



HAL
open science

Nouvelles écritures du réel : les romans de la "generación X" en Espagne

Magali Vion

► **To cite this version:**

Magali Vion. Nouvelles écritures du réel : les romans de la "generación X" en Espagne. Linguistique. Université Grenoble Alpes, 2017. Français. NNT : 2017GREAL027 . tel-01807901

HAL Id: tel-01807901

<https://theses.hal.science/tel-01807901>

Submitted on 5 Jun 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.

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE LA COMMUNAUTÉ UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES

Spécialité : Études Hispaniques et Hispano-Américaines

Arrêté ministériel : 25 mai 2016

Présentée par

Magali VION

Thèse dirigée par **Jean-François CARCELEN**, PROFESSEUR,
UNIVERSITE GRENOBLE ALPES

préparée au sein du **Laboratoire Institut des Langues et des
Cultures d'Europe, d'Amérique, d'Afrique, d'Asie et d'Australie**
dans l'**École Doctorale Langues, Littératures et Sciences
Humaines**

**Nouvelles écritures du réel: les romans de la
"generación X" en Espagne**

**New writing of reality: Spanish "Generación
X"'s novel**

Thèse soutenue publiquement le **20 octobre 2017**,
devant le jury composé de :

Monsieur Jean-François CARCELEN

PR1, Université Grenoble Alpes, Directeur de thèse

Madame Christine ORSINI-SAILLET

Professeur des Universités, Université de Bourgogne, Président

Madame Christine PÉRÈS

Professeur des Universités, Université Toulouse-Jean Jaurès, Rapporteur

Monsieur Antonio PÉREZ LASHERAS

Professeur titulaire, Universidad de Zaragoza, Examineur

Monsieur Ismael GRASA

Professeur et écrivain, Liceo Europa, Zaragoza, Examineur



REMERCIEMENTS

Mes remerciements iront d'abord à mon directeur de thèse, M. Jean-François Carcelén, qui a suscité mon intérêt il y a quelques années pour les romans qui font l'objet de ce travail, pour son soutien pendant ces années de recherche. Je le remercie également pour avoir toujours su relancer mes réflexions, répondre à mes incertitudes et diriger mes raisonnements lors de nos entretiens tout en me laissant libre de mener mon travail.

Je souhaite également remercier les professeurs qui ont aimablement accepté de faire partie du jury de cette thèse : Mme Catherine Orsini-Saillet, Mme Christine Pérès, M. Antonio Pérez Lasheras et M. Ismael Grasa.

Je voudrais aussi remercier Mme Houssemand, proviseure adjointe de l'établissement secondaire dans lequel j'exerce, pour sa compréhension et l'attention portée à l'aménagement de mon emploi du temps pour me permettre de poursuivre ce travail, ainsi que l'ensemble de l'équipe de direction de la CSI de Lyon et mes collègues pour leurs encouragements.

J'exprime toute ma reconnaissance à ma famille, ma belle-famille et mes amis, qui m'ont soutenue et encouragée pendant toutes ces années, en particulier ma mère dont les encouragements ont été précieux les derniers mois. Ils ont aidé ma famille à traverser cette épreuve. Merci aux Cécile et à Laure pour leur soutien dans les moments de doute et de lassitude, à mes parents et à Dominique pour leur travail de relecture.

Je remercie surtout Bastien, pour tout ce que son soutien veut dire.

À François

*Puisque l'écrivain n'a aucun moyen de s'évader, nous
voulons qu'il embrasse étroitement son époque ; elle est son
unique chance (Jean-Paul Sartre, Situations II)*

TABLE DES MATIÈRES

CORPUS D'ÉTUDE	12
LISTE DES ABRÉVIATIONS DES OEUVRES DU CORPUS	13
INTRODUCTION	15
PREMIÈRE PARTIE : CADRAGE ET DÉBORDEMENTS.....	29
Chapitre 1 : CONTEXTE HISTORIQUE, CULTUREL ET LITTÉRAIRE	32
I. Du post-franquisme à la postmodernité	32
I.1 <i>Felices ochenta</i> versus <i>oscuros y gloriosos noventa</i> : de l'euphorie au <i>desencanto</i>	33
I.2 La révolution culturelle : de la <i>Movida</i> à la <i>Resaca</i>	38
I.3. Personnalisation et globalisation : vers une société postmoderne.....	43
II. Post-modernité in-définition	46
II.1 La postmodernité en littérature	49
II.2 Postmodernité, et après ?	53
III. Une littérature en Transition ?	59
III.1 Coexistences : Retours au réel.....	61
III.3. Les jeunes auteurs : deux camps dans la <i>guerra zibil</i> littéraire	67
III.3.1 Ceux qui font de la littérature... et les autres	68
III.3.2 <i>Sintonía generacional</i>	75
III.4 « El gran montaje cultural ».....	78
III.4.1 Marketing éditorial et littérature.....	79
III.4.2 Le système des prix.....	81
Chapitre 2. LES ENFANTS TERRIBLES DU ROMAN ESPAGNOL : LE <i>REALISMO SUCIO</i> DE LA GENERACIÓN X.....	85
I. Le <i>Realismo sucio</i> , définition, héritages et correspondances.....	86
I.1 Origines du terme	86
I.2 Héritages.....	89
I.3 Littérature « globale »	92
I.4 Inspirations	96
II. Spécificités du <i>Realismo sucio</i> espagnol.....	100
II.1 Pourquoi écrire ? La question du projet littéraire	100
II.2 Pour un paradigme du <i>Realismo sucio</i>	104
II.2.1 Comblen le vide historique.....	105

II.2.2 Chroniques de la jeunesse	107
II.2.3 Particularités stylistiques	110
III. Les romans de la <i>Generación X</i> , mode d'emploi	115
VI. Défrayer la chronique, effrayer la critique, séduire le public	118

Chapitre 3 : « TALES OF AN ACCELERATED CULTURE » : ZEITGEIST ET WELTANSCHAUUNG

FINISÉCULAIRES.....	125
I. Peter Pan et les enfants perdus	128
I.1. <i>No future</i> et présentéisme.....	130
I.2 De la culture du <i>pelotazo</i> au <i>contrato basura</i>	132
I.3 Désillusion et désengagement.....	135
I.4. La famille	136
I.5 Les amis	139
II. <i>Sex, drug, and...</i>	140
II.1 Libéralisation des mœurs et nouvelles identités.....	140
II.2 « On going nowhere too fast » ou la politique de la fuite	144
III. ... Rocanrol ! La <i>kultura juvenil</i>	148
III.1 L'ère de l'information	148
III.2 La religion <i>cathodique</i>	149
III.3 Musique <i>non-stop</i>	151
III.4 Le langage juvénile	152

DEUXIÈME PARTIE : *REALITY BITES* : RÉCUPÉRATION ET

DÉPASSEMENT DES MODALITÉS DU RÉALISME..... 156

Chapitre 1 : LES PERSONNAGES : PETIT TRAITÉ DE <i>SUCIOLOGÍA</i>.....	160
I. Les protagonistes : la galerie des horreurs.....	162
I.1 Le protagoniste X : portrait-robot	163
I.2 Anthroponymie : les abouliques anonymes	177
I.3 Anthropomorphisme : Rencontre avec X	180
I.4 La construction psychologique	184
I.4.1 Paroles, paroles, paroles.....	184
I.4.2 Des paroles... et des actes ?.....	186
I.4.3 Liberté, inanité, passivité	186
I.4.4 L'identification, mode d'emploi.....	189
I.4.5 Les « ratés » de l'initiation	197
I.4.6 Voies sans issues	200
II. « L'enfer, c'est les autres »	202
II.1 les personnages secondaires.....	202
II.1.1 Les personnages « réfracteurs »	205
II.1.2 Les corps celestes	207
II.1.3 Le personnage hors de lui	210
II.2 Univers juvéniles.....	211

II.2.1 Etre et avoir	212
II.2.2 Tribus urbaines	215
II.3 Les personnages <i>archétypes</i>	218
III. Effet-personnage et effet de réel	222
III.1 L'affligeante banalité du quotidien	223
III.1.1 De l'importance des détails insignifiants	223
III.1.2 Scénarios adaptés	225
III.1.3 Les impressions minuscules	226
III.2 Métaphores et aphorismes	227
III.3 Référence à outrance	230
III.3.1 Nouvelles mythologies.....	232
III.3.2 Le substrat culturel commun : « ya sabes ».....	233
Chapitre 2 : Chronotope.....	236
I. Le temps suspendu : le règne de l'instant	238
I.1 Ancrages	238
I.1.1 Repères intradiégétiques.....	238
I.1.2 Repères factuels et pseudo-factuels.....	240
I.2 Le présent omniprésent	244
I.2.1 Le présent de narration	245
I.2.2 Simulacres d'instantanéité	247
I.2.3 L'écriture elliptique.....	249
I.2.4 Hétérochronie.....	252
I.2.5 Variations en présent majeur	253
I.3 Variations rythmiques	256
I.3.1 Anisochronies	256
I.3.2 Ce que le jour doit à la nuit/ce que la nuit raconte au jour	258
II. Espace fictionnel et espace fonctionnel	261
II.1. Toponymie, cartographie, les endroits du décor.....	262
II.1.1 Madrid à cent à l'heure.....	263
II.1.2 Zenón ou le flâneur	266
II.1.3 Dans la Barcelone pré-olympique.....	269
II.1.4 La ville globale.....	270
II.2. La « condition urbaine »	274
II.2.1 Vivre ensemble ?	275
II.2.2 L'enfer urbain.....	279
II.2.3 Centre et périphérie	291
II.3 Usages fictionnels de l'espace	294
II.3.1 Plan d'occupation des sols.....	295
II.3.2 Espaces génériques.....	303
II.3.3 Espaces intimes.....	306

TROISIEME PARTIE : DISCOURS, MÉTA-DISCOURS ET CONTRE-

DISCOURS 314

Chapitre 1 : STRUCTURES ET DÉ-STRUCTURES : LA COMPOSITION À L'ŒUVRE 318

- I. Des alentours aux seuils du roman : parcours paratextuel 318
 - I.1. Titres et Couvertures 319
 - I.2 Dédicaces et notes..... 322
 - I.3 Épigraphe et documents allogènes 323
 - I.4 Quatrièmes de couverture, paratexte éditorial et prologues 326
 - I.5 *Welcome to the real world* : incipit..... 329
 - I.6 *This is the end* : explicit..... 332
- II. La discontinuité comme principe discursif 335
 - II.1 Unidimensionnalité et linéarité 336
 - II.2. A esprit tourmenté, discours pulvérisé 341
 - II.2.1. *Matando dinosaurios con tirachinas* : dans la tête de Pedro 343
 - II.2.2. *Lo peor de todo* : l'écriture du ressassement..... 344
 - II.2.3. *Héroes* : le soliloque fragmenté 346
 - II.2.4. *Raro* : l'inconciliable étrangeté de l'être..... 349
 - II.3. Puzzles et kaléidoscopes..... 350
 - II.4 *Sonko 95* et *El triunfo*, le roman deux en un 352
 - II.4.1. *Sonko 95*..... 352
 - II.4.2. *El triunfo* 355

Chapitre 2 : Une littérature des frontières : transgression et intermédialité 357

- I. Fiction réelle et réalité fictionnelle..... 357
 - I.1 Le rapport au réel des romans..... 358
 - I.2 Variations autobiographiques 361
 - I.3 Autoréférence et métadiscours : *work in progress* 365
 - I.4 Du « je » de l'écrivain au jeu de l'écriture 372
- II. Intertextualité, Mélange des genres, intermédialité : du palimpseste au roman multimédia376
 - II.1 D'un texte à l'autre 377
 - II.2 De l'intertextualité à l'intermédialité 385
 - II.2.1 Précisions terminologiques..... 385
 - II.2.3 L'icône verbale brisée 387
 - II.2.3 L'intermédialité X : des médias en masse..... 388

Chapitre 3 : le roman audiovisuel 395

- I. Le règne de l'image 395
 - I.1 La vie comme au cinéma 396
 - I.2 Du lisible au visible, du visible au lisible 401
 - I.3 De l'écran au roman : emprunts et empreintes 406
 - I.3.1 Hommages et parodies 407
 - I.3.2 Emprunts techniques 408

II.	Bande originale de la <i>Generación X</i>	413
II. 1	« Live is life » : <i>Raro et Héroes</i>	414
II. 2	« Lea como quien escucha música » (Agustín Fernández Mallo, <i>Postpoesía</i>).....	419
II.2.1	La musique imitée.....	420
II.2.2	La musique écoutée ou suscitée.....	422
II.2.3	La musique appropriée.....	424
II.2.4	La musique réhabilitée ?.....	426
II.3	Les différentes fonctions de la musique : <i>Sonko 95</i>	427
Chapitre 4 : Un discours mimétique.....		436
I.	L'écriture du parler : une poétique de l'hybridation.....	437
I.1	Le roman : mémoire de la parole.....	438
I.2	La langue altérée.....	441
I.2.1	Écrire le non verbal.....	441
I.2.2	Les altérations syntaxiques.....	442
I.2.3	Lexique et variations sociolinguistiques.....	445
I.2.4	La poétique de l'outrance : <i>El índice de Dios</i>	451
I.3	L'oralité dans tous ses états.....	453
I.3.1	<i>Historias del Kronen</i> : beaucoup de bruit pour rien.....	454
I.3.2	Le monopole du verbe : <i>Matando dinosaurios con tirachinas</i>	457
I.3.3	Sentences et vérités.....	458
I.3.4	L'humour.....	459
I.3.5	L'implication du lecteur.....	461
II.	L'illusion mimétique : La <i>Tetralogía Kronen</i> de l'art de faire du bruit au terrorisme linguistique 463	
II.1	Le roman polyphonique : <i>Mensaka</i>	464
II.2.	<i>Sonko 95</i> : Le roman cacophonique.....	465
II.3	Le terrorisme linguistique : du <i>Kronen</i> à la <i>Ciudad Rayada</i>	471
II.4.	Le chant du monde.....	473
CONCLUSION GENERALE.....		480
ANNEXES.....		487
	Annexe 1 : Tableau synoptique du corpus d'étude.....	489
	Annexe 2 : Présentation des auteurs.....	490
	Annexe 3 : Présentation des romans.....	504
	Annexe 4 : Couvertures des romans.....	518
	Annexe 5 : La visualité de la page.....	524
BIBLIOGRAPHIE CITÉE OU CONSULTÉE.....		528

CORPUS D'ÉTUDE

Les éditions ci-dessous sont celles utilisées dans les citations.

- ❖ CASAVELLA, Francisco, *El triunfo*, Barcelone, Mondadori, [1990] 2006
- ❖ ETXEARRIA, Lucia, *Beatriz y los cuerpos celestes*, Barcelone, Destino, 1998
- ❖ GRASA, Ismael, *De Madrid al cielo*, Barcelone, Anagrama, 1994
- ❖ LORIGA, Ray, *Lo peor de todo*, Barcelone, Plaza & Janés, [1992]1999
_, *Héroes*, Madrid, Punto de lectura, [1993] 2008
- ❖ MAESTRE, Pedro, *Matando dinosaurios con tirachinas*, Barcelone, Destino, 1996
- ❖ MAÑAS, José Ángel, *Historias del Kronen*, Barcelone, Destino, [1994] 1998
_, *Mensaka*, Barcelone, Destino, 1995
_, *Ciudad Rayada*, Espasa Calpe, Madrid, 1998
_, *Sonko 95*, Barcelone, Destino, 1999
- ❖ PRADO, Benjamín, *Raro*, Barcelone, Plaza & Janés, 1995
_, *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo*, Barcelone, Santillana, [1996] 2008
- ❖ WOLFE, Roger, *El índice de Dios*, Madrid, Espasa Calpe, 1993

LISTE DES ABRÉVIATIONS DES OEUVRES DU CORPUS

Les renvois aux romans du corpus seront effectués entre parenthèses après citation. La pagination correspond aux éditions indiquées en bibliographie. Nous indiquerons le titre complet des œuvres du corpus dans le corps de texte mais utiliserons les abréviations suivantes pour les renvois aux références des citations issues des romans dont les titres présentent une extension plus conséquente :

ET: Casavella, Francisco, *El triunfo*

BCC: Etxebarria, Lucía, *Beatriz y los cuerpos celestes*

DMAC: Grasa, Ismael, *De Madrid al cielo*

LPDT: Loriga, Ray, *Lo peor de todo*

MDCT: Maestre, Pedro, *Matando dinosaurios con tirachinas*

HK: Mañas, José Ángel, *Historias del Kronen*

CR: Mañas, José Ángel, *Ciudad Rayada*

S95: Mañas, José Ángel, *Sonko 95*

NDMPZ: Prado, Benjamín, *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo*

IDD: Wolfe, Roger, *El índice de Dios*

INTRODUCTION

Longtemps le monde littéraire a été un univers clos, régi par des normes esthétiques et discursives établies, réservé à une élite. Mais depuis quelques décennies « l'offre littéraire », et notamment romanesque a connu une diversification notable, en particulier du fait d'une effervescence éditoriale sans précédent (Mancha, 2015). Le numéro spécial de la revue littéraire *Ínsula*, intitulé « El espejo fragmentado » et publié en 1996, fait état d'un panorama littéraire fini séculaire marqué par la pluralité des tendances qui coexistent alors. Santos Sanz Villanueva y constate « la variedad y la fragmentación de la narrativa española al filo del milenio (...) Ello es la consecuencia, ante todo, de la libertad de los creadores para escribir de lo que quieren y como quieren ». Les étagères des librairies accueillent une multitude d'options narratives : « al lado se alinean el relato mimético y la fantasía sin corsé, la novela tradicional, seguidora de los modelos de siempre, y el vanguardismo rupturista » (Sanz Villanueva, 1996).

La scène littéraire espagnole des années 1990 voit notamment l'émergence d'une cohorte de jeunes auteurs qui bouleverse le panorama littéraire. A travers une poignée de textes *La cofradía del cuero* (selon les termes ironiques de Jorge Herralde¹), groupe d'auteurs fortement imprégnés par l'esthétique du rock et la culture visuelle, héritiers du roman noir et du *dirty realism* nord-américain, enfants de la télé, de la société de consommation et de la désillusion, y fait une irruption tonitruante en s'opposant et s'imposant aux cercles littéraires établis. « Los chicos malos de la película » comme l'écrit Eva Navarro Martínez, « irrumpieron de pronto en el panorama literario con ruidos de motos y guitarras rock y bakalao, levantando una polvareda de críticas procedentes de todos lados » (Navarro Martínez, 2008 : 22).

Ray Loriga, l'un des auteurs phares de cette nouvelle mouvance revendique alors : « Aquí para escribir hay que ser de Cuenca, profesor de universidad y cejjunto. Si hay tíos que pueden vender eso yo puedo vender que tengo una moto y el pelo largo »². Les maisons d'édition ne s'y trompent pas et parient sur ces auteurs en visant un segment du marché prisé depuis longtemps déjà par les industries discographiques et cinématographiques : le jeune public, qui jusque-là manquait de référents littéraires auxquels s'identifier. Les romans publiés, souvent couronnés de prix littéraires prestigieux, se voient installés en tête de

¹ Auteur espagnol, mais également fondateur et directeur de la maison d'édition Anagrama, Jorge Herralde baptisa ainsi le groupe de jeunes auteurs dans lequel il incluait José Ángel Mañas, Ray Loriga, Pedro Maestre et Benjamín Prado (Sabas, 1997).

² Loriga, Ray, cité par Carles Bernadell in « Los que no son de Cuenca, retrato de un artista adolescente », *Quimera*, 13.145, 1996, p.38.

gondole et leurs auteurs propulsés, de façon très éphémère pour certains, sous les feux de la rampe. La critique, quant à elle, se montre tantôt dithyrambique tantôt acerbe, louant le sang neuf qu'ils injectent dans la production littéraire et leurs qualités de portraitistes de leur génération mais déplorant souvent leur manque de respect des normes littéraires et la vacuité de leurs thématiques. Ils acquièrent néanmoins une visibilité et une reconnaissance rapides (bien que fugaces pour certains), et certains de leurs romans sont même promptement érigés au rang de « classiques »¹.

Nous nous accordons avec María del Mar Langa (2000) à considérer que malgré le rôle essentiel concédé à Ray Loriga et à la publication de *Lo peor de todo* en 1992, le mouvement débute avec l'apparition de *El triunfo* de Francisco Casavella en 1990². L'accueil favorable fait par la critique à *Lo peor de todo*, associé au fait que *Historias del Kronen* termine finaliste du prix Nadal, sont néanmoins les détonateurs qui ont permis au mouvement d'acquiescer l'ampleur qu'il a connu dans les années postérieures.

Dans le sillage de ces auteurs émergent entre autres les noms de Pedro Maestre, Benjamín Prado, Ismael Grasa, Lucía Etxebarria et Roger Wolfe³.

Tous s'accordent à regrouper ces auteurs, d'aucuns pour des raisons commerciales, d'autres dans une fièvre classificatrice et taxonomiste. Ainsi parle-t-on de « groupe » ou encore de « phénomène ». Mais surtout, la jeunesse des écrivains concernés constituant un argument vendeur pour les uns, une caractéristique décisive en matière d'esthétique pour les autres, il est bien vite question sous toutes les plumes de « génération », la *Generación X*, terme emprunté au roman éponyme de Douglas Copland, publié en 1991, qui lui-même l'avait tiré d'un livre de sociologie de Paul Fussell⁴.

Cette appellation, comme toutes celles qui sont générées de façon allogène par la nécessité impérieuse des critiques et des chercheurs de regrouper, classer, catégoriser,

¹Rafael Conte désignera en 1998 *Historias del Kronen* de José Ángel Mañas dans les termes suivants: «jaleado por el público, admitido a regañadientes por la crítica, y comenzado recientemente a ser “canonizado” –véase su reedición en una colección de bolsillo significativamente titulada “clásicos contemporáneos comentados”» (Conte, 1998). L'apparition de ce groupe d'auteurs en Espagne n'échappe en effet pas à la logique de la médiation analysée par Pierre Bourdieu (Bourdieu, 1998) et dans laquelle on reconnaît la présence des maisons d'éditions, de la critique et du public.

² Notons néanmoins que, dès 1987, la tribune publiée par Julio Llamazares sous le titre « Dirty Realism » (Llamazares, 1987) attire l'attention du public sur le phénomène littéraire nord-américain et la récente traduction en langue espagnole de ses romans les plus représentatifs. L'auteur y fait état de son intuition de l'émergence proche d'un courant semblable dans la littérature ibérique, mais ne mentionne aucun titre de roman ni aucun nom d'auteur espagnol.

³ À cette liste Germán Gullón ajoutera Gabriela Bustelo (*Veo, veo*, 1996), José Machado (*A dos ruedas*, 1996), Caimán Montalbán (*Bar*, 1995), Care Santos (*La muerte de Kurt Cobain*, 1997), et Cristóbal Ruiz (*El loco Wonder*, 2000). (Gullón, Germán, *La novela neorrealista (o de la generación X)*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes). Disponible sur internet et consulté le 12/07/2017).

<http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/nec/ptercernivel0a7e.html?conten=historia&pagina=historia2.jsp&tit3=La+novela+neorrealista+%28o+de+la+generaci%26oacute%3Bn+X%29>

⁴ Fussell, Paul, *Class, A Guide Through the American Status System*, New York, Simon and Schuster, [1983] 1992.

demeure problématique et ses contours assez flous et ambigus, toute tentative de cataloguer se heurtant de surcroît à la difficulté de délimiter¹. Ce nom aussi vendeur que fédérateur a néanmoins vite été adopté par le monde éditorial et par la critique. Nous le discutons tout en reconnaissant partiellement sa validité.

Les définitions que donne le dictionnaire de la Real Academia Española du terme de *generación*² offrent des perspectives intéressantes en adoptant des perspectives biologiques, historiques, ou littéraires qui invitent à une approche diachronique du phénomène. Elles présentent à notre sens le défaut de ne considérer que les personnes. En effet, les auteurs dont nous parlons ont rapidement emprunté des trajectoires littéraires différentes, et c'est à une partie de leur production romanesque, limitée à quelques romans publiés sur une brève période et présentant des caractéristiques communes que nous souhaitons nous intéresser.

Le critique espagnol Constantino Bértolo, proposait déjà, dans un article publié en 1989, le terme de *hornada* en lieu et place de celui de *génération* à l'heure de regrouper les auteurs et leur production. Ce terme permet en effet, et correspond mieux de ce fait à nos intentions et propos, de rassembler dans une approche synchronique des écrivains n'ayant pas forcément le même âge mais montrant des préoccupations communes (Bértolo, 1989 : 30). C'est cette approche synchronique qui nous semble convenir davantage, elle nous permet d'envisager un ensemble de romans dans la brièveté de son émergence et comme un instantané de la société qu'il décrit³. À ce titre, nous pouvons également nous appuyer sur l'une des définitions du terme de génération que donne le dictionnaire français : « Chacune des phases successives qui marquent un changement important dans une technique en évolution ; *p. méton.*, ensemble des appareils, équipements, machines, etc. utilisant la même technologie ». Elle suggère la perception de l'ensemble formé par les romans comme une phase, un jalon identifiable dans l'histoire de la littérature.

La conjugaison des critères biologiques, sociologiques, culturels et historiques rend en effet le regroupement de ces auteurs cohérent, mais ce sont à notre sens essentiellement les affinités et les constantes thématiques et esthétiques (un discours hors normes pour des personnages et des histoires hors normes) que l'on retrouve dans quelques-uns (seulement, et c'est un point fondamental de notre postulat de départ) de leurs romans publiés entre 1990 et

¹ Les tentatives de périodisation comme de regroupement sont souvent vaines, leurs résultats artificiels, car les limites sont rarement étanches et les auteurs n'ont cure des bornes temporelles et des délimitations et démarcations esthétiques et génériques. Le terme de *Generación X* a depuis son apparition été sujet à débat : on s'interroge encore sur son existence même (voir FERRARI, Enrique, *¿Hubo una generación X en España ? Siglo XXI, literatura y cultura españolas 2*, 2004).

² 1. Acción y efecto de engendrar. 2. *p. us.* Casta género o especie. 3. Sucesión de descendientes en línea recta. 4. Conjunto de todos los vivientes coetáneos. 5. Conjunto de personas que por haber nacido en fechas próximas y recibido educación e influjos culturales y sociales semejantes, se comportan de manera afín o comparable en algunos sentidos» (Madrid, Espasa Calpe, 2015).

³ De plus, l'une des définitions que donne du terme le dictionnaire Larousse nous intéresse particulièrement : « Se dit d'une étude linguistique qui porte sur un état de langue précisément délimité dans le temps ». L'une des caractéristiques essentielles des romans étudiés nous semblent précisément être qu'ils constituent un état des lieux de la langue en un lieu et à moment donnés.

1999 qui en dessinant les contours d'un nouveau paradigme rendent légitime leur association et incitent à les assembler. Il nous semble donc plus juste de parler d'un corpus de textes que d'un groupe d'auteurs. Force est d'admettre que les auteurs associés à ce courant ne s'y reconnaissent pas eux-mêmes et que leurs évolutions postérieures vers des genres et des tendances esthétiques aussi divers que variés confirment la superficialité de l'étiquette¹. Eva Navarro Martínez affirme d'ailleurs avec justesse : « Lo de la X (también) tiene su explicación. Si algo definió a la *Generación X* fue su indefinición. Esta fue una hornada amorfa, fragmentada. O, visto desde el lado positivo del asunto, heterodoxa, antidogmática » (Navarro Martínez, 2008 : 19).

Il paraît plus juste de parler d'une génération de romans que d'une génération d'auteurs, et nous envisagerons plus volontiers le terme de *Generación* dans son sens premier : « acción de generar », rendant le concept opératif et non résultatif. Le suffixe « -ción » marque d'ailleurs justement la dynamique de la création littéraire de textes révélateurs d'une réalité commune, d'une même façon de l'appréhender, et surtout d'une volonté de la représenter sous sa forme brute dans les textes. Les auteurs, en dépit de leurs différences, partagent dans ces romans une nouvelle sensibilité, comme le remarquait Jordi Garcia à l'époque de leur publication :

[n]o parece por ahora muy visible la hipotética congruencia de un grupo, una escuela o cosa semejante. Sí parece evidente el intento de trasladar a materia noble –la novela- la formación de la sensibilidad de posfranquistas nítidos, porque Franco no ha existido siquiera como momia (Garcia, 1996 : 29).

Comme l'écrit également Germán Gullón alors : « Comparten un determinado tono vital » (Gullón, 1996), et c'est ce qu'il convient de considérer.

Les jeunes auteurs espagnols de la *Generación X* partagent un fond d'expérience commun du fait de leur âge et de leur appartenance à des catégories socio-culturelles similaires, mais surtout un substrat culturel commun marqué par le règne des *mass media* et imprégné des esthétiques *rock*, *punk* et *grunge*. Autant d'aspects qui se manifestent dans les romans qu'ils publient dans les années 1990. Leur écriture a pour ces raisons été affublée alors de nombreux noms dont certains aux connotations franchement négatives ou spécieuses. Germán Gullón qualifie cette littérature de *neorrealismo* (Gullón, 1998), mais elle fut aussi qualifiée de « neocostumbrismo », « literatura magnetofón », « literatura descartable » (*Kleenex* ou *tetrabrick*), « realismo duro » ou « sórdido », « novela cutre », « novela juvenil », « estética nirvana » ou encore « rockandrollo ». Beaucoup l'ont appelée *realismo sucio*, traduction littérale du terme de *Dirty realism* créé pour qualifier l'écriture de Bukowski, et

¹ Voir à ce sujet les propos de Eva Navarro Martínez : « En *No sólo el fuego* se pueden notar cambios que hacen que Prado quedara fuera de los márgenes de ese grupo en el que fue englobado en los primeros años de sus publicaciones, antes de que lo hicieran algunos de sus "compañeros de generación". Es, por tanto, una de las obras de los autores jóvenes de los noventa que primero cierra la tendencia narrativa referida, y con la cual irrumpieron en las letras españolas » (Navarro Martínez, 2002).

plus tard appliqué à Raymond Carver. C'est cette dernière appellation que nous préférerons à toutes les autres, pour être celle qui nous semble dire le mieux les caractéristiques thématiques et stylistiques qui font des romans de notre corpus une mouvance à part.

Nous irons dans le sens de Roland Barthes qui pense que « [D]epuis les temps anciens jusqu'aux tentatives de l'avant-garde, la littérature s'affaire à représenter quelque chose. Quoi ? Je dirai brutalement : le réel » (Barthes, 1987 : 21). Face à l'impossibilité de reproduire le réel déjà énoncée par Champfleury¹ se dresse la constante tension vers sa diction au plus juste, l'inlassable tentative de sa saisie. Et l'intérêt porte sur les mécanismes de la construction textuelle du référent qui est au cœur des romans du *Realismo sucio*, et non sur la question de l'impossibilité de copie du réel.

« El tiempo se mete por las rendijas de las obras más expresamente herméticas » affirme Adorno (Adorno, Théodor, in Vázquez Montalbán, 1995), et si l'idée de génération, déjà rebattue, est à évacuer en partie, en revanche l'idée de « moment » est au centre de notre problématique. C'est en effet la réalité d'un moment donné (les années 1990) à un endroit donné (l'Espagne) que décrivent les romans, véritables capteurs de la société, rendant compte d'un nouveau rapport à l'écriture hérité de la postmodernité, d'une condition socio-culturelle singulière et de la vision du monde qui en découle. C'est cette réalité qu'il nous faudra cerner à travers ce que les textes en révèlent. Cela nous amènera à parler de « zeitgeist », notion empruntée à la philosophie allemande signifiant « l'esprit du temps »². Utilisé notamment dans la philosophie de l'histoire et la psychologie, elle désigne le climat ou paradigme intellectuel et culturel d'une époque, lui-même lié au contexte historique et socioculturel.

« La lettre qui sort de la plume du poète est déjà par elle-même un objet élaboré par la société, modelé par une suite d'événements historiques, chargé de connotations collectives » (Escarpit, 1970 : 17), et les romans qui nous occupent sont le résultat de conditions sociales, économiques et culturelles. La perspective préconisée par Pierre Bourdieu s'avère alors séduisante à l'heure d'en dégager les spécificités :

Comprendre la genèse sociale du champ littéraire, de la croyance qui le soutient, du jeu de langue qui s'y joue, des intérêts et des enjeux matériels qui s'y engendrent, (...) c'est traiter l'œuvre comme un signe intentionnel hanté et réglé par quelque chose d'autre, dont elle est aussi symptôme (Bourdieu, 1998: 15).

¹ « La reproduction par l'homme ne sera jamais une reproduction, une imitation, ce sera toujours une interprétation » écrivait-il en 1857 dans un recueil intitulé *Le réalisme*. Antoine Compagnon met lui aussi en évidence la nécessaire et inévitable médiation esthétique et interprétative du *poète* décelable dans tout écrit et rendant utopique la parfaite *mimesis* (Compagnon, 1998). Quant à Philippe Forest, il définit le réel comme « impossible » à dire (Forest, 2007 : 10).

² La notion de *Zeitgeist* s'oppose à celle de *Volksgeist* (« esprit du peuple »), qui décrit l'âme d'une nation particulière. Or si la réalité dépeinte est à certains égards spécifique à l'Espagne, nous soutenons qu'elle illustre aussi l'achèvement de l'intégration ibérique à la culture mondialisée, et « l'esprit » décrit par les romans est à notre sens bien celui d'un moment partagé par les sociétés des pays dits développés. Nous lui associerons la notion de *Weltanschauung* (vision du monde), également issue de la philosophie allemande moderne.

Ce « quelque chose d'autre » évoqué par Bourdieu et dont les romans sont symptômes n'est autre que la société espagnole des années 1990, dont une frange de la jeunesse est marquée par le désenchantement profond qui fait suite à l'euphorie du retour à la démocratie. Cette condition s'inscrit dans le contexte plus large de la postmodernité, caractérisée par la fin des grands idéaux¹, l'avènement des *mass media* et la globalisation. Celle-ci fait que le fond d'expérience et de culture à partir duquel tout livre s'écrit s'élargit considérablement : qu'il s'agisse de la prise en considération de certaines réalités ou du patrimoine culturel dont les textes s'alimentent.

À travers l'étude d'un ensemble de romans nous analyserons les aspects qui peuvent nous amener à considérer la littérature dont ils sont représentatifs comme symptôme² de cette réalité sociale et culturelle.

Les romans de la *Generación X* semblent être des signes d'un profond désenchantement qui sourd dans tous les romans ; néanmoins « [m]ême critique, le désenchantement ne dispose guère à l'engagement : on comprend que ce ne soit pas de ce côté-là que sont venues les nouvelles formes d'intervention sociale de la littérature » (Viart, 2008 : 259). Pourtant l'absence de revendication d'un quelconque engagement politique, fruit d'une désaffection pour les idéologies et caractéristique de la condition postmoderne, ne fait pas des romans des œuvres purement formelles et sans prise sur le réel comme on a pu l'affirmer. Nous interrogerons leur rapport au réel pour voir que l'engagement y est d'ordre social du fait du tournant sociologique qu'ils montrent en auscultant la société dont ils sont des révélateurs critiques.

Ces romans répondent à « l'appel inouï du réel » (Forest, 2007 : 29), et cherchent à produire une écriture en accord avec son temps : « pretenden sintonizar con el lector en vez de abandonar » (Gullón, 1998 : XIX). A l'impossibilité de la copie d'un réel insaisissable textuellement, les textes répondent par une tension vers sa saisie, déclinée par tous les moyens qu'offre la fiction. Il faudrait d'ailleurs qualifier avec Dominique Viart ces romans de textes « fictionnels » plutôt que « fictifs », dans le sens où « fictionnel signifie que cette part de fiction est utilisée comme procédé d'investigation et d'élucidation, mais ne trouve pas sa finalité en elle-même » (Viart, 2008 : 251).

Ils s'inscrivent en cela dans un contexte pluriel et une perspective plus large : ceux du retour au réel qui se généralise en littérature dès l'abandon du post-structuralisme :

¹ Face à déréliction des grands idéaux et discours, on revient au réel: «On dirait par analogie qu'on est passé d'une littérature «régulière», régie en sa clôture par la théorie comme par une règle de Saint Benoît, à une littérature « séculière », retremée dans son temps et dans son monde» (Viart, 2008 : 17).

² Le dictionnaire Larousse donne deux définitions du terme: «Manifestation révélatrice d'un trouble organique ou fonctionnel» et «ce qui permet de deviner un état de fait à venir ou mal connu». Le Robert ajoute: «Signe révélateur d'une situation matérielle ou d'un état d'esprit». Toutes ces définitions sont applicables selon nous aux romans en tant que révélateurs d'une condition.

Aux jeux formels qui s'étaient peu à peu imposés dans les années 1960-70 succèdent des livres qui s'intéressent aux existences individuelles, aux histoires de famille, aux conditions sociales, autant de domaines que la littérature semblait avoir abandonnés aux sciences humaines en plein essor depuis trois décennies (Viart, 2008 : 7).

Si le réalisme était resté une ligne de fond qui courait depuis le début du XXème siècle, après s'être dilué dans des expérimentations formelles il semble revenir au premier plan, et les romans de la *Generación X* participent à son impulsion par des moyens qui leur sont propres. Ce sont ces moyens dont nous chercherons à éclairer les ressorts. Comment revisitent-ils les modalités classiques du réalisme portées par la triade personnages-temps-espace ? Par quel appareil référentiel construisent-ils la représentation d'une réalité reconnaissable ? Quelle vision du monde et quelles valeurs exhale le portrait de la frange de la jeunesse espagnole des années 1990 qu'incarnent leurs personnages ? Que disent les romans de son rapport au temps dans une société avancée et marquée par le présentéisme et la vitesse ? Quelle vision se dégage d'un espace urbain divisé entre centre et périphérie et dont les personnages sont tantôt maîtres, usagers, et victimes ? Autant d'interrogations auxquelles nous nous attacherons à répondre par l'analyse du monde instauré par les œuvres (Maingueneau, 1990).

Pour dire une réalité quotidienne violente marquée par la prégnance de l'instant, l'omniprésence des *mass media* et de la culture globale, les auteurs génèrent de nouvelles formes discursives et convoquent un nouveau répertoire. Aux références à la réalité « palpable » - lieux, dates, objets et personnages à travers lesquels s'agence un univers concurrent du monde réel- viennent s'ajouter des allusions systématiques à des marques, noms d'enseignes, mais également personnalités et productions culturelles en tous genres qui atteignent un niveau de saturation. Dans les romans les expériences, impressions, émotions et sentiments glissent de la vie au texte, comme auparavant dans le roman social des années 1930, mais au rythme accéléré des sociétés avancées et souvent médiatisés par des références tirées d'un répertoire culturel hétéroclite et hétérarchique, qui constituent ce que nous nommerons avec Germán Gullón la *pararéférentialité* des romans (Gullón, 1998 : XXIII) ¹. Les auteurs semblent en effet présumer qu'en plus de la réalité palpable, le lecteur partage et maîtrise un bagage culturel, un *pararéférentiel* qui semble être aux moyens de communications ce que le référentiel est au langage écrit et dont il nous faudra définir les contours et les manifestations textuelles pour en faire émerger un nouveau rapport à la culture et à l'écriture.

¹ Le critique le définit ainsi: «El hecho de que en la página de ficción surgen innumerables menciones a películas, vídeos, drogas, conciertos rock, incluso a las noticias principales dadas en los telediarios. O sea que se supone que lector domina junto al referente real un parareferente informativo, compartido por todos, como si fuera la luz del sol» (Gullón, 1998: XXIII).

Parallèlement à leur présence thématique et à leur fonction référentielle les médias semblent influencer également l'écriture dans ses modalités discursives. Il nous faudra sonder les rapports de citation, d'imitation ou d'appropriation technique que les textes entretiennent avec les différents codes sémiotiques pour dire dans quelle mesure ils abolissent les frontières qui les séparaient jusque-là. Ces pratiques narratives suscitent des interrogations quant au degré d'assimilation de la culture des *mass media*. Ses incursions dans les textes constituent-elles une transgression ou cette culture est-elle déjà « digérée », préfigurant ce qui sera par la suite désigné par le concept d'*intermédialité* ? Il sera nécessaire de cerner ce substrat culturel pour en identifier les manifestations dans les textes.

Il faudra sonder les stratégies narratives communes par lesquelles s'établit la tension vers le réel. D'une part l'usage des traditionnelles modalités du roman réaliste, mais également leur prolongement par l'adoption d'un discours qui rend mieux compte d'une réalité contemporaine empreinte de culture médiatique et audio-visuelle et placée sous le signe de la vitesse. Un discours qui ne décrit pas mais semble vouloir imiter et reproduire, citer plutôt que de raconter. Aussi l'oralité, le mélange des genres, et l'intermédialité seront les principaux aspects à étudier en tant que possibles marqueurs d'une esthétique qui entérine la désacralisation de l'écriture héritée de la postmodernité et rend compte de la progressive évolution de la culture et de son absorption par le roman qui se l'approprie jusque dans ses techniques narratives. Cela posera la problématique de la médiation esthétique dans une pratique narrative qui tente de dissimuler le travail littéraire d'agencement pour feindre de saisir textuellement des tranches de vécu brut.

Les romans du *realismo sucio* figurent une nouvelle forme de littérature qui capture le zeitgeist d'une frange significative de la jeunesse espagnole des années 1990¹, et paraissent ignorer pour ce faire le « canon littéraire » en faisant exploser les normes établies du discours et le carcan textuel traditionnel. Ils ne semblent s'accommoder d'aucunes restrictions dogmatiques et font état d'une détermination à dire le monde en formant un courant, une mouvance dont les contours peuvent être dessinés même s'ils ne sont pas étanches. Nous reprenons pour en dégager les aspects essentiels ces propos formulés par Dominique Viart au sujet de la littérature française « au présent » :

Si la littérature change, c'est que changent ses préoccupations, en écho sans doute avec son temps. Le désir, la nécessité ou l'urgence qui poussent un écrivain à écrire relèvent certes pour partie de motivations personnelles ou de prédispositions particulières. Mais **ces motivations sont nées au contact d'un univers et se manifestent dans l'œuvre qui en porte la trace.** On les y peut retrouver, d'autant plus qu'elles sont partagées : l'écrivain n'est pas seul dans son coin à poursuivre son œuvre, indifférent à tous. Le monde moderne a fait justice de cette image romantique. Aussi découvre-t-on à travers

¹ Cette frange est bien significative mais ne constitue pas la norme. Eva Fernández (Fernández, 2012) fait partie de ceux qui s'indignent du fait que Gullón ait pu généraliser en qualifiant *Historias del Kronen* de « crónica radical de la existencia de la juventud en el momento actual » (Gullón, 2003: IV).

les livres des questions insistantes. **Or, si notre époque est singulière, c'est d'abord à travers les thèmes d'écriture qu'elle se donne. Mais aussi –et peut-être surtout- par sa façon de les aborder** » (Viart, 2008 : 14, nous soulignons).

Au confluent du fond et de la forme, ce sont une époque et une condition qui se manifestent dans un certain nombre de romans parmi lesquels nous avons isolé une dizaine de textes qui constitueront notre corpus d'étude.

Notre postulat est le suivant : nous avançons d'ores et déjà que dans la tendance généralisée de retour au réel qui se manifeste dans la littérature contemporaine, les textes que nous étudierons se distinguent comme l'érection brève mais notable d'une façon de dire le réel, comme un jalon du retour au réel, mu par une nécessité de dire une réalité, une façon d'être au monde, dans un discours qui lui soit fidèle et qui rende compte d'un nouveau rapport à l'écriture et à la culture. En dépit de divergences de styles entre les différents auteurs, force est de constater qu'au-delà de thématiques tous partagent dans quelques textes un même ton, et des traits discursifs qui se manifestent dans des romans qui « alertent sur la mutation du monde » (Viart, 2008 : 224).

Aux côtés d'autres formes concomitantes d'une écriture réaliste en plein essor en Espagne (le roman historique, le roman de la mémoire ou encore le roman noir) les romans du *Realismo sucio* émergent brièvement à l'articulation du millénaire pour dire une réalité singulière dont ils sont des révélateurs dans le fond et dans la forme.

Les romans sur lesquels nous nous appuyons dans cette étude sont les suivants : *El triunfo* de Francisco Casavella, *Lo peor de todo* et *Héroes* de Ray Loriga, *La tetralogía Kronen* de José Ángel Mañas, *Matando dinosaurios con tirachinas* de Pedro Maestre, *Raro* et *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo* de Benjamín Prado, *Beatriz y los cuerpos celestes* de Lucía Etxebarria, *De Madrid al cielo* de Ismael Grasa, et *El índice de Dios* de Roger Wolfe. Nous les présenterons en annexe (voir annexes 2 et 3). Ils présentent comme constantes des aspects thématiques et esthétiques que nous avons évoqués comme caractéristiques d'une nouvelle pratique d'écriture. Leurs dates de publication permettent la définition de bornes temporelles intéressantes (1990-1999) pour ce qu'elles disent de la brièveté du phénomène et leur situation à l'articulation du millénaire nous a semblé concorder avec un *zeitgeist* lui aussi circonscrit à quelques années. Nous avons avant tout cherché la cohérence de textes qui configurent un paradigme de par leurs points de convergence, mais soient également révélateurs d'une évolution sur la période qu'ils recouvrent et de la généralisation ou l'exacerbation de certains aspects.

Ce corpus, nous l'avons voulu représentatif mais non exhaustif. Face à l'impossibilité de délimiter de façon fiable les contours de la *Generación X* et afin d'éviter l'écueil d'un inventaire de caractéristiques discursives, nous avons choisi de le restreindre aux textes les plus significatifs pour permettre une étude approfondie des œuvres. Considéré comme le premier du genre, le roman de Francisco Casavella ne pouvait manquer. Le choix d'inclure les

romans de José Ángel Mañas, de Ray Loriga et de Benjamín Prado semblait également évident : ils sont considérés comme les auteurs emblématiques de cette génération de romans. Mais les raisons qui expliquent ces choix relèvent bien sûr en premier lieu de l'esthétique, et c'est ce critère qui a également guidé nos choix vers des romans moins renommés ou moins étudiés pour former un ensemble représentatif de la ligne littéraire dont nous nous proposons de dégager les aspects significatifs et distinctifs.

Notre démarche sera avant tout celle de l'analyse littéraire. Nous partirons toujours des textes, et non des auteurs, car c'est en leur sein que résident les caractéristiques qui nous invitent à les rassembler, et nous en dégagerons les constantes tout en insistant sur les aspects qui priment en chacun. Notre but ne sera pas d'aller chercher des corrélats dans un panorama et une histoire littéraire mais de déconstruire les modalités littéraires d'inscription du réel dans les romans. Toutefois pour en faire émerger la singularité nous resituerons ce courant dans son contexte littéraire et l'aborderons comme un phénomène éminemment ancré dans son époque. Notre traitement des œuvres en tant que symptômes d'un état de la société nous conduira à faire quelques détours du côté de la sociologie, de l'urbanisme ou encore de la musicologie, mais ce sera toujours pour mieux servir l'étude proprement littéraire. Nous voulons en effet sonder ce que ce symptôme dévoile de la société, et comment : par quel rapport des romans au réel et par l'intermédiaire de quelles pratiques narratives.

La ligne de force de ce travail sera de montrer que dans les romans la représentation d'un *zeitgeist* repose sur la question de la référence à laquelle nous ne consacrerons pas une partie spécifique puisque sous toutes ses formes elle sature les textes et les traverse, formant un réseau en tension constante vers un réel que nous chercherons à cerner. La forme étant indissociable du fond, certaines réflexions relevant de l'analyse discursive feront des apparitions anticipées mais nous isolerons par la suite les spécificités discursives qu'elles mettent en lumière.

En tant que « nouvelle » modalité créative, la mouvance dessinée par ces romans manque encore de certains principes épistémiques :

Un nuevo periodo temporal conlleva necesariamente la necesidad de hallar nuevas categorías definidoras que sean compatibles con los nuevos signos culturales y con los métodos de aproximación a ellos (Navajas, 2002: 58)

Puisque cette littérature emprunte elle-même des éléments et des moyens à l'univers extra-littéraire, nous irons chercher auprès des études cinématographiques et musicologiques les outils qui, appliqués à l'analyse textuelle, deviendront opératifs.

Nous serons amenés à emprunter en partie la grille de lecture que propose Gonzalo Navajas dans son ouvrage *La narrativa española en la era global* (Navajas, 2002), celle qui prône l'intercommunication et non les démarcations et l'hermétisme entre les genres et codes

sémiotiques et les procédés pour les « lire ». Nous considérerons également les œuvres dans la perspective pragmatique proposée par Dominique Maingueneau pour en dégager les possibles effets.

Nous avons choisi d'articuler notre travail en trois parties. Toutefois la question de leur étanchéité s'est souvent posée de par la volonté que révèlent les romans d'une saisie de la réalité dans sa globalité. Elles présentent une forme de perméabilité qui donnera lieu à des résurgences de certains éléments interdépendants que nous considérerons dans des perspectives différentes.

Nous avons jugé opportun de définir dans un premier temps le cadre dans lequel surgissent les romans de la *Generación X* pour mieux mettre au jour les aspects par lesquels ils se distinguent. Leur marginalité au sein du panorama littéraire et celle de l'univers qu'ils dépeignent nous semblait imposer une contextualisation, même si c'est l'analyse des œuvres qui sera au centre de notre étude.

Après avoir les rattachés au contexte de la postmodernité, de la révolution individualiste et de la globalisation nous interrogerons le concept de postmodernité en littérature pour tenter d'établir la nature de la relation que les romans entretiennent avec lui. Correspondant à un moment d'épuisement de ce paradigme les romans peuvent s'inscrire dans sa continuité, se poser comme une contre-culture par les codes qu'ils utilisent, mais aussi en constituer déjà une forme de recyclage.

Situer cette littérature qui constitue un îlot dans l'archipel de la fiction littéraire espagnole contemporaine (Sanz Villanueva, 1996, 3), l'inscrire dans une lignée et la rattacher à des tendances concomitantes au niveau international nous permettra ensuite de comprendre sa position et de définir ses spécificités.

Dans la mesure où notre travail vise à montrer que cette littérature est en prise avec le réel, et à analyser les modalités par lesquelles elle s'inscrit dans ce réel, il semblera important de dessiner les contours de l'univers que les textes étudiés prennent pour objet. Les romans disent une réalité spécifique, sont l'expression d'un vide et d'un désarroi à un moment donné. Ils construisent un référent tout à fait identifiable par la mise en scène de personnages porteurs de valeurs, d'une vision du monde et d'une culture caractéristiques et par le truchement d'ancrages spatio-temporels aussi précis que nombreux. Ils refigurent la société dont ils sont le produit et l'image. Il ne s'agira pas de réaliser une synthèse historique ni une étude sociologique, mais de dégager la vision de la société espagnole que ces romans dessinent en partant des textes.

L'amarrage de ces textes à la réalité repose dans une large mesure sur le traitement qu'ils font des instances du réalisme que sont les personnages, le temps et l'espace. Aussi la deuxième partie de cette étude s'articulera autour de ces lignes de force, le temps et l'espace étant envisagés dans la perspective préconisée par Bakhtine comme un tout indissociable en littérature (Bakhtine, 1978). Nous analyserons la construction de ces éléments dans les romans en montrant que s'ils constituent la base de tout roman réaliste, ils sont ici remodelés à l'image et au service d'une réalité à la temporalité accélérée et centrée sur le présent, qui se vit et se joue dans un espace résolument urbain conçu à la fois comme territoire à dominer, comme monstre aliénant, comme terrain rassurant, et comme non-lieu marqué par la globalisation, et que cette réalité s'incarne dans une galerie de personnages désenchantés porteurs d'effets multiples et construits sur un appareil référentiel qui les sur-caractérise. Nous évaluerons les effets de cette saturation référentielle et nous nous attacherons à faire émerger les stratégies de construction de l'univers des œuvres et le sens que prend la représentation du monde contemporain qu'elles nous livrent.

Il nous restera à mettre au jour pour les analyser les pratiques discursives à travers lesquelles les romans du *realismo sucio* de la *Generación X* entérinent les prémisses postmodernes que sont la désacralisation de l'écriture, l'hétéarchie du répertoire culturel et les transactions entre codes sémiotiques. L'observation de leur composition, de l'objet-livre à la structure narrative en passant par une étude de l'appareil paratextuel, mettra en évidence l'étroite concordance entre fond et forme.

Nous serons amenés à constater ensuite le degré d'assimilation de la culture issue des *mass media* que montrent ces textes. Tout en n'effaçant pas le répertoire littéraire préexistant, ce répertoire devenu substrat culturel commun des auteurs et de leurs personnages s'y manifeste sur le plan thématique, mais également sur le plan esthétique dans une pratique narrative qui lui emprunte ses images et ses techniques et en élabore d'autres nouvelles. Les modalités d'inclusion des nouveaux médias dans cette littérature (en particulier celles de l'image et de la musique) bénéficieront d'une attention particulière, et discerner les relations de citation, d'imitation ou d'assimilation qui s'y jouent constituera une ligne de force de cette partie de notre étude. Nous nous attacherons à dévoiler les rouages de cette écriture qui s'affranchit des normes canoniques et des frontières dressées entre les codes sémiotiques pour faire du roman un champ ouvert capable de dire le monde contemporain dans toute sa complexité. Cela nous permettra d'apprécier la mesure dans laquelle le rapport d'exclusion entre une culture dite « populaire » et la culture élitiste et littéraire se voit modifié.

Les auteurs articulent cette diction du réel en leurs propres termes, et par leurs propres moyens, pour mieux capturer un univers et en livrer un instantané. Ils font primer l'oralité et l'apparente spontanéité pour simuler le langage et le bruit du monde réel et feindre de saisir

des tranches de vécu brut grâce à une esthétique qui semble passer « du régime de la représentation à celui de la simulation » (Forest, 2007 : 238) et dissimule son agencement, posant la problématique de la médiation esthétique.

Nous tâcherons d'éclairer les ressorts de cette écriture en étudiant au plus près des romans les stratégies de composition, d'inclusion d'autres codes sémiotiques et de reproduction du langage parlé pour pouvoir en mesurer ensuite les possibles effets.

Cela nous permettra de dégager les spécificités d'une littérature qui constitue possiblement une charnière et semble faire du roman un espace d'infinis possibles narratifs pour mieux dire le réel.

**PREMIÈRE PARTIE : CADRAGE ET
DÉBORDEMENTS**

Le postulat d'une spécificité, d'une altérité par rapport au *mainstream* littéraire, d'une coïncidence esthétique d'un corpus de romans publiés dans un laps de temps circonscrit à quelques années¹, et qui nous permet d'affirmer l'existence et de définir les contours d'une mouvance, d'un jalon particulier dans l'histoire littéraire, d'un courant isolé au sein d'une tendance réaliste, d'une vague, d'une érection, manquerait de sens et d'appuis si la spécificité de ce corpus n'était pas évaluée au regard du contexte de sa création.

Un contexte historique, social, culturel et littéraire Espagnol qui montre certes des singularités, mais s'inscrit également dans le contexte plus vaste de la postmodernité et de la globalisation qui marquent la société et ses manifestations culturelles, parmi lesquelles la production littéraire. Après avoir rappelé les caractéristiques majeures du contexte culturel et littéraire de la postmodernité, dont les romans sont porteurs mais qu'ils dépassent déjà, nous verrons quel panorama littéraire il dessine à l'époque de leur publication. Nous pourrons ensuite dégager les spécificités des romans au sein de ce panorama et montrer qu'à un moment donné (les années 1990), en un lieu donné (l'Espagne et plus particulièrement sa capitale) a surgi une tendance, une façon de dire un réel donné, dont la manifestation fut aussi notable et symptomatique que limitée (dans le temps comme au sein de la vaste production littéraire du moment). Cette écriture ne surgit pas *ex nihilo* : nous la replacerons dans une lignée pour en déterminer les influences et héritages. Dans le monde globalisé elle n'est pas non plus un phénomène isolé, nous la rattacherons à des tendances concomitantes sur la scène littéraire internationale. Il nous semble en effet capital de s'interroger sur la position des œuvres, de leurs auteurs, et du mouvement esthétique dont ils se réclament ou dans lequel les critiques les « classent » au sein de leur contexte culturel. Leur conformité ou leurs divergences par rapport à la dominante du moment, leur impact ou leur insignifiance au sein du monde littéraire, et du monde en général, l'accueil reçu de la part de la critique² d'une part, et du public d'autre part, sont autant de paramètres à prendre en considération à l'heure d'étudier les spécificités des romans.

¹Cette période s'étendrait aux dire du plus grand nombre de 1992, année de publication de *Lo peor de todo*, publié avant le roman qui pourtant est souvent considéré comme le détonateur du phénomène du fait de son retentissement, *Historias del Kronen* publié en 1994, à 1999, année de parution du dernier volet de la tétralogie Kronen et année où Ray Loriga passait déjà à autre chose. Nous retiendrons comme nous l'avons expliqué dans notre introduction les dates de 1990 et 1999 comme bornes temporelles.

² Nous nous limiterons à l'évocation des traits distinctifs des romans du *realismo sucio* soulignés par la critique mais sans nous étendre excessivement sur les reproches et éloges dont ils furent l'objet. En effet notre propos n'est pas de juger de leur qualité, et le crédit apporté aux critiques doit selon nous tenir compte de leur tendance à « ne reconnaître que les œuvres qui se conforment à des goûts déjà constitués » ou au contraire à se montrer « prompte à célébrer tel effet de scandale éphémère, mais rémunérateur » (Viart, 2008 : 8)

Nous avançons d'ores et déjà que la spécificité de l'ensemble des romans étudiés réside dans une diction nouvelle du réel, un rendre compte de façon affirmée de la réalité immédiate dont il est symptôme. Comment dès lors faire l'économie d'une définition de ce réel ? Elle semble incontournable pour appréhender ces œuvres qui se veulent la représentation du monde qui entoure leur création. Dans leurs pages se dessine une réalité parfaitement reconnaissable grâce au truchement d'un mécanisme référentiel imposant. Les différentes facettes de la réalité que les romans qui nous occupent tentent de capturer nous incitent à parler de *zeitgeist*. Cette réalité c'est en effet celle d'un pays, d'un peuple, d'une génération, d'une époque, d'un moment historique particulier, de son lot de mutations sociales et culturelles qui façonnent une vision du monde et pénètrent et imprègnent le fond et la forme des romans jusqu'à les phagocytter. Nous en délimiterons les contours à travers l'étude des valeurs et marques culturelles portées par les romans et mettrons en exergue les spécificités espagnoles qui découlent de son histoire récente tout en l'associant au monde globalisé dans lequel s'inscrit l'Espagne des années 1990¹. Ce travail impliquera nécessairement des incursions dans le domaine sociologique mais ce sont toujours les textes qui nous y accompagnerons.

Une fois posées les bornes qui délimitent et situent notre corpus, nous aurons établi le cadre nécessaire à l'approche véritablement narratologique, littéraire et discursive que nous mettrons en œuvre dans nos deuxièmes et troisièmes parties pour analyser les spécificités thématiques, esthétiques et discursives que présente selon nous l'ensemble de romans ici étudiés.

¹ Cette étude des valeurs et traits culturels constituera un éclairage utile à l'heure de décrypter les personnages qui peuplent les romans, leur rapport au temps et à l'espace, à la culture, le discours qui leur est prêté par les auteurs, le rapport au réel, à la culture et à l'écriture de ces derniers, comme autant de référents d'une époque.

Chapitre 1 : CONTEXTE HISTORIQUE, CULTUREL ET LITTÉRAIRE

La época quería, y nosotros hicimos (Mañas in Mancha, 2015)

Chaque génération (au sens biologique du terme) est malgré elle le reflet de l'époque qui l'a vue grandir. José Ortega y Gasset le soulignait en 1933 dans *En torno a Galileo*, mettant en évidence la relation entre le contexte socio-historique et les existences individuelles :

Cada uno de nosotros se encuentra, en efecto, sumergido hoy en un sistema de problemas, peligros, facilidades, dificultades, posibilidades e imposibilidades que no son él, sino que, al contrario, son aquello en que está, con que tiene que contar, en manejar y luchar con lo cual consiste precisamente su vida. Si hubiésemos nacido cien años hace, aun poseyendo el mismo carácter e iguales dotes, el drama de nuestra vida hubiera sido muy distinto¹.

Les inventions, les nouvelles technologies, les grandes crises politiques et économiques ne sont que quelques-uns des phénomènes qui dessinent les caractéristiques, les aspirations et les valeurs dont une génération est porteuse. En littérature, le contexte d'écriture d'un roman conditionne nécessairement sa nature et sa réception. A fortiori si l'on envisage les romans comme *symptômes* d'une réalité.

I. Du post-franquisme à la postmodernité

Si comme nous le verrons les éléments historiques ne sont que peu évoqués de façon directe dans les romans, il nous semble néanmoins important d'en faire cas, pour ce qu'ils conditionnent en termes de conditions de vie, de mentalités et de comportements. Démocratie, intégration à l'Europe, liberté, société de consommation, même si elles ne sont que rarement évoquées clairement, apparaissent en filigrane ou par prétériorité dans les conversations, les

¹ Ortega y Gasset, José, *En torno a Galileo*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2005, p. 27.

réflexions, les agissements des jeunes protagonistes¹. Il est donc, sans pour autant entrer dans une analyse historique, important de les avoir à l'esprit pour appréhender en connaissance de cause une littérature qui dit un réel particulier. D'autant plus que les corrélations entre le contexte socio-historique et les productions culturelles qui s'y déploient sont indéniables.

I.1 Felices ochenta versus oscuros y gloriosos noventa : de l'euphorie au desencanto

Si le contexte de l'ère postindustrielle, du capitalisme et de la postmodernité, est le même en Espagne que dans les autres pays développés, ceux-ci ont instauré leur régime démocratique en amont des mutations de la société. L'Espagne a connu le processus dans un ordre différent. Elle a certes accompli une véritable révolution politique et socioculturelle qui lui a permis de rattraper au galop ses voisins européens, de se réinsérer dans les rangs des pays développés et de s'intégrer pleinement à un XXème siècle placé sous le signe de la mondialisation. Mais malgré la nécessité et le caractère irrépensible d'une modernisation accélérée entre 1975 et les années 1990, la persistance d'un régime dictatorial jusqu'au dernier quart du XXème siècle fait persister une singularité ibérique face au reste de l'Europe et du monde qui se retrouve dans les pages des romans qui nous occupent.

Transition, Européisation, désillusion : splendeur et décadence de l'ère socialiste

La transition s'illustre dans la constitution de 1978 qui vient octroyer aux espagnols une liberté nouvelle, et représente à la fois l'aboutissement de la volonté de changement de la société espagnole au sortir de quarante ans de dictature et le point de départ d'une modernisation sans précédent². Cette constitution est l'axe autour duquel s'organiseront les nouvelles règles du jeu social, tant au niveau individuel (relations hommes-femmes, éducation, famille) que collectif (économie et travail, nouvelle organisation en communautés autonomes, représentativité sociale et politique accrues). Les transformations se répercutent sur les aspects matériels et immatériels de la vie quotidienne (laïcisation, nouvelles familles, qualité de vie, etc.). Ce nouveau cadre légal qui transforme l'Espagne en société avancée (Lavroff, 1991) aura sur la société des répercussions qui sont autant de substrats perceptibles dans la réalité des années 1990, toile de fond des romans de notre corpus.

¹ Points d'ancrage des romans ou prétextes à des conversations et réflexions, les événements historiques et faits divers renvoyant à une époque clairement identifiable apparaissent également insérés d'une façon propre à nos romans, par le biais de journaux, journaux télévisés et autres programmes télévisuels ou radiophoniques présents en toile de fond ou commentés par les personnages. Nous traiterons cet aspect fondamental en troisième partie.

² « La modernisation n'inclut pas seulement le développement économique. D'autres processus comme celui de la sécularisation, celui de la réduction du poids des familles et des lignées, celui de la privatisation, celui de l'innovation technique et du changement social, entre autres, sont à l'œuvre souvent parallèlement à l'intérieur du processus complexe de modernisation » (Giner, Salvador, in Ferreras, 2010: 17)

En 1982 la victoire éclatante du PSOE viendra entériner la volonté de changement et d'avancée. Felipe González, élu chef du gouvernement à tout juste quarante ans, met en place durant ses mandats des politiques de modernisation intensive du pays et d'ouverture sur l'Europe et le monde. L'Espagne adhère ainsi au marché commun, entre dans la CEE en 1986 (après avoir rejoint l'OTAN en 1982) et assume la présidence de l'Europe au premier semestre 1989 ; autant de signes qui sanctionnent l'évolution démocratique du pays et lui restituent son rang de grande nation européenne.

L'année 1992 cristallise le parachèvement de cette entrée de plein pied dans la modernité et le retour du rayonnement international. Surnommée « l'année espagnole » (Dulphy, 114), elle est l'année de l'exposition universelle de Séville et des jeux olympiques de Barcelone et elle marque d'un point d'orgue l'avènement d'une nouvelle Espagne qui reprend sa place sur la scène internationale, connaît un développement fulgurant¹ et découvre la société de consommation.

Néanmoins les romans témoignent déjà d'une certaine déception chez certains, comme Miguel, personnage secondaire de *Historias del Kronen* :

Si es que esto es Europa: el cinturón de seguridad, prohibido fumar porros, prohibido sacar litros a la calle.... Al final, ya veréis, vamos a acabar bebiendo horchata pasteurizada y comiendo jamón serrano cocido. [...] Encima, todos los españoles contentísimos con ser europeos, encantados con que la Seat, la única marca de coches española, la compre Volkswaguen, encantados con que los ganaderos tengan que matar vacas para que no den más leche.... Así estamos todos con los socialistas : bajándonos los pantalones para que nos den bien por el culo los europeos, uno detrás del otro.... (HK : 204)

À l'euphorie succède bien vite le *desencanto*. Rapidement atteint par le phénomène d'usure du pouvoir, rattrapé par de graves scandales et victime de la crise économique, et de son impuissance à lutter contre le chômage, le PSOE perd les élections en 1996 à la faveur du Parti Populaire. La désillusion vis-à-vis du parti, le désintérêt pour la politique en général, et le flou idéologique qui en découlent en partie sont notables. Ils apparaissent dans les romans de notre corpus, soit de façon rare mais explicite dans les dires et les attitudes de certains personnages soit a contrario par la rareté ou l'absence de références à la politique et aux événements historiques. Cette indifférence constitue un marqueur générationnel essentiel et ses répercussions sur la configuration des valeurs individuelles et collectives portées par les personnages des romans sont fondamentales dans l'analyse de ces textes. Quelques réflexions apparaissent, toutes le fait de personnages secondaires et plus âgés que les protagonistes,

¹ La décennie qui s'étend de 1976 à 1986 sera en effet désignée comme *década sorprendente* (de l'ouvrage éponyme du sociologue Sergio Vilar, publié en 1986) du fait de la fulgurance des changements et de la croissance qu'elle connaît.

détail qui n'en est pas un puisqu'il souligne le désintérêt de la jeune génération pour la vie politique. On trouve dans les romans des allégations en défense du PSOE, comme celle de Gonzalo Solozábal dans *Ciudad rayada*, homme d'affaire à l'honnêteté douteuse et affilié au parti :

¡Claro que hay paro ! Igual que en los demás países. Es lo normal en las sociedades postindustriales. Pero para eso seguimos haciendo una política social. Ya se verá cuando llegue la Derecha al poder. Ya digo que sí se va a notar. Si esto es como la historia aquella del hombre que quería pegarle pedradas a la luna. Está claro que nunca la acertó, pero desde luego fue el que tiró la piedra más lejos. Eso es lo que está haciendo el Gobierno con su política económica [. . .] (CR : 24)

D'autres propos sont plus sceptiques, comme ceux d'un personnage, qui à l'heure du changement de gouvernement montre peu d'espoir quant à l'état du pays et à la capacité de José María Aznar à redresser la situation. Prenant Kaiser (le protagoniste) en autostop, il parle de tout, de rien, de politique, au grand dam de Kaiser que ce genre de conversation ennueie profondément :

Y ahí ya el fósil se embaló y empezó a largar karrete, ke si la corrupción, ke si tenemos una sociedad enferma, kon un kuarenta y cinco por ciento de paro jubenil y una edukación de mierda kon la ke kerían konbertirnos a todos en mano de obra barata, ke si a kién se le okurre la barbaridad de organizar una Expo y unos Juegos Olímpikos todo para la mayor gloria de Felipe González. Ke después de trece años de socialismo nunca los kapitalistas habían estado más trankilos, y encima ahora entraba la derechona más fuerte ke nunca, y a ber ké hacía Aznar (CR : 188).

Dans ce contexte, la victoire du PP (*Partido Popular*) en 1996 apparaît plus comme un referendum contre le PSOE que comme un plébiscite en faveur de José María Aznar (Rubin, 2013 : 61). La désaffection voire le désintérêt de la jeunesse pour ce qui a enthousiasmé ses aînés (ils avaient massivement voté en 1982 pour un changement politique) se retrouve en filigrane sous la plume des auteurs, comme le montre ce paragraphe de *Social criticism or banal imitation* intitulé « Contra el felipismo escribimos mejor » (nous traduisons) :

Pour les écrivains comme Mañas, tel est l'héritage culturel et l'environnement socio-politique face auquel ils se sont trouvés alors qu'ils commençaient à produire leurs premières œuvres de fiction. Un développement économique positif et une montée du prestige du nouveau régime socialiste (Felipe González et le PSOE) ont conduit la modernisation du pays et sa progressive intégration à l'Europe dans les années 1980. Cependant, les scandales liés à la corruption politique et économique dans l'administration González et une récession au début des années 1990 furent vite synonymes dans le pays de nostalgie envers la « splendeur » et la prospérité des années 1980. Le fort taux de chômage et la sévère hausse du coût de la vie créa un sentiment d'inanité parmi la jeunesse espagnole au regard de son avenir. Les socialistes semblaient s'être vendus au capitalisme et cette toute nouvelle génération, aux portes de l'âge adulte,

trouva peu de place et d'opportunités pour sa croissance personnelle et professionnelle dans la nouvelle société espagnole¹.

Ce titre peut aisément être mis en parallèle avec les réflexions de Pedro, protagoniste de *Matando dinosaurios con tirachinas* qui affirme quant à lui que « contra Franco [se] vivía mejor² » pour évoquer le manque d'idéal et de valeurs à défendre de sa génération. Le désenchantement (« *el desencanto* ») semble être le maître mot de la fin des années 1980 et du début des années 1990 : privées de l'enthousiasme de la liberté nouvelle (elle est désormais acquise), des idéaux politiques et de perspectives d'avenir séduisantes, marquées par le chômage, elles seront celles de la désillusion. Cette déception, cette désillusion morale et idéologique saisit le secteur le plus progressiste de la société espagnole (hommes politiques, intellectuels et artistes, mais aussi et surtout la jeunesse qui, à l'instar de ses homologues des autres pays développés, sera qualifiée de « génération X »). Le *desencanto* se reflète nécessairement dans les manifestations culturelles en général, dans la littérature, et dans les romans qui nous occupent. Il pourrait même en constituer la matrice référentielle comme nous le verrons au fil de cette étude. José Ángel Mañas écrira au sujet des années 1990 :

Fue una época en la cual desayunábamos casi a diario con un nuevo escándalo –servido, casi siempre, por el diario El Mundo que entonces tenía un aura de verdad absoluta- y todo aquello generó una pérdida de confianza en las instituciones y un disgusto de la política o, por decirlo con más pedantería, una pérdida de ese espíritu de ciudadanía que se había mantenido muy en alto durante todo el proceso de la Transición y que, por primera vez, se venía abajo en picado. Eso ayuda a explicar la sensibilidad ácrata de la época, tan presente en *Historias del Kronen* y en otros textos de la década (Mañas, 2011).

L'évolution dans les mentalités qui en découle transparait dans les romans que nous étudierons, d'une part à travers l'absence presque systématique d'allusion à quelque engagement, opinion ou actualité politique que ce soit de la part des personnages principaux, d'autre part dans des réflexions qui expriment clairement la désaffection et le désintérêt pour

¹ For writers such as Mañas, this is the inherited cultural legacy and socio-political environment that faced them when they began to produce their first works of fiction. Positive, economic development in the country and a rise in the political prestige of the new socialist regime (Felipe González and the PSOE), drove the modernization of the country and its progressive integration into Europe during the 1980's. However, scandals related to political and economic corruption in González's administration and a recession at the beginning of the nineties soon were seen to be synonymous with national life as a nostalgia developed for the "splendor" and bonanza of the eighties. High unemployment and an ever-rising cost of living created a sense of futility amongst Spanish youth in regards to their future. The socialists seemed to have sold out to capitalism and this newest generation, at the doorstep of adulthood, found that there was little space or opportunity for personal and professional growth in the new, Spanish society (Smith, 2008).

² Cette phrase, attribuée à Manuel Vázquez Montalbán, fait ironiquement référence à une phrase devenue trop populaire quelques années après la mort du dictateur : « con Franco vivíamos mejor ». S'exprimant à ce sujet lors d'un entretien il dira : « Escribí esta frase hace tiempo con un interrogante porque temía que era el criterio de cierta izquierda conservadora. Y la respuesta era que no. Creo que parte de los males de la izquierda es que no superó esa situación de vivir contra el franquismo ».

la politique après l'engouement et la liesse de la fin de la dictature. Elle s'accompagne chez les jeunes d'une forme de rancœur vis-à-vis de leurs aînés et parents, qu'ils jalouent pour avoir connu l'euphorie de l'avènement de la démocratie, et celle généralisée en Europe et dans le monde qui caractérisa les années qui suivirent 1968. Le rejet des valeurs de leurs aînés s'incarne dans un vide idéologique et un sentiment d'inanité qui se répand vite au sein de la jeunesse. Carlos, le protagoniste de *Historias del Kronen* exprime très bien cette position :

Ya estamos con el sermón de siempre... La democracia, la libertad, etcétera, etcétera. El rollo sesentaiochista pseudoprogre de siempre... Ni siquiera nos han dejado la rebeldía: ya la agotaron toda los putos marxistas y los putos jipis de su época... justamente lo que nos falta es algo por lo que o contra lo que luchar (HK : 67).

Ce climat de désillusion et d'incertitude peut difficilement conduire la jeunesse vers une maturité consciente et responsable, et le syndrome de Peter Pan gagne peu à peu une jeunesse en manque de perspectives. Enfermée dans un présent aboulique, « la generación joven se queja de no poder engrosar las filas de la sociedad adulta, de vivir en un tiempo de espera, en la cola del paro, o malviviendo por medio de empleos con contratos “basura” » (Pérez, 2005 : 37). L'attitude dominante parmi la frange la plus jeune face à l'incertitude et le manque d'appui idéologique sera l'indifférence et la volonté d'évasion. Elle s'évadera dans la drogue et dans une attitude nihiliste résumée par le *no future* que scandait Johnny Rotten à la fin des années 1970. La seule porte de sortie étant le rejet de la société, mais l'apathie ne permettant pas une attitude révolutionnaire, la jeunesse repliée sur elle-même (à l'inverse de l'élan vers l'autre que montrait la *movida*) se recrée une sous-culture qui est celle des romans que nous étudions :

La subcultura de las tribus nómadas, urbanas, o de los jóvenes alienados de que nos hablan en estas novelas es también todo un repudio del triunfalismo de Felipe González y del PSOE en su última fase de corrupción (Fuentes, 1997 : 69).

La révolution sociale : nouvelles valeurs, nouvelles mœurs

Un autre élément qui pèse dans l'évolution des mentalités est la libéralisation et la mutation rapide et radicale de la société dès la mort de Franco. D'une société de type traditionnel, corsetée et archaïque au sein d'un monde en pleine mutation, elle passe à un modèle moderne, avec le lot d'inconvénients que cela amène. Nous passerons en revue à présent les différentes sphères affectées par cette ouverture. Les personnages des romans rendent compte de ses effets sur le système de valeurs.

Tertiarisation, urbanisation, liberté individuelle accrue, déclin des liens traditionnels que sont la religion, les communautés locales et la famille, et société de consommation, telles sont les prémisses de la société espagnole de la fin du XXème siècle. Ces changements

essentiels sont autant de jalons d'une métamorphose des valeurs et des mentalités, qui s'incarne dans les personnages, principaux comme secondaires, qui peuplent les romans de notre corpus. Notons par ailleurs qu'ils sont pour les jeunes auteurs nés entre 1960 et 1971 des acquis déjà intégrés et rapidement digérés, qui imprègnent leur inconscient et sont présents dans leurs romans comme autant de signes de la société et de l'époque dont ils configurent une sorte de radiographie.

La société espagnole, désormais comparable à toute autre société dite avancée, possède encore des caractéristiques propres à son histoire, à son parcours et à sa culture, mais cela n'empêche en rien d'affirmer que dès les années 1980, l'amère certitude franquiste : « España es diferente¹ » est à jeter pour toujours aux oubliettes.

I.2 La révolution culturelle : de la *Movida* à la *Resaca*

Si la violence est absente du processus politique de transition, il est incontestable que le changement collatéral qui s'opère dans les sphères sociales et culturelles est radical. La libéralisation des lois qui régissent le quotidien des espagnols, et l'insertion de l'Espagne dans la société de consommation et la société globalisée, induisent un bouleversement des valeurs, et la permissivité rendue possible par l'avènement de la démocratie s'étend aux mœurs et à la morale. Cela a son corrélat direct dans les manifestations culturelles en tout genre. L'ouverture progressive dès les années 70 avec un assouplissement de la censure se mue dans les années 1980 en véritable explosion, incarnée par le mouvement madrilène de la *Movida*.

Le retour à un régime de libertés dans la société a son corrélat dans les domaines de l'édition, de la presse, du cinéma, de la radio, des arts et de la littérature qui semblent déterminés à moderniser le domaine culturel pour l'identifier à l'Espagne telle qu'elle est réellement. La télévision fait elle aussi sa révolution, c'est l'entrée dans l'ère de l'information, avec la disparition de la censure, du monopole de l'information et celle du ministère de l'information au profit du ministère de la culture (Alonso Pérez, 2008 :76-77). En conséquence de cet engouement culturel soutenu par le gouvernement, toute la scène culturelle (littérature, architecture, musique, peinture, etc.) entre en ébullition et se tourne vers l'éclectisme et la pluralité au nom de la liberté retrouvée. Le cinéma engagé d'un Bardem ou

¹Egalement cité dans sa version anglaise: «Spain is different», ce slogan est celui d'une campagne promue par Manuel Fraga. Essentiellement destinée au tourisme extérieur, celle-ci vantait la diversité des paysages et l'exotisme espagnols. Le slogan fut utilisé de façon parodique par les espagnols, y compris sur un ton fataliste et désenchanté, comme un indicateur du caractère anormal et exceptionnel de la situation politique et sociale de l'Espagne face aux démocraties d'Europe occidentale.

d'un Saura cotoie à l'affiche le cinéma excentrique d'Almodóvar. C'est la fin de « quarante ans de désert culturel » (Luis Marañón in Benassar, 1991 : 188).

Ce « renouveau » comprend une infinité d'idées positives :

Aplicado al ámbito cultural, la “nueva” cultura tenía que ser, en primer lugar y con condición *sine qua non* para su desarrollo, una cultura radicalmente opuesta al raquitismo intelectual de la cultura franquista; en segundo lugar, una cultura que conciliara de manera definitiva la distancia entre las dos Españas, radicalizada con la Guerra Civil y el posterior exilio; en tercer lugar, una cultura que cumpliera las necesidades identitarias con la admirada Europa; por último, una cultura triunfalista y alegre donde los españoles pudieran ahogar sus numerosas penas sociales: la claudicación durante décadas ante el franquismo y su falta de libertad a cambio del progreso económico; la asunción del retraso con respecto a Europa; y, de manera contemporánea, el abandono de un proyecto ideológico de izquierda (Urioste, 2009: 24).

Une caractéristique est essentielle dans la culture de 1975 à 1986 : son référent permanent est le franquisme contre lequel elle se construit pour faire émerger l'image nouvelle d'une Espagne démocratique. Elle s'oppose en cela à celle des années 1990, désabusée et dénuée d'idéaux et de convictions, du moins en apparence.

Cette culture « triomphaliste » a comme manifestation la *Movida* madrilène¹, rencontre espagnole du punk britannique (dans une version optimiste) et du Mai 68 français, de l'anarchisme et du postmodernisme, du politique et du culturel, le tout « basado en un concepto muy burdo : la pasión » (Vázquez Montalbán, 1996 : 353). Enrique Tierno Galván, surnommé « le maire de la *Movida* » soutient cette mouvance qui apparaît rétrospectivement comme la réponse culturelle à l'instabilité politique du début des années 1980 et à l'abandon par le PSOE d'une véritable idéologie de gauche. « Es decir, para disimular su claudicación y la clausura de una ideología de izquierda, el poder socialista apoyó y se apropió de la movida, desplazando a la cultura las connotaciones contraculturales y revolucionarias que él ya no podía ofrecer desde el ámbito político-social » (Urioste, 2009 : 27). Mouvement peut-être superficiel en somme et purement esthétique, qui n'a pu être vraiment contre-culturel car impulsé, financé et récupéré par le gouvernement (à la différence du mouvement punk et de Mai 68), il perd de son authenticité et de sa consistance : « se quedaba descafeinado de contenido real » (Parra, 2012 : 11). Cela favorisera probablement sa disparition moins d'un lustre plus tard. Il aura néanmoins servi à alléger le pessimisme politique dû à ce que Eduardo Subirats appelle « el incumplimiento de las principales promesas electorales y nacimiento de los incipientes conflictos sociales » (Subirats, 1995 : 210).

¹ Madrid devient une grande métropole culturelle et à tous égards le centre artistique le plus vivant d'Espagne, en opposition à Barcelone, plus léthargique alors qu'elle s'est toujours voulu cosmopolite et dynamique. Centre de tout, parce que capitale mais aussi parce qu'en constante ébullition, Madrid sera le décor de prédilection des films et romans, et ce également dans la décennie suivante. Preuve en est que la grande majorité des romans de notre corpus la choisissent pour toile de fond.

Le processus de rénovation accéléré a obligé les espagnols à vivre simultanément des bouleversements qui pour les autres pays d'Europe avaient constitué des étapes successives. Il a confronté les jeunes espagnols des années 1980 à une série de problèmes (chômage, drogue, xénophobie, épuisement des ressources naturelles et autres dérives de la société de consommation) qui, s'ils étaient similaires à ceux que connaissaient déjà leurs contemporains depuis une dizaine d'années, n'en restaient pas moins spécifiques pour les raisons énoncées par Carmen de Urioste : « la celeridad de su introducción, su distinto momento histórico y su aceptación generalizada por parte de la sociedad » (Urioste, 2004). A cela s'ajoute comme le souligne Cristina Moreiras Menor dans « Spectacle, trauma and violence in contemporary Spain » le fait que si la société des années 1980 partageait une volonté d'intégration à l'Europe, la décennie des années 1990 se caractérise par l'absence totale de projet collectif (Moreiras Menor, 2000 : 135).

La *Movida* madrilène sera en tous cas le mouvement emblématique de l'évolution des mœurs. Plaisir, hédonisme, séduction, légèreté et *destape*, éclectisme, défense d'un « espace » pour la jeunesse et ouverture aux sexualités alternatives sont les traces qu'elle laissera et que l'on retrouvera dans nos romans, mais dans une version dégradée.

En effet si *Movida* rime avec *alegría*, le lendemain de fête sera difficile¹ et les années 1990 seront celles de la dépression et du *pasotismo*. Au dynamisme et à l'enthousiasme que son nom évoque succèdera une sorte de paralysie et une désillusion de la jeunesse, commune à tous les pays développés. La *Movida* constitue ainsi une sorte de transition, la manifestation contradictoire d'une Espagne encore « différente » mais en opposition à l'Espagne franquiste et qui veut s'identifier à l'Europe, juste avant d'être « absorbée » dans la culture globale.

Les années 1990 marquent donc l'achèvement de l'assimilation de l'Espagne (et de sa jeune génération) à ses voisins européens, sa consécutive confrontation aux problèmes de la société de consommation, et la fin de l'euphorie postfranquiste. Cela donne lieu à une « Nueva episteme cultural » (Urioste, 2009 :12). En littérature, le *Realismo sucio* (que nous décrirons plus avant) se présente comme une nouvelle modalité de réalisme critique et apparaît comme l'un des courants qui corroborent le mieux cette évolution. L'ensemble des textes dont la production semble suscitée par le désenchantement ambiant compose un état des lieux cinglant de l'Espagne de la fin du millénaire. Comme souvent, le changement s'est opéré en partie à travers le rejet du postulat antérieur, et cela apparaît parfois de façon explicite dans les romans :

¹ Le mot *resaca* nous vient spontanément pour parler de cet état des choses une fois l'euphorie retombée. Les jeunes ages de 20 à 30 ans dans les années 1990 ont la sensation d'une sorte de *gueule de bois* au lendemain d'une fête dont ils n'ont pas profité eux-même. Cela alimente une sorte de rancœur envers la generation de leurs parents.

...y vendemos al exterior alegría, caña y olé, gracias a los listillos como Almodóvar que siguen explotando unas señas de identidad archicaducadas... (...) después de tanto arte institucional y subvencionado, la kultura jubenil es lo único bueno que está ocurriendo (S95: 161).

En effet dès le début des années 1990, le souffle de liberté qui a parcouru les années 80 semble perdre haleine, et la désillusion ou *desaliento* gagne la société et ankylose la jeunesse qui confrontée de plus aux problèmes de toute société « moderne », se sent marginalisée en regard des modèles de modernisation adoptés par le pays dans sa course à l'eupérisation. Cette situation se reflète dans les manifestations culturelles et surtout celles prisées par la jeunesse, comme le montrent entre autres le retour du punk, l'engouement pour le groupe *grunge* Nirvana, l'effervescence du rock *indépendant* et autochtone, le surgissement d'un cinéma et d'une littérature réalistes qui donnent à voir la réalité dans toute sa crudité, et le mouvement *punk* qui fait retour.

Si « la *movida* madrileña resultó ser un producto españolísimo » (Urioste, 2004), la culture jeune des années 1990 n'entretient pas avec elle de relation de continuité mais suppose au contraire une rupture et l'identification et l'assimilation aux autres cultures jeunes d'occident. La jeunesse adopte en effet les référents culturels de ses voisins européens mais également des États-Unis, tout comme elle partage à présent avec eux des préoccupations et des inquiétudes inhérentes à l'ère postindustrielle. Comme le souligne Mark Allison, «[b]y the mid-1990s, the lives of young people in Spain were in many respects indistinguishable from those of the young across the Western world» (Allison in Urioste, 2004). En ce sens la culture *punk* et *grunge* des années 1990 est la réfraction contre-culturelle de la situation politico-sociale et corrobore à sa manière l'intégration de l'Espagne au monde occidental et à la société de consommation dont elle partage désormais les affres¹. Le consensus social autour de la démocratisation du pays s'effondre et les contradictions idéologiques refont surface. La culture *punk*, associée en général à la violence, la vulgarité, la vilénie, et la vacuité intellectuelle² en rend compte et avec elle les romans du *Realismo sucio* en mettant en scène des personnages en marge de la société, « normalmente un joven urbano de clase media y baja que se construye, en oposición a las nuevas pautas de sociabilidad, una identidad subversiva

¹ Notons le paradoxe : désormais « européanisés » du fait d'une volonté de le devenir, les jeunes espagnols souffrent désormais des conséquences de ce processus, semblent parfois regretter cette ouverture et cette assimilation, et dans un même temps ils s'ouvrent à une culture qui dépasse l'Europe puisqu'elle est désormais globale. Cette triple condition et identité culturelle espagnole, européenne et globale a de quoi égarer encore davantage une jeunesse déjà un peu perdue. A la rupture dont nous parlons s'ajoute un changement d'optique notamment dans le secteur le plus jeune de la société espagnole quant à l'aspiration à être européen à tout prix. Ce revirement était déjà en germe pendant la *movida* dans une société qui ne s'arrête pas où commence la M30 et il s'exprime parfois comme nous l'avons vu dans les romans.

²Nous traduisons : «vulgarity, violence, vileness, venereality and intellectual vacancy» d'après Cashmore, E. Ellis. *No Future. Youth and society*. Londres, Heinemann, 1984, p.35.

con la que expresar su nihilismo, su falta de posicionamiento y su privación de conciencia social » (Urioste, 2004).

Toute contre-culturelle qu'elle soit, cette culture jeune est déjà la redite, la récupération de marques identitaires présentes en d'autres lieux en d'autres temps. Reprises en version quelque peu édulcorée, celles-ci sont paradoxalement assez rapidement acceptées, considérées comme des « postures » (*poses*) et appartiennent déjà peut-être à un répertoire culturel que l'on peut recycler, réutiliser, s'approprier en le mêlant à la culture... de masse.

Les auteurs des romans ici étudiés, nés entre 1960 et 1971, ont connu la transition entre les deux périodes, comme l'explique José Ángel Mañas dans son article *Un (casi) Nadal en los noventa* :

Yo tenía dieciocho años en el año 89 y pillé, de alguna manera, el final de aquel movimiento libertario y provinciano que dio en llamarse Movida. Fue entonces cuando empecé a salir “en serio” y a frecuentar algunos de los ambientes nocturnos que después reflejaría en mis novelas. Con mi grupo de amigos rondábamos a menudo por los alrededores de la plaza de Chueca, que todavía no se había convertido en un barrio rosa y *chic*, sino que era, literalmente, un campo de jeringuillas. Íbamos, en concreto, a un local que se llamaba el Jam, lleno de *mods*, auténticos *mods* con sus *parkas* que dejaban aparcadas a la puerta sus Lambrettas cubiertas de espejos. Aquello era como *Quadrophenia*, sólo que con veinte años de retraso. Y de repente, con la llegada de los noventa, empezaron las convulsiones. Fue un momento de gran excitación, de una eclosión artística extraordinaria. En la música surgieron grupos como los Sonic Youth o los Nirvana que empezaron a renovar el rock. Vivimos la irrupción del tecno. A nivel nacional comenzaron a aparecer bandas *indies* hasta debajo de las piedras. (...) Fue, en definitiva, como una nueva “movida”, con algunas diferencias sustanciales con respecto a los ochenta como por ejemplo un incremento notable de la agresividad. La imagen que yo tengo de la movida ochentera es la de una historia de artistas y cultoretas treintañeros, con un buenrollito muy *cool*, conviviendo en un número bastante limitado de locales selectos. Los noventa, en cambio, fueron el momento del auge de las macrodiscotecas y el de la masificación de la noche, con un público cada vez más joven y unas drogas y una música cada vez más violentas. Aparecieron en escena los pastilleros, los “bakalas” y “volcadores”, y el “chunta-chunta” implacable del tecno más radical (Mañas, 2011).

La dernière partie de cette citation illustre fort bien le contraste entre les années 1980 (*felices ochenta*) et la décennie suivante, ambivalente et paradoxale, d'ébullition culturelle et de désillusion sociale, celle des *oscuros y gloriosos noventa*.¹

¹ Nous reprenons l'expression que José Ángel Mañas oppose à celle déjà répandue de *felices ochenta*, notamment dans son article « Un (casi) Nadal en los noventa » précédemment cité (Mañas, 2011).

À la fin du XXème siècle, l'Espagne a parcouru un long chemin vers la démocratie, et apparaît intégrée à l'Europe et économiquement développée. Avec plus de 60 universités, 1,5 million d'étudiants, une même proportion de femmes que d'hommes dans la vie active, le divorce et l'avortement légalisés, les problèmes sont devenus les mêmes que dans toute société développée : la sécurité urbaine, la drogue, la marginalité socio-urbaine. L'image du pays a changé, l'Espagne rurale a cédé la place à celle des bars et discothèques. Une dizaine de millions d'espagnols sont nés ou ont grandi après 1975 et leurs problèmes sont bien loin de ceux des générations qui ont grandi dans l'opposition à Franco.

Leur culture est celle des *Mass media* et ils ont complètement assimilé l'omniprésence des images et de la musique. Si internet n'en est qu'à ses balbutiements, le répertoire culturel des jeunes et leur vision du monde sont déjà façonnés par les nouveaux médias et la globalisation a déjà fait son œuvre. Ils possèdent leur propre langage et disposent d'une offre culturelle (romans, films, disques) placée sous le signe de la variété et d'une consommation effrénée, dont les moteurs sont des publicités à outrance, des campagnes de lancement et de promotion publicitaire. Les productions associées à la culture « jeune » sont généralement « critiquées pour leur banalité, leur mensonge et leur superficialité » (Alonso Pérez, 2008 : 167), et la culture de masses représente d'ores et déjà pour certains un échec collectif, incarné dans la multiplication des programmes de *telebasura* diffusés à outrance sur les nouvelles chaînes privées entre deux retransmissions sportives et spectacles taurins. Mais cette culture, qualité mise à part, n'en imprègne pas moins des franges de plus en plus larges de la population de par son ample diffusion. Ainsi le substrat culturel commun est davantage étendu, sa diffusion empruntant de multiples canaux, quand elle était limitée jusqu'alors à une diffusion presque exclusivement écrite. Nous verrons d'une part que cela a une incidence de taille sur la perception du monde, les signes identitaires, les relations interpersonnelles et les valeurs de la frange de la jeunesse espagnole des années 1990 que notre corpus met en scène, mais également sur la création et la réception des productions culturelles et en particulier littéraires. Nous étudierons d'autre part comment cette culture multi-médiale façonne à son tour de nouvelles modalités d'écriture.

I.3. Personnalisation et globalisation : vers une société postmoderne

Passés les premiers temps de la période d'essai, de gestation et d'expérimentation d'une nouvelle identité¹, les aspects évoqués en amont demeurent chez les jeunes (auteurs,

¹ Nous situons la fin de cette phase propre à la société espagnole du fait de son accession tardive à la démocratie en 1986, date communément retenue pour dater la fin de la consolidation des révolutions politiques, économiques et sociales (Urioste Azcorra, 2009 : introduction).

personnages et souvent lecteurs) qui possèdent une identité désormais postmoderne et « globalisée ».

Après la recherche constructionniste d'une identité opposée à l'identité essentialiste franquiste, dès la fin des années 1980 et le début des années 1990, le concept d'identité fraîchement formé et formulé (et dont la *Movida* fait partie) entre en crise et avec lui les conceptions sur la sexualité, l'idéologie, la culture et la religion, etc. Suivant le mouvement « normal » décrit par Carmen de Urioste dans l'introduction de son ouvrage *Novela y sociedad en la España contemporánea (1994-2009)* (2009), l'Espagne se mue de façon accélérée d'une démocratie « autoritaire » à une démocratie « permissive ».

Dès la fin des années 1980 et le début des années 1990, l'individu semble primer sur toute autre préoccupation. L'heure est dès lors à « el libre despliegue de la personalidad íntima, la legitimación del placer, el reconocimiento de las peticiones singulares, la modelación de las instituciones en base a las aspiraciones del individuo » (Urioste, 2009: 44). L'Espagne délaisse donc ses signes identitaires déjà jugés caducs et entame le procès de privatisation/ personnalisation décrit par Gilles Lipovetsky dans *l'ère du vide* et assimilé à une « deuxième révolution individualiste » (Lipovetsky, 1983 : 9). Celui-ci va de pair avec le procès de globalisation qui paradoxalement, à l'heure où l'individu prime, tend à uniformiser les conduites, les aspirations, les manifestations sociales et culturelles entre tous les pays développés autour du globe¹. La société de consommation de masse génère paradoxalement une personnalisation croissante des comportements, des désirs, des modes de vie, bouleversant les modes de socialisation et les mœurs. Elle homogénéise et uniformise tout en atomisant la société en une multitude d'individus uniques et déterminés à s'épanouir, quand bien même cela passerait par un repli sur soi, une solitude incommensurable et un rejet de l'autre.

La conjugaison de ces deux procès amène la société postmoderne à une situation que Lipovetsky qualifie en un constat pessimiste d'*ère du vide*. Ce qui la définit : la généralisation d'une attitude narcissique et hédoniste, le vide idéologique et le désengagement social qui en Espagne fait immédiatement suite à l'engouement de la transition démocratique², la société du spectacle, la société de consommation dont l'Espagne des années 1990 n'a pas eu le temps de se lasser : « En nuestro país la sociedad de bienestar aún no había llegado a aburrirnos y

¹ La globalisation suppose donc un caractère transnational qui à la fois donne sens à l'existence humaine et supprime l'espace de représentation individuelle à travers une standardisation des expériences individuelles (de la nourriture à la culture en passant par les voyages, la mode et les loisirs). Elle invalide la relation entre géographie et culture, base jusqu'à présent de la notion d'identité. Mais loin d'anéantir cette dernière, elle en configure de nouvelles formes en favorisant la connexion entre les individus par-delà l'espace et le temps. Ainsi, l'individu contemporain se pose toujours les mêmes questions identitaires et culturelles, mais les conçoit désormais moins comme localisées géographiquement que comme propres à la condition humaine moderne.

² «La modernización ha debilitado el sentido de compromiso comunitario en los asuntos sociales y ha creado mayor atomización social y desarticulación de las organizaciones sociales, especialmente entre la gente joven» (Petras, 1996: 29).

nuestros padres no habían sido, desde luego, *hippies* » (Astur González, 2012). Ainsi, conscient d'en être victimes et produits, les jeunes espagnols ne s'insurgent pas contre elle.

Pour satisfaire le nouvel individu (qui à son tour est façonné par elle) la société devient celle du libre-service. Ouverte et plurielle la société postmoderne prend en compte les désirs des individus et accroît la liberté combinatoire. L'heure est à *l'existence à la carte* (Urioste, 2009 : 27, nous traduisons) favorisée par révolution de la communication et de la consommation : chaînes de télé, hypermarchés au large éventail de produits, restaurants spécialisés, magasins ouverts jour et nuit, la tendance globale est de favoriser les choix privés, privilégier la diversité, offrir des formules personnalisées dans le sport, la médecine, les relations humaines et sexuelles, la mode, etc. Proposer plus pour que vous décidiez plus, voilà le mot d'ordre.

En l'absence d'idéologie enthousiasmante et de projet capable de mobiliser les foules, libre de ses choix, de sa sexualité, l'individu semble moins attaché à réussir dans la vie qu'à s'épanouir et satisfaire ses désirs. Hédoniste à outrance, il peut devenir incapable d'effort, ce qui semble être le cas pour la plupart des personnages de nos romans et s'explique par une incertitude chronique face à l'avenir due (entre autres) à un taux de chômage battant des records. Tout cela n'engage guère à la solidarité et à l'engagement, mais si le jeune *Narcisse* se désintéresse du collectif il montre néanmoins un engouement relationnel pour des « intérêts miniaturisés » (Lipovetsky, 1983 : 20). Les associations, groupes, et autres réseaux situationnels pullulent. En effet le mode de sociabilité est revu et la solidarité « futuriste » liée au projet collectif est remplacée par un « présentéisme » (Maffesoli dans Vattimo, 2003 : 107) qui pousse au narcissisme collectif. Nous verrons que de même le réseau amical, le groupe qui rassemble qui se ressemble, acquiert une importance centrale dans la vie des jeunes isolés dans une société dépourvue de projet global.

L'individu contemporain est donc dépourvu d'idéal, indifférent, confronté à une multitude de choix, obligé au bonheur car libre d'y parvenir, et loin de faire de lui un être épanoui cela génère une angoisse profonde. De fait le mal de vivre, fléau désormais diffus et endémique, se démocratise. « Narcisse en quête de lui-même, obsédé par lui seul et, ce faisant, susceptible de défaillir ou de s'effondrer à tout moment, face à une adversité qu'il affronte à découvert, sans force extérieure » (Lipovetsky, 1983 : 67). Dans cette situation, la tentation est forte de choisir comme nombre de jeunes de la génération dite X et de la plupart des personnages des romans du *realismo sucio* « [l'] Option paralysie : tendance, face à une infinité de choix, à n'en faire aucun » (Coupland, 2004 : 200). Ou encore la fuite.

Semblable à toute autre société moderne, conservant néanmoins quelques spécificités du fait de son parcours singulier, voilà où en est l'Espagne à l'articulation du nouveau millénaire : l'individualisme hédoniste et personnalisé est devenu légitime, l'ère de la révolution, de l'espoir futuriste porté par le modernisme est achevée. Le futur n'est plus

assimilé à un progrès inéluctable mais suscite au contraire un sentiment de peur et encourage donc la tendance à vivre au présent. En Espagne l'ère de la révolution correspond à la transition, et une fois celle-ci achevée, elle entre de plain-pied dans une nouvelle condition. Les éléments présentés constituent autant de clés de lecture de nos romans qui en sont symptômes¹. La condition décrite dans notre cadrage est bien celle de *l'ère du vide*, dont le maître mot serait *desencanto*, façonnée par les phénomènes parallèles de globalisation et procès de personnalisation, celle d'une époque appelée postmodernité et qui a son corrélat dans la culture et la littérature.

II. Post-modernité in-définition

« Rupture épistémologique pour les uns (Lyotard, Gonzalo Navajas), questionnement de la modernité pour d'autres (Hutcheon, Lipovetsky), la postmodernité est irréductible à une définition homogène, voire à toute définition » (Carcelén, 1994). Loin de faire l'unanimité, le mot et le moment, le phénomène et l'esthétique qu'il désigne est pour certains un fait de mode et pour d'autres un phénomène avéré, mais limité à certains domaines du savoir. D'autres enfin nient son existence. L'entreprise ardue d'expliquer et définir ce qu'est la postmodernité est certes due à l'imbroglio créé autour de ce terme nouveau et équivoque (qui semble par sa formation faire référence à une période historique, quand il désigne aussi une esthétique et une condition sociale) et à l'usage souvent abusif qu'il en est fait dans de multiples disciplines. Mais elle découle aussi de son actualité et des consécutifs absence de recul et manque de perspective pour considérer et appréhender le phénomène qu'il désigne. Plus opératif qu'analytique, le concept nous signale par son préfixe *post* que les choses ne fonctionnent plus comme « avant ». Une chose est certaine et fait l'unanimité : la modernité comme projet unitaire et universel de « civilisation » reposant sur l'optimisme et la foi en un progrès inéluctable technologique et humain est entrée en crise et la nouvelle ère repose sur d'autres coordonnées (Iñaki Urduñibia in Vattimo, 2003 : 45). De fait la postmodernité se définit souvent en opposition à la modernité, parfois comme sa prolongation, mais toujours en relation à elle. L'intérêt du terme *postmodernisme* est donc sa perspective historique : elle serait continuité, phase nouvelle, et dessine un individu qui naît dans le prolongement de l'ère moderne. Il désigne et concerne le tout social (artistique, épistémologique, culturel, etc.), reflète la différence et l'ouverture infinie. Et cela est essentiel : ce terme indéfini et multivalent s'avère bien fonctionnel pour montrer le caractère fuyant et mouvant de notre

¹ Bien sûr nos romans ne sont qu'une manifestation parmi d'autres dans un "cas clinique" parmi d'autres, pour poursuivre notre métaphore médicale. Ils ne peignent pas la généralité, et ne prétendent pas toucher à l'universel mais montrer un secteur de la population.

moment social, culturel et esthétique (Navajas, 2002 : 57). Dans le cas de l'Espagne il permet de nommer, de rallier à une tendance généralisée et de justifier en quelque sorte un moment de grande instabilité :

En el caso español, la posmodernidad fue un concepto altamente útil para dar razón de la inestabilidad y fragmentación culturales propias de la transición política y social de los setenta y ochenta y la inserción del discurso español dentro de la escena internacional. El lenguaje posmoderno adaptaba la rápida y en parte caótica evolución cultural española a unos parámetros más generales. Hacía comprensible lo que, de otro modo, hubiera podido percibirse, una vez más, como otra manifestación de la peculiaridad local. La aplicación de lo posmoderno al caso español daba atributos generales a lo que, sin esos atributos, era tan sólo un hecho sin mayor significación. De manera paralela, la globalización permite al discurso nacional participar plenamente en un debate que determina la orientación del mundo tanto actual como del próximo futuro (Navajas, 2002: 80).

En effet, loin de désigner un nouvel état des choses défini, une nouvelle période historique bornée, la postmodernité n'est pas un concept inactif et fixe, il s'agit plutôt d'une idée en mouvement perpétuel, davantage reflet d'une condition et d'un état d'esprit que d'une époque. Cette *condition postmoderne* (pour reprendre l'expression de l'ouvrage éponyme de Lyotard) est marquée par de grands changements (surtout en Espagne), tant dans la société (avec la montée du néolibéralisme et la communication généralisée) que pour ce qui concerne le paradigme culturel, qui connaît un changement massif lié entre autres aux progrès technologiques. On situe néanmoins généralement le début de cette période dans les années 1980 ; quant à sa fin, il est difficile de la dater, et même de savoir si elle est bel et bien achevée, car si certains de ses traits caractéristiques paraissent déjà caducs, d'autres constituent une ouverture vers une nouvelle configuration au sein de laquelle ils ont encore leur place. Son expression esthétique (le postmodernisme) a en tous cas été l'un des modèles centraux de la pensée et de la création artistique des deux dernières décennies du XX^{ème} siècle, en s'étendant à travers le monde occidental en même temps que celui-ci connaissait une uniformisation du fait de la globalisation et du développement des moyens de communication. Elle incarne la fin des grands récits de légitimation et des projets unitaires, la remise en cause des pôles d'identification universalistes, la fin des grandes causes et des idéologies, une rupture avec le modernisme donc. En ce qui concerne la création artistique, et selon les termes quelque peu pessimistes de Simón Marchán-Fiz (dans Vattimo, 2003 : 48) : « amoralismo, escepticismo, resignación, cinismo, nihilismo histórico, decepción respecto a los ideales de las viejas vanguardias y las ideas totalizadoras, en suma, carencia de expectativas, son algunas de las expresiones más socorridas para traslucir el sustrato que late en la actual escena artística ». Tant dans le domaine artistique que dans les domaines politique et social, on constate donc qu'après le modernisme et sa frénésie de nouveauté vient une période plus sombre : « tras la embriaguez, la resaca » (Marchán-Fiz, in Vattimo, 2003 : 47).

L'aspect mouvant et versatile caractéristique de la postmodernité est propice à une culture et une production artistique marquées par l'éclectisme. C'est l'ère du « todo vale », de la coexistence des contraires, de la disparition des hiérarchies. Comme l'écrit Lipovetsky, « au "il faut être absolument moderne" s'est substitué "il faut être absolument soi-même", mot d'ordre postmoderne et narcissique dans un éclectisme laxiste. (...) Rien d'autre à vouloir qu'un art sans prétention, sans hauteur ni recherche, libre et spontané, à l'image même de la société narcissique et indifférente. » (Lipovetsky, 1983 : 179). Cela ouvre une infinité de possibles et favorise la coexistence de tendances multiples qui se juxtaposent, s'interpénètrent ou se font écho. Face à l'épuisement de l'avant-garde on se tourne vers la répétition, le recyclage, le pastiche, et la surenchère remplace l'invention. Dans le moment marqué par la vitesse et l'agressivité que nous avons décrit plus haut, « L'art singe les innovations du passé, la violence, la cruauté et le bruit en plus » (Lipovetsky, 1983 :171). En effet artistes et public sont à la recherche de l'effet immédiat et de la sensation, feignent le naturel et la spontanéité, et ainsi les *happenings* se multiplient et en littérature les Kerouac et autres Bukowski trouvent lecteur à leur plume. Dès les années 1980 se développe une écriture qui prend pour thèmes privilégiés la folie, les immondices, la dégradation morale et sexuelle, et dont le *Realismo sucio* espagnol sera une manifestation en version autochtone.

L'individu primant sur le tout social, l'histoire ne se conçoit plus comme un projet unitaire dont le cours serait orienté vers un inéluctable progrès, et « face à l'épuisement des grands discours, il ne reste plus que l'individu et des récits parcellaires et fragmentés.

En Espagne, les traits culturels distinctifs prennent racine dans la rénovation politique, économique et sociale, dans la démocratisation et la normalisation culturelle que le pays connaît (tardivement) entre 1975 et 1986 et que nous avons observée.

Dans son ouvrage *Novela y sociedad en la España contemporánea*, Carmen de Urioste Azcorra parcourt à travers des romans emblématiques les thèmes qui, apparaissant de façon récurrente, sont considérés comme des marqueurs de l'époque à laquelle elle circonscrit son étude (1994-2009). Il s'agit des thèmes suivants :

- ❖ La culture jeune
- ❖ La société du spectacle
- ❖ Les sexualités dissidentes
- ❖ La famille
- ❖ La politique
- ❖ La violence
- ❖ Le désir
- ❖ La ville

❖ La mémoire de la guerre civile

A l'exception du dernier, dont aucune mention directe n'est faite dans les romans qui nous occupent, ces thèmes seront pour nous autant de clés de lectures, en ce sens qu'ils façonnent, conditionnent et configurent en grande partie la « réalité » dont les romans proposent une diction. Nous leur consacrerons donc une étude approfondie à la fin de notre première partie, partant toujours de leurs manifestations dans les textes pour les relier ensuite au contexte social, historique et culturel de leur écriture.

En effet nous considérerons toujours les romans étudiés comme des corrélats littéraires d'une condition sociale et culturelle, celles de la société postmoderne qui se manifeste dans la production littéraire qui lui est contemporaine.

II.1 La postmodernité en littérature

Si la postmodernité en tant qu'esthétique ou « période » est difficile à définir de façon précise, on peut toutefois affirmer que cet « objet littéraire non identifié » constitue une rupture avec la modernité (caractérisée par l'unité, l'ordre, la cohérence et la structure) en se caractérisant par l'éclectisme, la confusion, la fragmentation, la discontinuité, l'hétérogénéité et l'abolition des hiérarchies¹. Elle est « aceptación desprejuiciada de lo plural y tendencia a desjerarquizar las diferentes tendencias y personalidades » (Juan Antonio Ramírez dans Vattimo, 2003: 61). Elle est en cela la parfaite réfraction de la société postmoderne. Signant la fin de l'idéalisation du monde, de la hiérarchie des sujets, dans un processus généralisé de « désublimation » (Lipovetsky, 1983 : 127) elle permet l'incursion dans l'art du banal, de l'insignifiant sans hiérarchie ni jugement. Elle incarne la fin des grands récits de légitimation et des projets unitaires, la remise en cause des pôles d'identification universalistes, la fin des grandes causes et des idéologies, une rupture avec le modernisme donc, et l'avènement en littérature d'un nouveau paradigme désacralisant au sein duquel s'abolissent les frontières et la hiérarchie entre culture populaire et culture écrite. Ainsi rien d'étonnant à lire l'émotion d'un personnage venu se recueillir sur la tombe de Jim Morrison au cimetière du Père Lachaise : « Des gens ont bombé « this way to Jimmy's » sur les tombes des grands poètes français. C'était grand » (Coupland, 2004 : 127).

La crise et la remise en question d'un ordre institutionnel ne constituent certes pas une innovation, puisqu'elles ont été des caractéristiques marquantes de la pensée moderne. Ce qui est inédit en revanche, c'est la remise en question du mode de diffusion du modernisme : l'écriture.

¹ Carcelen, Jean-François, *L'hétérogène dans le roman espagnol (1975-2000)*, Université Stendhal Grenoble III.

Tous les romans sont marqués d'un sceau commun inhérent à l'âge des auteurs¹ : l'héritage postmoderne. Comme nous l'avons dit précédemment, la postmodernité est contemporaine de l'ère postindustrielle, et du développement des sciences technologiques. Ce nouveau monde marqué par la vitesse a donné naissance à une nouvelle temporalité dans la littérature : la simultanéité (ou le simulacre de simultanéité) y remplace la successivité. L'apparition d'Internet, la vulgarisation de la télévision et du cinéma ont en outre changé notre vision du monde, donné lieu à de nouvelles pratiques culturelles, à de nouveaux modes de création et de réception, qui tendent à se standardiser du fait de la communication massive et de la globalisation. Si jusqu'aux années 1970 le discours dominant était l'écriture, il est maintenant relégué à la seconde place, détrôné par l'avènement du règne de l'image. Celle-ci, en tant que langage universel, façonne à présent l'imaginaire collectif, uniformisé de fait. Elle crée en outre un nouveau modèle de récepteur pour la littérature, le lecteur spectateur².

À cette nouvelle entité réceptrice correspond un nouveau répertoire convoqué pour la création, et de là découlent les principales caractéristiques de l'esthétique postmoderne. Elle est le lieu de l'incursion dans l'ordre textuel de nouveaux codes sémiotiques qui jusque-là en étaient exclus, car ils appartenaient au répertoire jugé inférieur de la culture populaire. L'intertextualité postmoderne ne se réalise plus exclusivement entre textes écrits, mais également entre textes et éléments non textuels, et elle s'effectue par la citation ou l'assimilation, et non par l'intercalation. Ainsi la musique, la télévision, le cinéma font irruption dans les textes, soit parce que les auteurs y font référence de façon récurrente, soit parce qu'ils leur empruntent des techniques. C'est le cas par exemple pour les techniques de cadrage, ou de montage (pour provoquer des altérations dans la temporalité –analepses, ellipses- ou couper une scène), empruntées au cinéma. Le paradigme traditionnel se voit ainsi bouleversé, et la hiérarchie disparaît, voir s'inverse, comme l'explique Gonzalo Navajas :

Los elementos del paradigma antes articulados de manera transparente y coherente en torno a la primacía de lo escrito-occidental-clásico se ven ahora reubicados con relación a otros elementos externos o marginales al paradigma y pasan a ocupar una posición de inferioridad dentro de él. Lo marginal se hace central y lo secundario se hace primario (Navajas, 1996, introduction).

¹ Ce n'est qu'en ce sens qu'on pourrait utiliser le terme de génération pour parler des auteurs, ou de cohorte, car malgré leurs différences d'âges ils ont un bagage culturel commun marqué par l'omniprésence de l'image et des médias.

² Il nous semble important de rappeler ici que déjà le modernisme avait donné un nouveau statut au spectateur. Placé en art pictural au centre du tableau, il se devait d'être co-actif et co-créateur (Lipovetsky, 1983 : 146). En littérature aussi le point de vue unique du narrateur omniscient se dissolvait et la contemplation esthétique et l'interprétation raisonnée cédaient le pas à «la sensation, la simultanéité, l'immédiateté et l'impact » (D. Bell in Lipovetsky, 1983, 139). Ce nouveau statut du spectateur et du lecteur devait perdurer lors de l'entrée dans la postmodernité.

L'humour et l'ironie deviennent également des valeurs essentielles d'un art souverain qui n'a plus rien à respecter et qui, dès lors, s'ouvre au plaisir du détournement ludique et des associations jadis bannies entre prose et poésie, fiction et récit factuel, culture populaire et culture élitiste, etc. Œuvres fragmentaires, les productions romanesques postmodernes sont ainsi « no conclusivas y sin delimitación valorativa específica. Estos rasgos se han convertido en parte del inconsciente cultural de nuestra época y han pasado a formar las premisas que subyacen el arte de nuestro momento » (Navajas, 1996 : 19).

Le postmodernisme est donc une entité esthétique hybride qui rassemble « lo elevado y lo trivial », et l'hétérogénéité n'en est pas un simple élément constitutif, mais le principe structurant. Loin de constituer une menace pour le roman (malgré ce que certains critiques ont semblé penser), ce phénomène d'incursion de formes diverses dans l'écriture démontre l'infinie capacité d'absorption et le dynamisme de ce genre en perpétuelle mutation. Cela n'est pas néanmoins sans susciter des réactions diverses et parfois contradictoires, notamment chez les théoriciens de la littérature et autres narratologues. Ainsi Kate Hamburger dans sa *Logique des genres littéraires* (1977) tentait-elle déjà dans une logique excluante de définir et circonscrire le roman et la fiction dans des limites qui de fait écartaient toute inclusion d'éléments extra-littéraires voir extratextuels, quand Gerard Genette dans *Fiction et diction* saluait vingt ans plus tard le dynamisme sans bornes du roman¹.

L'instance narrative se voit elle aussi bouleversée par l'esthétique postmoderne qui opte souvent pour l'indéfinition narrative et l'introduction de divers agents de la narration, parmi lesquels se trouve le lecteur. Il s'agit ici encore d'abolir une hiérarchie : celle qui régissait la relation entre un lecteur non informé (et donc dépendant) et un narrateur qui lui livrait les informations selon son bon vouloir.

De même, le roman postmoderne transgresse les codes génériques en empruntant certains codes et schémas narratifs à d'autres genres plus populaires considérés jusque-là avec un certain mépris par les hommes de lettres, comme le roman policier ou le roman sentimental. Cette transgression (héritée du modernisme mais n'est d'ailleurs plus l'exception mais la règle sur laquelle repose désormais paradoxalement la légitimité de ces genres². Les romans *transgenres* interrogent la hiérarchie entre les genres tout en les décroissant par des fusions presque devenues la norme et qui constituent à leur tour des formes nouvelles. C'est le

¹ La menace concernerait selon nous davantage les outils de l'herméneutique, des études littéraires et narratologiques que le roman en soi. Nous y reviendrons par la suite mais il nous semble opportun de préciser d'ores et déjà que face à l'érection de romans qui configurent une nouvelle modalité de diction du réel basée entre autres ressorts sur l'inclusion dans le roman d'éléments extra-littéraires, nous opterons pour adapter les outils narratologiques aux nouvelles pratiques littéraires plutôt que d'essayer de faire entrer celles-ci dans des cases réductrices et inappropriées.

² Héritée du modernisme (quand elle ne concernait qu'une minorité d'artistes) cette transgression désormais généralisée semble s'essouffler dans la postmodernité qui voit « la rébellion devenue procédé, la critique rhétorique, la transgression cérémonie » (Bell dans Lipovetski, 1983 : 118). José Ángel Mañas fera allusion à ce phénomène en rapport avec les romans du *realismo sucio*.

cas par exemple de *Sonko 95* (Mañas, 1999), roman faussement autobiographique et policier à la fois, ou encore de *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo*, qui prend également à bien des égards des allures d'enquête.

Il nous faut également signaler comme caractéristique de l'esthétique postmoderne le recours récurrent à la parodie, à l'imitation et au pastiche de formes, genres et techniques appartenant au passé, et ceci au service de la remise en question des modèles antérieurs, mais également comme moyen de pallier à l'impression que tout a déjà été dit et fait, et que l'originalité n'est plus possible. Face à l'épuisement de l'original, à l'essoufflement de l'avant-garde, il reste le ressassement, la reformulation, la relecture et la re-création de ce qui existe déjà, la revitalisation du présent par la réhabilitation du passé. L'heure n'est plus à la révolution, tout semble acquis et les oppositions rigides s'estompent (le mot d'ordre est *¡todo vale !*), ni à l'innovation, qui laisse place à la redite et au plagiat.

Randolph Pope écrit en 1992 que l'Espagne est entrée dans l'ère postmoderne et cite les caractéristiques de sa littérature qui lui permettent cette affirmation :

[l]a reiteración de la reiteración, la magnificación de la imagen, la imposibilidad de lo original, el abandono de la metafísica y de la ideología, la desconfianza crónica, la paranoia cotidiana, la transgresión lúdica de los límites tradicionales, genéricos, sexuales, evaluativos¹.

Les romans qui nous intéressent ici regroupent tous ces traits distinctifs, ce qui nous induirait à les considérer comme des romans postmodernes, mais ils possèdent également d'autres caractéristiques qui laissent à penser qu'ils se situent peut-être dans une période nouvelle. Cette citation pose par ailleurs une question importante qui a trait à la catégorisation (si besoin en est) de ces romans. En effet, souvent considérés comme appartenant ou faisant référence à une culture de la marge, *underground* et non-conformiste sinon contestataire, et à la fois à la culture de masse² dont ils seraient des produits, ils pourraient bien constituer déjà une forme de ressassement de ces cultures. Leur écriture correspondrait ainsi à un moment d'épuisement de la post-modernité. Recyclant tout à défaut d'innover, la postmodernité recyclerait à ce moment-là le réalisme en utilisant les codes de la contre-culture et peut-être en les recyclant déjà. Nous creuserons davantage cette question au moment d'évoquer la tendance généralisée de retour au réel qui dessine le panorama littéraire de l'époque de l'écriture des romans, et plus encore quand nous évoquerons les modalités d'inclusion et de réfraction, distanciée ou non, de cette culture dans les textes.

¹ Pope, Randolph D., "Postmodernismo en España: el caso de Antonio Muñoz Molina", *España Contemporánea*, vol. V, n°2, 1992, p.119.

² Des références musicales rock, punk et *indie* aux Fanzines en passant par un éventail de drogues surprenant et des références plétoriques à la culture télévisuelle, nous verrons que la culture *underground* comme la culture de masse sont un élément prégnant dans les thématiques comme dans l'esthétique des romans de notre corpus. Si elles coudoient des références culturelles plus élitistes dans certains, comme c'est le cas de *Raro* ou *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo*, elles priment et en sont un élément central.

II.2 Postmodernité, et après ?

Pour Gonzalo Navajas, à l'époque à laquelle Pope écrit, la postmodernité en tant que concept englobant est déjà en crise (Navajas, 2002 : 50)¹. Le postmodernisme est bientôt révolu, et la littérature espagnole se situe dans une période nouvelle, marquée par une esthétique qui s'en éloigne progressivement, et dont les traits distinctifs caractérisent non seulement le présent, mais préfigurent aussi l'évolution de l'esthétique. Cette esthétique, que Gonzalo Navajas nomme *neo modernisme* (Navajas, 1996) et Germán Gullón *neo réalisme* (Gullón, 1998 : VI), contiendrait selon nous en germe les caractéristiques de la postérieure souche de romans *mutantes* dont les auteurs ont (comme trop souvent) été artificiellement regroupés sous le nom de *Generación Nocilla* ou *Afterpop*². Cette mouvance, dont les prémices coïncident avec la fin de celle qui nous intéresse, et dont les auteurs sont contemporains et pour certains congénères des auteurs de ladite *Generación X*, exacerbe les éléments dont nos romans sont déjà imprégnés. Ainsi, la disparition des hiérarchies, l'intermédialité, la fragmentation, la sursaturation de référence à la culture de masse, l'oralité et l'hybridité générique au service de la diction d'un réel marqué par la vitesse seront systématisées et exacerbées au point que le roman échappe parfois aux limites de l'objet livre pour devenir roman « augmenté ». En annonçant la fin de la postmodernité, Navajas ne se risque pas cependant à donner de définition définitive de ce qu'il baptise *néo modernisme*, ni à situer précisément dans le temps le changement de paradigme, puisque les classifications artistiques et périodes littéraires sont généralement imbriquées et reliées les unes aux autres, que cela soit par association ou assimilation, ou au contraire par différenciation ou opposition. L'auteur affirme que le déconstructivisme postmoderne a abouti à des non-paradigmes :

Las dos últimas décadas de transición de un siglo a otro han señalado el aceleramiento y agudización del proceso deconstrutor y han conducido no sólo a la disolución de todos los paradigmas sino sobre todo de la legitimidad de la propuesta de paradigmas (Navajas, 2002 : 77).

Nous postulons que les romans étudiés ici constituent une forme de paradigme, mais reconnaissons avec Navajas son caractère éphémère :

¹ Si l'auteur reconnaît la nécessité de ce concept large et ouvert comme outil pour l'étude littéraire; de fait il demeure actif et opérationnel alors qu'il en annonce déjà la caducité. Mais si la postmodernité contient pour lui en son sein les prémisses de son dépassement, il faudra avant de l'invalider trouver de nouvelles catégories et principes épistémiques en accord avec les nouveaux signes culturels. (Navajas, 2002, 58-59)

² Montrant une fois de plus l'invalidité en littérature du concept de génération, et l'illégitimité des étiquettes attribuées à la hâte et de façon allogène par les critiques, les auteurs ainsi désignés rejettent ces appellations réductrices, artificielles et commerciales. Dérivées du nom de la trilogie *Nocilla project* de Agustín Fernández Mallo, publiée entre 2006 et de l'essai *Afterpop* de Eloy Fernández Porta publié en 2006, Vicente Luis Mora leur préfère quant à lui le nom de *Luz nueva* (du nom de son essai publié en 2007). Quant aux universitaires, ils s'accordent plus volontiers autour du terme de *novela mutante*. Nous y reviendrons plus en détail en évoquant le panorama littéraire espagnol de l'articulation du millénaire.

Puede afirmarse que uno de los rasgos del siglo XX que acaba de concluirse es su inusitada capacidad para proponer paradigmas nuevos y hacerlos desaparecer después con parecido ahínco y celeridad a como los había propuesto antes (Navajas, 2002 : 77).

L'aspect qui caractérise le paradigme défini par les romans est la disparition de la prévalence entre diverses manifestations culturelles désormais interchangeableables et comparables. Il annonce un nouveau siècle qui promeut un répertoire hétérogène de formes et de procédés culturels de même légitimité, compatibles entre eux et qui impose une redéfinition du statut de l'écriture :

(...) otras formas de comunicación cultural, vehiculadas a través de la imagen, la electrónica, lo audiovisual, la Internet aparecen no sólo como formas rivales en el proceso cultural, sino que disputan francamente la primacía que lo escrito ha mantenido durante el siglo de manera no contestada (Navajas, 2002 : 78).

Ce répertoire n'est pas nécessairement conçu comme alternatif à l'écriture mais entretient également une relation d'influence avec elle, comme l'explique Pedro Maestre interrogé lors de la sortie de *Matando dinosaurios con tirachinas* :

P. ¿Qué le motiva para escribir ?

R. Pues todo. El cine, los libros, las discotecas, la música de Kiko Veneno, de Ketama, de Pata Negra...

P. ¿Qué lee ?

R. Leo mucha poesía y Leopoldo María Panero es para mí el mejor. En novela, me gusta Delibes. De los extranjeros, Baudelaire (in Moret, 08/01/1996)

Cependant la fiction garde une place singulière de par sa capacité assimilative et critique. Celle-ci légitime sa persistance pour la raison suivante : « le permite la consideración de los principios y el desarrollo de los grandes paradigmas para manifestarlos en su realidad concreta y efectiva por encima de los conceptos y principios abstractos. Es éste un rasgo diferencial de discurso narrativo ficcional que lo separa de otros modos de discurso » (Navajas, 2002 : 79).

Certes il y a crise de l'écriture mais, elle est, à en croire la production littéraire du moment, l'occasion d'un renouveau salutaire¹: « En términos médicos, la crisis puede ser el punto climático de un proceso de enfermedad que provoca la recuperación y el paso a un estado posterior de bienestar » (Navajas 2002 : 111). Par sa diversité, son caractère inclusif, son ouverture, le roman espagnol de la fin du XXème siècle préfigure un processus d'ouverture et d'expansion qui caractérise l'esthétique du XXIème siècle.

¹ Les romans de la *Generación X* sont également envisageables à ce titre comme « symptôme » d'un état de l'écriture et du nouveau rapport que peuvent entretenir avec elle les auteurs contemporains.

Qu'écrire dans ce contexte ? Que raconter ? Plusieurs tendances émergent, toutes mues par une même motivation : dire le réel.

L'esthétique des deux dernières décennies du XX^{ème} siècle n'est d'ailleurs pas unique, mais multiplie au contraire les tendances, sans programme ni projet spécifique global à l'encontre de la postmodernité alors que les changements de paradigmes s'opèrent en général dans l'opposition avec l'esthétique précédemment en vigueur. Elle constitue d'ailleurs par cette absence de projet global une prolongation de la postmodernité (si tant est que celle-ci soit effectivement révolue), qui se voulait anti-paradigmatique, et se caractérisait par l'hétérogénéité, tant à l'intérieur des œuvres qu'entre elles, et par la volonté d'échapper aux erreurs totalisantes du passé en n'adoptant pas d'orientation spécifique clairement identifiable mais au contraire une indétermination éthique.

Cette esthétique possède du postmodernisme la culture de « el icono verbal roto » (Navajas, 2002 : 91). Elle en a en effet hérité la désacralisation de l'écriture, désormais acquise et digérée, et l'absence de hiérarchie entre culture *pop* ou de masse et culture « noble ». Mais au conflit entre les *deux cultures* définies par Snow dans les années cinquante (qui caractérise l'abîme qui s'est ouvert entre langage et aspirations des humanités et des sciences) s'ajoute dorénavant celui qui définit les traits épistémiques et esthétiques de la période et oppose non plus les contenus mais les procédés, la forme par laquelle ces contenus sont véhiculés. Ce conflit-là se joue entre la culture de l'écriture ou du signe écrit, et celle du signe oral/visuel.

Une différence s'impose d'elle-même entre ces deux cultures : la culture orale/visuelle, à la différence de la culture écrite, manque d'archives et construit son univers *ab nihilo*, « sin interés en el pasado porque considera que el archivo civilizador es antinómico con la linealidad inmediata de la imagen y el sonido en contra de los meandros indirectos y morosos del signo escrito » (Navajas, 2002 : 92). La complexe et conflictuelle relation entre le discours culturel conventionnel, étroitement lié à l'écriture et à la littérature la plus « élevée », et les nouvelles formes de transmission culturelle liées à la culture visuelle est au centre du débat culturel de la fin du XX^{ème} et du début de notre siècle (Habermas et Jameson dans Navajas, 2002 : 167). Conçue comme une menace dans le milieu académique, la culture non-écrite est souvent taxée de populaire, éphémère, inférieure. Toute considération qualitative mise à part, force est de constater son omniprésence et ses récurrentes incursions dans la littérature.

De fait la polarisation entre les deux formes culturelles est loin d'être impérative, elles peuvent être complémentaires et coïncider, et c'est le cas dans nos romans. Le conflit entre les deux cultures y penche résolument vers la prédominance des principes et procédés des modes de rupture de l'icône verbale. Ainsi nos romans reflètent une sorte de *statu quo* culturel qui

finit par être accepté car inévitable dans des romans emblématiques de la culture audiovisuelle. Il ne s'agit cependant évidemment pas, nous le verrons, de la seule orientation du roman des années 1990, mais elle est d'autant plus remarquable qu'elle constitue un changement de cap dans la trajectoire du genre romanesque et semble inéluctable.

Les romans rendent compte d'une nouvelle posture des auteurs face à la littérature, mais également d'une nouvelle relation des textes au monde. Celle-ci ne relève plus de la confrontation directe ni de la polémique, mais témoigne au contraire du vide idéologique caractéristique de l'époque : « el texto no se concibe como instrumento de cambio fundamental de la realidad, que no es transformable de manera absoluta según el modelo revolucionario » (Navajas, 1996). Il émerge néanmoins des textes une vision et une conscience critique du monde. Si la manne commerciale que représentent les jeunes auteurs pour les éditeurs a sans doute prévalu à l'heure de décider de les publier, ils ont aussi joui d'un moment propice à la créativité :

(...) los sistemas de valores sociales de épocas anteriores son sometidos a revisión, y empiezan con una pizarra relativamente limpia donde escribir. Las numerosas ataduras que impedían a sus predecesores actuar con libertad, las secuelas del pasado político nacional, les afecta de distinta manera. Han pasado a la otra orilla de la divisoria emocional que suponía la actitud hacia la guerra civil (1936-1939) y la conformidad o disconformidad de los ciudadanos hacia la dictadura de Franco (1940-1975) de sus predecesores (Gullón, 2006).

Une autre différence que présente la nouvelle esthétique avec la postmodernité semble être sa relation au temps. La postmodernité est l'esthétique du *hic et nunc* par excellence. Ancrée dans le présent, elle ne prétend pas le transformer de façon radicale, mais en tirer le plus grand profit possible puisqu'elle ne lui voit pas d'alternative satisfaisante. Le futur n'est guère plus prometteur, et quant au passé, elle l'ignore généralement (notons que la plupart des œuvres qui nous intéressent conservent cette caractéristique). La nouvelle esthétique semble renouer avec le passé, établissant sa relation avec lui sur un mode différentiel, mais sans entreprendre de le combattre comme avait pu le faire le modernisme. De fait son rapport au réel s'en trouve également altéré, et ces deux aspects s'illustrent notamment dans le roman historique, le roman de la mémoire, mais aussi, et cela nous captive davantage, dans les romans du *Realismo sucio*. Ceux-ci, s'ils dépeignent une génération dont la devise semble souvent être le *No future* nihiliste des punks, n'en éclairent pas moins le conflit que cette génération entretient avec son époque, avec ses aînés, avec les perspectives d'avenir qui s'offrent à elle. Une étude des valeurs véhiculées par cette génération et par les personnages de romans qui en sont de façon intentionnelle ou non des porte-paroles nous permettra de revenir sur cet aspect.

La relation entre lecteur et narrateur est un autre élément d'importance : dans nombre de romans actuels elle redevient la relation inégale de domination (où le lecteur dépendant apprend tout du narrateur omniscient) que le postmodernisme avait disqualifiée en mettant ces deux agents de la communication sur un pied d'égalité, les rendant tous deux nécessaires et interdépendants dans la création du texte. Ici encore nous remarquons que certains des romans de notre corpus restent fidèles à la tendance postmoderne en multipliant les voix narratives (*Mensaka*, *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo*) ou en donnant lieu, malgré la présence d'un narrateur unique et clairement identifié, à un brouillage énonciatif (*Sonko 95*) qui oblige le lecteur à une re-création active, comme nous le verrons au moment de l'analyse discursive. Notons que les romans ajoutent à cela un jeu de brouillage des frontières entre réalité et fiction, les auteurs étant parfois narrateurs, mais apparaissant aussi en certaines occasion comme des personnages secondaires qui ne font que passer furtivement dans les pages des romans et que les divers narrateurs prétendent surpasser en connaissance du sujet.

Les romans de José Ángel Mañas, Ray Loriga, Pedro Maestre, Roger Wolfe, Benjamin Prado, Lucía Etxebarria et Ismael Grasa présentent en revanche une caractéristique propre selon Gonzalo Navajas à la nouvelle esthétique : la forme, ou du moins la dimension autobiographique (Navajas, 1996 : 84 ss.). Cet aspect est à mettre en relation avec un aspect essentiel des romans récents : le retour du « je » qui s'éloigne de l'inconcrétion psychologique propre au postmodernisme. Et ce sous toutes ses formes : autobiographies, fausses autobiographies (*Sonko 95*), autofictions (*Matando dinosaurios con tirachinas*) et autres récits personnels narrés en première personne.

Si dans nos romans s'imposent le retour du « je » à travers des récits toujours subjectifs et parfois même taxés de « nombrilistes »¹, les personnages pourraient ne s'éloigner qu'en apparence des personnages « flous » prisés par le modernisme et plus encore par le structuralisme. Cependant, une étude approfondie des figures des protagonistes comme des personnages secondaires remettra en débat cette affirmation. Nous pouvons d'ores et déjà évoquer un trait caractéristique de ces personnages, et qui préfigure certaines évolutions postérieures (les personnages des romans *mutantes* notamment) : ils sont à première vue « plus vrais que nature », mais une analyse poussée de la vraisemblance qui se dégage d'eux laisse à penser qu'elle ne vient pas d'une construction, d'une profondeur, d'une description psychologique minutieuse, mais plutôt d'une sur-caractérisation obtenue à grand renfort de

¹ L'expression « narradores del yo-yo » utilisée par le critique Ignacio Echevarría, fervent détracteur de la *generación X* comme titre de sa communication lors du séminaire « La literatura en pañales: narrativa española reciente » (organisé par l'université Complutense de Madrid en juillet 1996) reflète bien cette critique souvent formulée à l'encontre des romans reliés à la *Generación X* par les critiques. Elle se fait également l'écho du reproche récurrent d'immatunité et d'infantilisme adressé aux auteurs comme aux lecteurs. Nous y reviendrons.

références de toute sortes (vêtements portés, musique écoutée, tics de langages, etc.) qui définissent ces personnages sans leur donner pour autant d'épaisseur ni de consistance.

Une motivation explique ce choix du retour du personnage, et du retour du « je » : l'utilisation de la première personne confère au texte une valeur testimoniale. Et il s'agit bien depuis les années 1990 de cela : sous diverses formes, dans divers buts (récupération de la mémoire, traitement de l'histoire, ou photographie de la réalité environnante comme c'est le cas pour notre corpus), les auteurs convergent vers une même fin : dire le réel.

La nouvelle période divergerait enfin et surtout du postmodernisme en ceci que son indéfinition éthique, l'absence de hiérarchie et l'hétérogénéité qu'elle présente ne constituent plus une révolution, ni même une nouveauté, mais sont partie intégrante d'un discours esthétique normalisé (celui de la culture de « el icono verbal roto ») avec lequel lecteurs et critiques sont désormais familiarisés. Les frontières ne sont plus transgressées, elles seraient apparemment abolies. La désublimation et la désacralisation de l'écriture seraient digérées et constitueraient des « acquis » octroyant de nouvelles licences aux auteurs.

Cela dit, le manifeste et la recherche de caution que constitue la note écrite par José Angel Mañas pour clore sa *Tétralogie Kronen* invitent à nuancer cette affirmation. Il y explique en effet que l'un de ses objectifs est d'inclure dans ses roman « todos estos elementos heteroglosicos que la literatura novelesca de hoy excluye o entrecomilla » et termine en écrivant : « El lector juzgará hasta qué punto lo he conseguido » (Mañas, 1999). Mañas considère ainsi qu'il intègre presque par effraction à la littérature des éléments qui lui demeurent allogènes, pour n'en faire pas « naturellement partie » ou pour en être exclus par les auteurs « classiques » et les gardiens du « canon » littéraire. Il compte sur le lecteur pour être l'entité qui donnera sa légitimité à une tétralogie qu'il considère d'ailleurs comme du roman « expérimental », ce qui laisse à penser que ce nouvel état des choses n'est pas si bien assimilé et accepté qu'on pourrait le penser. Il est intéressant de souligner rapidement cette relation singulière au lecteur, sans nul doute héritée de la postmodernité, qui fait de lui un complice, une caution, tout en permettant d'affirmer de façon détournée que son avis importe bien plus que celui des critiques.

Dans son essai *Un nuevo medio crítico para la literatura*, Gonzalo Navajas évoque la nouvelle relation de la critique à la littérature anti-hiérarchique :

Las dos últimas décadas del siglo XX han abierto el pensamiento crítico (los textos alcanzaron antes este punto) a discursos antes marginales y secundarios y han potenciado las interconexiones entre modos estéticos diferentes. A partir de ahora será más difícil que la cultura esté dividida legítimamente en jerarquías rígidas se base en la exclusión más que en la inclusión de textos que se entienden no a partir de una estructura centralizada y absorbente (Europa, los grandes clásicos, por ejemplo) sino de la multipolaridad de valores y motivaciones estéticas (Navajas, 2002 : 13).

Notre exploration du panorama littéraire en place au moment de la publication des romans de notre corpus comportera inévitablement une observation de la position adoptée par la critique vis-à-vis des différentes tendances esthétiques récentes, et de l'écriture des réalistes *sucios* en particulier ; nous verrons alors que Navajas fait peut-être preuve d'un optimisme excessif dans cette observation de l'évolution de la pensée critique vers l'acceptation.

La littérature donne accès, par-delà les faits, à la sensibilité d'une société, à sa façon de se percevoir et de vivre, et cette affirmation est valable pour toute la production littéraire. Or comme nous l'avons dit l'esthétique particulière que les romans mettent en œuvre se détache et se distingue de la production littéraire concomitante tout en participant de la même tendance de retour au réel.

L'état des lieux littéraire du moment de la publication des romans confirmera qu'ils forment un relief spécifique, identifiable et définissable dans un paysage qui ne lui est ni parfaitement étranger ni semblable.

III. Une littérature en Transition ?

Si quelque chose définit le roman espagnol des trente dernières années, il s'agit précisément de l'absence de critères universels pour le décrire. Nous décrirons à présent le panorama littéraire dans ses grandes lignes et si nous nous intéresserons aux autres tendances en présence, aux autres acteurs de la scène littéraire et au fonctionnement du marché éditorial à l'époque de la parution des romans de notre corpus, ce sera toujours pour servir notre propos, et soutenir notre postulat d'une mouvance spécifique dans un cadre donné.

Les romans que nous isolons dans notre corpus d'étude rendent compte d'un rapport particulier au réel, un réel marqué par la culture audiovisuelle, orale, par un contexte social, et par un nouveau rapport à l'écriture, à la littérature. Nous souhaitons faire ressortir par l'observation du panorama littéraire de l'époque de leur écriture ce en quoi ces romans se détachent de la production du moment, et montrer qu'ils présentent suffisamment de caractéristiques fortes pour les isoler, sans pour autant parler de génération mais de « *sintonía generacional* »¹.

Les différents courants, du roman le plus raffiné à la littérature la plus crue, coexistent en Espagne dans les années 1990, et ce notamment dans les productions narratives des jeunes

¹ Nous reprenons l'expression de Germán Gullón qui résume ainsi l'objectif des auteurs : « [buscan] *sintonizar con el lector* ». Le critique ajoute : « *comparten un mismo tono vital* » (Gullón, 1998 : XXIV).

auteurs. Une errance dans les méandres des critiques, articles, ouvrages théoriques, et autres anthologies littéraires, et la manie de vouloir à tout prix étiqueter (de la marque la plus percutante possible), classer, catégoriser, et regrouper les auteurs par affinités et compétences littéraires (notions toutes subjectives par ailleurs) auraient pu nous déconcerter plutôt que de nous permettre de nous forger une idée objective des différents éléments du panorama littéraire espagnol de l'époque de la parution des romans qui nous intéressent. Gardant le cap d'une étude de textes, nous nous sommes contentée d'observer ce panorama pour mieux constater que notre corpus d'étude constitue une option parmi d'autres, clairement identifiable, de réalisme.

Une observation, même rapide, du panorama littéraire espagnol de 1975 à nos jours révèle un dynamisme éditorial au long cours. Il est certes évident que si la mort de Franco constitue une ligne de rupture nette dans l'histoire politique, en ce qui concerne l'histoire culturelle la rupture n'est pas aussi nette ni la date aussi pertinente, car les conditions d'une mutation culturelle étaient déjà présentes dans une Espagne « assouplie » et plus ouverte sur l'extérieur dès la fin des années soixante. Néanmoins, à compter de 1975 le nombre de romans publiés et de maisons d'édition se démultiplie.

Depuis les années 1990, cette dynamique n'a fait que se confirmer et favoriser la coexistence d'une gamme d'auteurs de passage ou bien établis sur la scène littéraire, dont les âges, les genres et les styles sont aussi différents que représentatifs de jalons successifs ou contigus dans la grande lignée de la littérature. Du roman policier au roman érotique, de l'autobiographie au roman historique, du best-seller au « classique », le lecteur n'a que l'embaras du choix parmi l'offre que le marché éditorial lui propose.

El panorama es inmejorable, la riqueza y variedad de voces, que reflejan una sociedad heterogénea y plurisignificativa, dice mucho sobre el potencial literario que no había, por ejemplo, en la década de los ochenta, y sí ahora, donde conviven vacas sagradas y lobeznos con talento, sus nietos o sobrinos o hermanos pequeños se quiera o no, porque nada surge de la nada y la literatura que no se inserta en una tradición está muerta. Los abuelos podrían ser Cela, Delibes o Matute, los tíos Umbral, Marsé o Aldecoa, y los hermanos mayores Muñoz Molina, Almudena Grandes o Landero (Maestre, 2000).

Une tendance s'impose cependant depuis une trentaine d'année, qui englobe la quasi-totalité de la production littéraire depuis que le structuralisme et autres expérimentations ont déserté les étagères des librairies : le retour au réel. Celui-ci n'est pas uniquement le fait de la littérature espagnole mais concerne au contraire l'ensemble de la littérature en présence dans le monde occidental et globalisé. La scène littéraire espagnole actuelle, comme déjà celle de l'époque qui nous intéresse, présente toutefois la particularité de faire cohabiter des auteurs dont les premiers écrits ont précédé l'arrivée de la démocratie et des novices nés aux dernières heures du franquisme. Ainsi le souligne Izquierdo : « Junto a una creciente sintonía con la literatura occidental, desde las peculiaridades de la literatura española actual, se da en España

al finalizar el siglo XX una situación histórica única como es la existencia de cinco generaciones literarias en activo » (Izquierdo, 2001 : 1).

Durant la dernière décennie du siècle passé, aux côtés des « novices » que sont les auteurs des romans étudiés ici et leurs congénères en regard du monde littéraire, des auteurs déjà confirmés continuent de publier, épousant des genres qui se popularisent alors, et en particulier le roman de la mémoire.

Nous étudierons le positionnement des auteurs de notre corpus dans leur cohorte (celui-ci étant parfois de leur fait mais plus souvent le fait de critiques toujours soucieux de catégoriser et d'exclure). Nous souhaitons ainsi permettre dans le chapitre suivant les conditions d'une définition de l'option thématique et esthétique choisie dans nos romans à travers le *realismo sucio*, et éclairer le parti pris qu'il constitue face à une pluralité de possibles modalités de diction du réel.

III.1 Coexistences : Retours au réel

P : ¿Qué pintas dentro del mundo literario ?

R : nada. (Mañas, Extrait du documentaire « generación Kronen » de Luis Mancha (2015))

Le monde des lettres, que Mañas nomme avec humour *gallinero literario* (Mañas, 1998) fait cohabiter dans les années 1990 une grande variété d'auteurs. Parmi les « vétérans » toujours actifs éditorialement, figurent encore les figures phares de la première génération d'après-guerre : Camilo José Cela, qui publie *Madera de boj* en 1999, et Miguel Delibes, disparu en 2010, dont le roman *El hereje* remporte en 1998 un franc succès. La « génération suivante », composée entre autres de Juan Benet, Carmen Martín Gaité (*Lo raro es vivir*, 1996), Gonzalo Torrente Ballester (*La muerte del decano*, 1992), Carmen Laforêt (peu prolifique mais toujours présente à travers ses contes), ou encore Ana Maria Matute (*Olvidado rey Gudú*, 1996), Josefina Aldecoa (*Historia de una maestra*, 1990), Juan Goytisolo ou Rafael Sánchez Ferlosio.

Les suivants, dont les premiers romans sont parus dans les années 1960 comptent parmi leurs rangs Luis Goytisolo, Juan Marsé et Francisco Umbral, dont les romans reçoivent depuis le même accueil enthousiaste des critiques comme du public.

Viennent ensuite ceux dont on regroupe souvent les romans sous le nom de *Nueva narrativa*, appellation des plus vagues mais qui rappelle la mutation initiée dès la fin de la dictature dans le monde littéraire et éditorial et que nous avons évoquée, et le retour au récit qui fait suite à l'expérimentalisme. Citons à titre d'exemple (car ils sont fort nombreux) Javier

Marías, Juan José Millás, Soledad Puértolas, Alvaro Pombo, ou Rosa Montero, dont les romans connaissent un grand succès. Antonio Gala, déjà présent comme dramaturge, attendra 1990 pour publier son premier roman *El manuscrito carmesí*.

Tous les auteurs précédemment cités n'auront de cesse de publier, et seront rejoints dès le début des années 1990 par une cohorte de jeunes auteurs que José Maria Izquierdo (Izquierdo, 2001) rassemble sous l'appellation « novísimos » et qui par son suffixe racoleur semble vouloir attirer l'attention sur le seul critère de la nouveauté¹. C'est dans cette catégorie que les auteurs qui nous intéressent sont classés.

L'auteur ajoute une classification secondaire qui place les trois premiers groupes dans une catégorie « Escritores referenciales, "tradición literaria" », les auteurs des années 1980 dans une « Generación intermedia : Narrativa renovadora », et les derniers en « Autores jóvenes nacidos en los años sesenta ». Si les deux premières apportent un éclairage critique ou esthétique sur les auteurs qu'elles regroupent, la troisième nous semble réductrice, ne s'appuyant que sur des dates de naissances, et rassemblant artificiellement des auteurs qui n'ont de point commun que celui-là. Elle rend le classement inopérant à l'heure d'identifier un courant littéraire comme nous l'avons déjà montré.

Nous nous intéresserons à présent aux points communs ainsi qu'aux différentes tendances que présentent ces auteurs, avant de nous intéresser plus particulièrement à la dernière catégorie, qui est celle qui nous concerne pour contenir les auteurs des romans que nous voulons étudier.

Si nous nous refusons à parler de « mode » s'agissant de littérature², il est indéniable que tous ces auteurs, toutes générations confondues, ont depuis les années 1980 épousé simultanément ou successivement les mêmes tendances, avec toutefois des options esthétiques différentes. Ainsi, dans une vague généralisée de retour au réel, on voit fleurir des récits qui possèdent une série de point communs.

¹ La liste des auteurs qui composent cette catégorie est la suivante : Álvaro Durán (Madrid 1959), Almudena Grandes (Madrid 1960), Mercedes Abad (Barcelona 1961), Beatriz Pottecher (Madrid 1961), **Benjamín Prado (Madrid 1961)**, Cuca Canals (Barcelona 1962), María Jaén (Utrera, Sevilla 1962), Martín Casariego Córdoba (Madrid 1962), Paula Izquierdo (Madrid 1962), Gabriela Bustelo (Madrid 1962), Juana Salabert (Paris 1962), Lola Beccaria (Ferrol, La Coruña 1963), Belén Gopegui (Madrid 1963), **Francisco Casavella (Barcelona 1963)**, Tino Perterra (Gijón, Asturias 1964), Begoña Huertas (Madrid 1965), Luisa Castro (Foz, Lugo 1966), **Lucía Etxebarria (Madrid 1966)**, Juan Bonilla (Jerez de la Frontera 1966), Ángela Labordeta (Teruel 1967), Marta Sanz (Madrid 1967), **Ray Loriga (Madrid 1967)**, **Pedro Maestre (Elda, Alicante 1967)**, Daniel Múgica (San Sebastián 1967), Marta Rivera de la Cruz (Lugo 1970), Blanca Riestra (La Coruña 1970), Juan Manuel de Prada (Baracaldo, Vizcaya 1970), **José Ángel Mañas (Madrid 1971)**. L'absence de critère littéraire du classement de Izquierdo le cantonne à un rôle d'annuaire, mais il permet néanmoins d'avoir un aperçu des auteurs en présence, toutes générations confondues, au moment où les romans qui nous intéressent sont publiés.

² Nous délaissions du moins ce terme du point de vue des auteurs, car force est de reconnaître que les éditeurs ont moins de scrupules à l'heure de lancer et promouvoir tel ou tel roman ou auteur comme un produit de consommation. Nous reviendrons sur ce point plus loin.

La littérature subit depuis plusieurs décennies ce que Dominique Viart nomme « la pression du monde » (Viart, 2008). Si temps littéraire et temps historique sont bien distincts, et que «el cierto grado de autonomía de la literatura en relación con los procesos históricos » (Vázquez Montalbán, 1991 : 25) semble désormais établi, si le retour au réel ne répond pas à un évènement historique qui l'aurait déclenché, cette tendance généralisée découle de changements dans la société dus à l'Histoire, tels la ruine des grands idéaux après les deux guerres mondiales, le détournement de la littérature engagée dans le contexte de la guerre froide qui avait amené l'écriture à un repli formel où trouver son indépendance (Viart, 2008 : 15), et plus récemment la perte des repères inhérente à la condition postmoderne (Lyotard, 1979).

En Espagne, les années 1990 marquent la fin de la période de croissance et de progrès sociaux, déjà constatée dans d'autres pays comme la France en 1970. Les dommages sociaux collatéraux entraînent la nécessaire incursion dans les pages du monde de la rue, qu'il s'agisse de réclamer la prise en considération de réalités sociales ou de pratiques culturelles, ou bien de fouiller le passé, pour l'éclairer et en comprendre la prise sur le présent, ou réclamer une justice jamais établie. La littérature, jadis monde clos et sacré, désinhibée par les coordonnées postmodernes, peut à nouveau endosser le rôle de miroir du monde et dire le réel, fonction dont elle avait été détournée :

Les sciences humaines, « filles matricides de la littérature », dit Michel Rio, s'étaient longtemps substituées à celle-ci pour dire l'homme dans le monde. Mais le soupçon qu'elles ont contribué à porter sur les discours reçus, voici qu'à la fin des années 1970 il se porte sur elles. La littérature doit alors sortir de sa propre tour d'ivoire, ouvrir les fenêtres sur l'extérieur. On dirait par analogie qu'on est passé d'une littérature « régulière », régie en sa clôture par la théorie comme par une règle de Saint Benoit, à une littérature « séculière », retrempee dans son temps et dans son monde (Viart, 2008 : 17).

Ainsi la littérature qui revient en Espagne dans les dernières décennies du XXème siècle, après le structuralisme et le poststructuralisme, cesse de regarder son nombril et reprend son essentielle dimension référentielle dans une volonté clairement affirmée de diction du réel. En Espagne comme partout, aux jeux formels qui s'étaient imposés dans les décennies précédentes succèdent des livres qui s'intéressent aux existences individuelles, aux histoires de famille, aux conditions sociales, autant de domaines que la littérature semblait avoir abandonnés aux sciences humaines. « Les romans semblent avoir atteint un équilibre entre une réflexion sur l'écriture et une réflexion sur le monde¹ » (Lissorgues, 1991). Sans renoncer complètement à l'expérimentation formelle les auteurs reviennent à des procédés plus traditionnels au détriment des manifestes d'avant-garde. Ils réintègrent des registres plus populaires (tels le roman policier le roman historique et le roman sentimental) et retrouvent le

¹ Là encore, la date de 1975 fait consensus quand au « virage » pris par la littérature espagnole et c'est *La verdad sobre el caso Savolta* de Eduardo Mendoza, publié cette année-là, qui est souvent considéré comme sa charnière.

plaisir de la narration, se réconciliant ainsi avec le lectorat. Ils délaissent également, en accord avec leur époque, les préoccupations idéologiques au profit d'une écriture souvent humoristique, mais aussi intimiste et parfois lyrique. Aux grands héros succèdent des êtres incertains et l'influence de la postmodernité et de la culture *pop* se fait clairement sentir.

La dimension autobiographique est à l'honneur et de nouvelles notions surgissent, celle d'« autofiction » notamment. Nombre de nos romans sont associables à cette dernière. Les écrivains semblent à nouveau « (...) Prêts aussi à plonger dans le réel qu'avait déserté une grande part de la littérature, à s'installer dans l'arrière-fond de la province, dans les banlieues populaires : autant d'espaces depuis longtemps laissés en jachère. Le passé aussi est revisité, l'Histoire reconquise » (Viart, 2008 : 8). Comme le souligne Ferreras, « la littérature commence à ce moment à renvoyer des échos des bouleversements qui ont secoué la société et des nouveaux problèmes qu'elle rencontre : citons parmi les noms les plus représentatifs les écrivains Manuel Vázquez Montalbán, Eduardo Mendoza, Javier Marías, Juan José Millás, Carlos Ruiz Zafón, Almudena Grandes¹ » (Ferreras, 2010, 95). Ainsi le contexte historique favorise l'émergence de certains courants, et comme le remarque Mañas, « (...) no es baladí que la época fuera un caldo de cultivo excelente para la novela negra a la que se han dedicado muchos de mis coetáneos » (Mañas, 2011), notamment en raison des scandales politiques et affaires de corruption qui se multiplient dans les années 1990.

En 1996, Xavier Moret écrit les mots suivants à propos du Prix Nadal, remporté cette année-là par Pedro Maestre pour son roman *Matando dinosaurios con tirachinas* : « Entre las obras bien colocadas para el premio de este año había dos grupos diferenciados. Uno de ellos, como es el caso de la novela ganadora, afrontaba problemas de la España actual, como la corrupción y el paro. Otro grupo se inclinaba por ambientar la acción en los sesenta, buscando un reflejo lejano, para hechos actuales » (Moret, 1996). Ainsi autour des romans du petit groupe constitué par les auteurs liés au *Realismo sucio*, pullulent les productions nombreuses du roman historique et du roman de la mémoire. Qu'il s'agisse de braquer les projecteurs sur un secteur de la société pour les premiers, d'interroger le passé pour le second, ou d'en interroger l'influence sur le présent dans le troisième, et quels que soient les choix esthétiques, tous ces romans ont en commun d'être en prise avec le réel.

Dominique Viart refuse de voir dans ce retour du réel un effet de balancier qui « ferait se succéder des périodes inventives et d'autres plus traditionnelles ». Il affirme cela s'agissant de la littérature française des années 1980 à nos jours, et son point de vue nous semble transférable à la littérature espagnole contemporaine :

¹ Notons que les deux derniers noms ont été ajoutés à l'édition amplifiée de 2010. En revanche aucune mention n'est faite des auteurs qui nous concernent, comme si l'auteure ignorait leur existence et leur contribution à la présentation d'une condition sociale.

Il n'y a en effet aucun retour à la tradition, aucun repli formel, dans la littérature de notre temps. Et si, pour présenter les caractéristiques de la période, on recourt parfois à des formules telles que « retour du sujet » ou « retour du récit », ces expressions n'offrent qu'une vision tronquée de ce qui est véritablement en question. Certes, l'on parle à nouveau du « sujet », le succès de l'autofiction en est la preuve, et le goût du « récit » connaît un regain manifeste. Mais les écrivains n'en reviennent pas aux formes traditionnelles. Plus juste est de considérer qu'effectivement *sujet* et *récit* (mais aussi *réel*, *Histoire*, *engagement critique*, *lyrisme*, ...) font retour sur la scène culturelle mais sous forme de questions insistantes, de problèmes irrésolus, **de nécessités impérieuses**¹ (Viart, 2008 : 20, nous soulignons).

Cela passe par divers canaux, ou genres, que Santos Sanz Villanueva² a tenté de délimiter malgré la résistance qu'oppose à toute classification rigoureuse la production des trente dernières années, et qu'il compte au nombre de sept, le dernier constituant une comode échappatoire : *novela negra*, *histórica*, *culturalista*, *intimista*, *experimental*, *erótica* y *varia*.

« Volviendo una vez más al baremo del quiosco, prueba fehaciente de tantas verdades de nuestro panorama editorial » (Memba, 2000), les tendances culturalistes et expérimentalistes portées par quelques irréductibles semblent faire aussi peu d'adeptes chez les lecteurs que chez les écrivains.

Le roman policier ou roman noir, en revanche, connaît un renouveau et suscite l'engouement. Influencé par la génération précédente toujours active (notamment Mendoza et Vázquez Montalbán), les auteurs phare en sont Juan Madrid, Andréu Martín ou Arturo Pérez-Reverte. Le roman historique, au sens large du terme, tendance qui se développe déjà dès les années 1980 avec Torrente Ballester et Eduardo Mendoza, et prolifère par la suite avec les figures de Juan Eslava Galán, Antonio Muñoz Molina, ou encore Julio Llamazares, connaît le même dynamisme. On lui préférera pour le passé récent le nom de roman de la mémoire, qui mérite une attention particulière pour ce qu'il présente de nouveau et de liens étroits avec le contexte socio-historique. Ce type de roman surgit après une période de transition où la tendance des classes dirigeantes fut de passer sous silence l'épisode de la guerre Civile et de la dictature en pensant que cela était indispensable pour passer à autre chose et franchir le pas vers la modernité. Ces thèmes font un retour virulent dans les années 90 et depuis le début du

¹ Nous soulignons cette dernière expression qui nous semble cruciale s'agissant des romans de notre corpus. En effet, ceux-ci semblent jaillir sous la pulsion d'un besoin irrepensible de dire (et de lire, si l'on se fie à leur succès éditorial) la réalité environnante. Cette formule fait écho à la notion de littérature symptomatique qui est au centre de notre étude.

² Javier Memba reprend cette classification dans son article sur *La nueva narrativa* publié dans *El mundo* le 17/09/2000 (<http://www.elmundo.es/elmundolibro/2000/09/17/anticuario/968962396.html>, consulté le 10/08/2016) dans une série intitulée « ¿Qué se publica hoy en España ? », et qui compte, entre autres, les articles sur le roman historique, le roman noir, et le roman érotique, mais également un article dédié spécialement à ce qu'il nomme « El boom de la novela joven », dans lequel il cite la plupart des auteurs de notre objet d'étude (Memba, Javier, « El boom de la novela joven », *El Mundo*, 24/09/2000, <http://www.elmundo.es/elmundolibro/2000/09/24/anticuario/969617385.html> (consulté le 10/08/2016) .

siècle. En effet si la modernisation économique impose la rupture avec le passé, il apparaît qu'au contraire c'est dans la recherche de la relation entre passé et présent et la considération du passé que l'on peut atteindre la modernité culturelle. *El embrujo de Shangai* (1995) de Juan Marsé, *Trilogía de Madrid* de Francisco Umbral, *El lápiz del carpintero* (1998) de Manuel Rivas et plus tard, au cours de première décennie du vingt-et-unième siècle, *Los girasoles ciegos* (2004) de Alberto Méndez, *Enterrar a los muertos* (2005) de Ignacio Martínez de Pisón, *El corazón helado* (2007) de Almudena Grandes et *Soldados de Salamina* (2003) de Javier Cercas sont autant de romans qui ont comme dénominateur commun la reconstruction du passé escamoté par les vainqueurs et la transformation de la mémoire individuelle en mémoire collective, laquelle est apparue comme l'histoire de ceux qui n'avaient pas eu droit à l'Histoire, accaparée par les élites, et a trouvé sa reconnaissance et sa place. Cette production littéraire est associée au concept de « memoria histórica » (droit des groupes sociaux à récupérer, reconstruire et se remémorer leur passé), au cœur des polémiques dès cette époque et qui a donné lieu à une loi en 2007. La mémoire apparaît comme condition du progrès et de la modernité, et l'objectif de la mémoire historique, qui émane plus de la société civile, des intellectuels et des médias que des politiques, est la réconciliation nationale à travers la reconnaissance des crimes commis pendant la guerre et l'après-guerre, et le roman constitue un moyen d'y parvenir (Urioste, 2009 : 199 ss.).

Il nous apparaît intéressant de souligner que cette tendance représente à nos yeux une alternative aux romans du *Realismo sucio* des années 1990. Elle se tourne en effet vers une option différente à celle choisie dans ses romans face à une réalité pourtant semblable, celle d'une période de désarroi face à un présent désarmant et doté de peu de perspectives. Les choix se situent alors pour les écrivains entre sonder le passé pour y trouver un sens au présent, mettre au jour les usages et mésusages que le présent peut faire du passé, ou dire le présent pour lui donner de la consistance à défaut de lui trouver un sens. La dernière option est le lot des romans que nous étudions, le roman de la mémoire choisit la première.

Ces différentes tendances qui cohabitent et rivalisent semblent partager une conception de l'écriture qu'expose Roger Wolfe dans son essai en défense du rôle de l'écrivain : «la tarea del escritor, [que] no es otra que la de ser fiel a sí mismo y al mundo en el que vive con la mayor honestidad y entrega de la que sea capaz » (Wolfe, 1997 : 79). Apparaît ici la notion d'engagement à laquelle nous reviendrons plus loin, et une forme de revendication d'une écriture réaliste.

Les romans étudiés ici n'entrant pas dans un genre défini mais les entrelaçant tous, nous nous attacherons plutôt qu'un genre à définir l'esthétique en présence dans ces romans en nous plongeant dans les textes. Il nous semble intéressant pour cela d'observer ses origines plurielles, et ses similitudes avec d'autres courants contemporains qui corroborent l'idée d'une littérature symptôme qui dans un monde globalisé se manifeste en divers endroits en réaction à des données similaires.

La replaçant dans une filiation des courants réalistes successifs nous pourrions qualifier cette esthétique de *néoréaliste* si le terme n'était pas aussi vague. Pour les raisons que nous avons déjà évoquées en introduction nous adopterons plus volontiers le terme de *realismo sucio*. Utilisé par Francisco Umbral dans son *Diccionario de la literatura española*, qui plus tard reconnaîtra l'utiliser avec plus de parcimonie au bénéfice du terme *neorrealismo* imposé par Germán Gullón et cautionné par certains des auteurs eux-mêmes, nous le favorisons pour n'être ni racoleur ni mensonger et pour ce qu'il possède d'efficacité pour évoquer à la fois les thématiques, l'esthétique et la singularité ibérique des romans que nous étudions.

III.3. Les jeunes auteurs : deux camps dans la *guerra zibil* littéraire¹

La mouvance que nous étudions se distingue au sein d'une catégorie dans laquelle elle est trop souvent classée d'après des critères essentiellement générationnels, qui s'ils font sens dans une perspective sociologique en sont dénués d'un point de vue littéraire. Cette catégorie est celle des « jeunes auteurs » ou *novísimos*, à son tour divisée. La distinction est toujours faite entre les écrivains, jamais entre leurs romans, et selon des critères parfois génériques, voire thématiques, trop rarement littéraires. Au point que Pedro Maestre réclamait, quelques jours à peine après l'obtention du prix en 1996 : « Estoy deseando que todo pase y que juzguen el libro por el libro y no por si soy joven o por si soy nuevo »². C'est également ce que nous souhaitons faire.

Plusieurs documents nous ont semblé pertinents pour étudier la frange « jeune » des écrivains des années 1990. Il s'agit d'une part de l'introduction détaillée de Sabas Martín à l'anthologie *Páginas amarillas*, publiée en 1997. Intitulée à juste titre « Guía para usuarios³ », elle constitue une sorte de cartographie de la nouvelle situation littéraire. L'introduction de Germán Gullón à l'édition de 1998 de *Historias del Kronen*, établit également un panorama intéressant, tout comme l'article de Javier Membra intitulé « El "boom" de la "novela joven" », publié en septembre 2000, tel un bilan (réservé, si l'on en croit les guillemets) de la production prolifique des jeunes auteurs sur la période qui nous concerne. D'autre part, le livre *Generación Kronen* (Mancha, 2006) et le postérieur documentaire éponyme (Mancha, 2015) de Luis Mancha. Il nous faut garder une certaine distance du fait de la subjectivité des critères de sélection des uns et de la perspective davantage sociologique des autres, mais ils ont le mérite de considérer les auteurs qui nous intéressent au moment où leurs écritures nous

¹ Nous reprenons l'expression de Mañas qui intitule « Guerra Zibil literaria » une partie de son article *El legado de los Ramones*, récemment réédité au format numérique dans un recueil du même titre (Mañas, 2011).

² Interview de Xavier Moret à Pedro Maestre, in *El país*, Barcelone, 08/01/1996.

³ Très exactement « una guía, que no una antología », d'après son éditeur José Huerta.

semblent converger. Exclusivement centrés sur les auteurs, ils nous servent également paradoxalement de renfort dans notre parti pris de considérer pour notre étude un groupe de textes, qui nous semblent configurer une sorte de paradigme, indépendamment des figures personnelles des écrivains. Ceux-ci, à l'inverse des textes dans lesquels nous voyons assez d'aspects communs pour les regrouper et « borner » une mouvance, ne nous semblent pas pouvoir être « enfermés » dans des cases qui les cantonneraient à des thématiques et des styles sans évolution possible vers d'autres genres et esthétiques, perspective inconcevable pour nous dans un champ aussi évolutif que la littérature. D'autant plus que les catégorisations et étiquetages ont été aussi souvent le fruit d'une volonté commerciale de la part des maisons d'éditions dont nous ne laisserons pas d'évoquer le système. Nous n'observerons donc les différentes catégories dans lesquelles les auteurs ont été placés que pour ce qu'elles disent de leur singularité au sein de la cohorte d'auteurs nés dans les années 1960 qui publièrent dans les années 1990. Cette singularité dont les reliefs franchissent les lignes tracées entre les cases et catégories réside, nous le réaffirmons, dans une production narrative réduite à quelques textes publiés durant cette décennie.

III.3.1 Ceux qui font de la littérature... et les autres

Si la désacralisation de la littérature est désormais indéniable pour certains, d'autres refusent de l'accepter, et les jeunes auteurs ne font pas l'exception. Comme nous le verrons à présent, ceux-ci se partagent (par leurs écrits et leurs positionnements) en diverses tendances, allant de la défense envers et contre tous de la suprématie de l'écriture à l'affirmation de celle de l'ordre oral/visuel sur l'ordre textuel, en passant par le postulat pour une fusion syncrétique de ces différents codes artistiques. Et quand les auteurs ne s'affrontent pas directement, ce sont les critiques qui se chargent de les opposer, assumant également l'arbitrage. L'assimilation des différents styles à des « camps » adverses (*los dos bandos*) qu'utilise Eva Navarro Martínez (Navarro Martínez, 2003) nous semble d'autant plus efficace qu'elle fait par ailleurs pour nous écho à la formule « Guerra zibil literaria » utilisée par Mañas dans son article *El legado de los Ramones* (Mañas, 2011), pour évoquer les luttes intestines sur la scène littéraire entre les défenseurs du « canon » et certains auteurs irrévérencieux dont il fait partie.

Les « jeunes auteurs » ont toujours existé (Rafael Alberti a écrit *Marinero en tierra* à l'âge de vingt-trois ans), mais durant des décennies les maisons d'édition espagnoles ont prêté peu d'attention aux débutants, les laissant se démener dans le circuit des prix littéraires, ou celui des maisons d'édition « alternatives » en attendant que les années, et le succès, ne leur ouvrent les portes du paradis des « grands ». Curieusement, au début des années 1990, le panorama se modifie. Le processus de rajeunissement du cercle des auteurs consacrés était déjà en marche (avec entre autres Antonio Muñoz Molina, Brenardo Atxaga), mais il

s'accentue fortement, avec l'apparition d'une nouvelle génération d'auteurs de moins de quarante ans, si nombreux qu'il serait vain d'essayer de les nommer tous. Certains noms sont néanmoins incontournables, comme ceux de Juan Manuel de Prada, pour la richesse linguistique de son écriture, ou de Ignacio Martínez de Pisón, l'auteur jugé le plus mûr de sa génération.

A leurs côtés font leur apparition les auteurs que Germán Gullón appelle « néoréalistes » dans son introduction à l'édition de 1998 du premier roman de Mañas, *Historias del Kronen*. Gullón cite les plus importants d'entre eux : Lucía Etxebarria (publiée chez Destino comme Mañas, elle a remporté le prix Nadal en 1998 pour son roman *Beatriz y los cuerpos celestes*), José Ángel Mañas, Pedro Maestre et Ray Loriga. Pour lui, la fin du siècle est un moment d'effervescence et de grande vitalité pour la littérature espagnole, un moment de changement vers de nouveaux horizons : « La efervescencia editorial mantiene el mercado en un estado de espléndida ebullición, mientras las novelas buscan sin cesar ignotos horizontes verbales, de argumento, técnicos y de acercamiento al lector » (Gullón, 1998 : VI). Il regrette cependant l'obstination de certains critiques à signaler la plus ou moins grande contribution des uns et des autres à la « casa de la literatura », c'est-à-dire à diviser en deux moitiés le panorama littéraire : d'un côté les écrivains qui font de la littérature « de dégustation », au style élevé, au langage châtié (celui que l'on nomme souvent « littéraire » et dont Gullón affirme qu'il est « lenguaje literario, que no realista –maestro Fernando Lázaro Carreter dixit» (Gullón, 1998 : VI)), et de l'autre ceux qui permettent que le dialogue, le parler quotidien, ce qui se passe dans la rue, où les gens fument, boivent, se droguent même, parlent haut, jurent, pénètre dans la littérature. Plus qu'une division, en fustigeant le sacrilège que représente l'invasion du monde de la culture par le monde de la rue, au lieu de considérer les différences comme autant de richesses, les critiques littéraires créent une véritable opposition entre deux clans : celui des écrivains (ces jeunes auteurs, comme Juan Manuel de Prada, dont l'esthétique a été qualifiée de « culturaliste », « baroque postmoderne », et même de « néobaroque »), et celui des « imposteurs » (plus communément réunis sous le nom de *Generación X*)¹.

C'est le cas par exemple de Arturo Pérez Reverte, écrivain célèbre dont la plume se fait impitoyable envers les auteurs dits « jeunes ». Il commence par s'insurger contre la désignation des congénères *X* (au sens de génération littéraire) par le terme de « escritores jóvenes ». En effet il semble hasardeux d'affirmer que le fait d'être jeune induise une écriture

¹ À cette *Generación X* sont communément associés des auteurs qui en optant pour d'autres options réalistes ne seront pas taxés d'auteurs de romans « anthropologiques » et seront de fait moins violemment vilipendés. Pour autant, cela semblant inexorable dès lors que l'écriture prétend dépeindre le réel, leurs romans ne laissent pas d'être symptômes de leur époque. Ainsi l'explique Manuel Vázquez Montalbán: « También está claro que una promoción más joven, de la que citaré también a título de simples referencias a Ana Santos, Luis Mangrinyá o Belén Gopegui, se mueven en pos de estrategias personales y literarias no explícitamente sociologistas, aunque Adorno ya dejara bien claro que el tiempo se mete por las rendijas de las obras más expresamente herméticas » (Vázquez Montalbán, 1995).

particulière. L'auteur rejoint ensuite les critiques intolérants pour ce qui est de l'appréciation stylistique de l'œuvre de la dite *Generación X*, méprisant leur écriture :

Todo cristo parece empeñado en afirmar que lo único que es capaz, o lo único sobre lo que debe escribir un autor joven, es contar historias de colegas oye qué pasa cómo lo ves entre birra y birra, con lenguaje supuestamente desnudo y cinematográfico, o esperarse por una carretera de Arkansas con un fusko y una chica, porque –nos ha jodido el joven con el descubrimiento- no hay futuro. (Pérez Reverte, 1996 : 37)

Il est certes réducteur de penser que les jeunes auteurs ne sont capables d'écrire que sur l'insignifiance d'un quotidien d'oisiveté ou de débauche, mais en tant que réalité ces éléments forcent la reconnaissance et ont leur raison d'être dans des romans réalistes. La réception conflictuelle qu'occasionnèrent les romans et la virulence des critiques formulées à leur encontre montrent combien ils sont loin d'être insignifiants. Du reste si cette littérature a pu apparaître et trouver des adeptes, c'est qu'elle répondait à un besoin, et les critiques et grands pontes ne pouvaient continuer à exiger des jeunes (auteurs comme lecteurs) à qui la forme de perdurance que représente la culture est bien égale de faire la révérence devant des formes qu'ils ressentaient comme obsolètes et bien loin de leur vécu. C'est ce que souligne Pedro Maestre dans son article « Los nietos de Cela y Delibes » :

Los otros [autores] además de las literarias tienen otro tipo de influencias “antiliterarias”, pero esto no significa que unos vayan en serio porque buscan una densidad literaria y los otros sean unos aficionados porque rechazan esa densidad literaria que consideran obsoleta, impropia para reflejar el tiempo que les ha tocado vivir (Maestre, 2000).

Nous y reviendrons dans nos deuxièmes et troisièmes chapitres au moment de caractériser plus précisément les spécificités discursives des romans et de parler de leur dimension sociologique, de leur caractère symptomatique, au sens médical du terme.

C'est avec une grande ironie que Gullón se fait le critique des critiques, tournant en dérision leurs propos en défense des jeunes auteurs néoréalistes :

Quienes saben hacer literatura son aquellos que tocan temas eternos, galantes aventuras amoroso-artísticas en algún lugar con clase, por ejemplo en el dinámico Nueva York o en la misteriosa Venecia, o los que pasean el lector prisionero en un bebedizo estilístico por la meseta castellana o manchega en busca de esas huellas del ayer en el limbo de la añoranza. Cuantos desconocen el arte narrativo se caracterizan por salirse del tiesto literario, utilizar palabras de baja estofa, sin vitola, atreverse a sacar a escena drogadictos, macarras varios, y a gentes, en fin, superficiales, que gustan de tumbarse ante la tele y leer un periódico deportivo. ¡Vaaya deshonra para las Bellas Artes ! que se cantarían en una zarzuela (Gullón, 1998 : VII).

Le critère biologique est nous l'avons vu nécessaire mais non suffisant à l'heure de catégoriser (si besoin en était) les auteurs pour en étudier l'œuvre. Réagissant à la manie des critiques de classer les auteurs par catégorie, et utilisant les armes de l'ennemi, Mañas crée sa propre classification qu'il publie dans son manifeste punk publié dans la revue *Ajoblanco* en 1998 (Mañas, 2011 [1998]). Il divise le panorama littéraire espagnol des années 1990 en trois catégories : 1) la galerie des horreurs (dont il fait évidemment partie ainsi que Lóriga, Wolfe et Etxebarria), 2) les auteurs passables (comme Maestre, Prado et Romeo. Notons que les deux premiers sont souvent regroupés avec la première catégorie par les critiques), 3) les auteurs sérieux (comme Salabert et Prada, qu'il qualifie avec virulence de « gran chupapolla de su generación »). On peut constater une fois de plus que le classement des auteurs se fait souvent au détriment des considérations littéraires et esthétiques, puisque nous gageons que ces catégories sont perméables dès lors que l'on s'attache à l'étude des romans.

Pedro Maestre affirme à son tour l'invalidité et l'inanité de toute classification manichéenne. Il aurait pu citer Céline qui s'exclamait au sujet de *Voyage au bout de la nuit*: « Qu'importe mon livre ? Ce n'est pas de la littérature. Alors ? C'est de la vie, la vie telle qu'elle se présente¹ » :

Si se permite la ironía, unos escriben con traje y corbata, y otros con pantalones vaqueros, lo que quiere decir que unos hacen una literatura “literaria” y los otros una más cotidiana, más pegada al tiempo que vivimos y a su mitología. Los editores y críticos cuando se inclinan por autores de una u otra corriente se meten, como es habitual en el mundo cainita del arte, con los de la otra: si para unos los otros más que literarios son retóricos y escriben novelas que son auténticos tostones, para los otros “los hunos” son diletantes y escriben novelas sin densidad literaria, bosquejos sociológicos. En mi opinión, este reduccionista análisis de la literatura de los que hemos empezado a publicar en los noventa, su estéril maniqueísmo, no lleva a ninguna parte (Maestre, 2000).

Si le critère de l'âge est inopérant à l'heure de catégoriser les auteurs et de qualifier leurs écrits, les maisons d'éditions voient cependant dans cette profusion de jeunes écrivains un filon qu'elles ne manquent pas d'exploiter. Ainsi Sabas Martín affirme que le jeune âge est rapidement considéré comme « una especie de patente de corso » (Martín, 1997). De fait les critères établis pour sélectionner les récits publiés dans l'anthologie étaient que leurs auteurs soient nés entre 1960 et 1971 (date qui n'est nullement le fruit du hasard puisqu'elle permet d'inclure José Ángel Mañas, à la fois le benjamin et le détenteur du record de ventes) et qu'ils aient publié chez des éditeurs reconnus (Navarro Martínez, 2008 : 20). L'aspect commercial entre donc en ligne de compte et l'opportunisme éditorial est patent dès 1994, lorsque *Historias del Kronen* est finaliste du prix Nadal, d'où la nécessité de trouver une étiquette

¹ Propos tirés de l'interview avec Pierre-Jean Launay, *Paris-Soir*, 10 novembre 1932.

attrayante pour identifier les jeunes auteurs sur un marché littéraire qui semble avoir cédé à la société de consommation.

Le recueil de trente-huit récits réunis par Martín Sabas et Alfonso Álamo fait partie du catalogue de Lengua de Trapo, une maison d'édition apparue dans les années quatre-vingt-dix et devenue l'un des principaux viviers de jeunes auteurs espagnols. Les différentes catégories établies dans l'introduction sont celles que nous présentons ici sous forme de tableau afin d'en mettre en évidence les recoupements et carences, en particulier quant à l'évaluation esthétique. Nous y surlignons les noms d'auteurs qui entrent dans notre corpus d'étude et les éléments qui nous semblent communs à l'ensemble de notre corpus ou du moins l'essentiel de celui-ci, mettant à rude épreuve, comme Eva Navarro Martínez en est également convaincue, l'étanchéité des catégories définies.

Groupe	Auteurs	Thématiques	Esthétique
« La cofradía del cuero »	José Ángel Mañas, Ray Loriga, Benjamín Prado, José Machado	Drogue, alcool	Influence de l'esthétique rock et de la culture visuelle. Influence du roman noir, du <i>Dirty realism</i> nord-américain et des paroles de rocks.
« Universos juveniles »	Pedro Maestre, Martín Casariego, Cuca Canals, Luisa Castro, Angela Labordeta	Angoisses existentielles, groupe d'amis, passage de l'adolescence à l'âge adulte.	
« De ambientes, iniciaciones y búsquedas »	Francisco Casavella, Ismael Grasa, Lucía Etxebarria, Care Santos, Daniel Múgica, Paula Izquierdo, Pedro Ugarte, Almudena Grandes.	Recréation de milieux urbains, exploration des sentiments et recherche de l'enfance perdue. Quête d'identité féminine et réflexion existentielle.	
« De la comedia a lo grotesco »	David Trueba, Felix Romeo	Humour, ironie, aspect ludique, parodie, absurde.	
« La condición literaria »	Juan Manuel de Prada, Juan Bonilla, Ignacio Martínez del Pisón, Belén Gopegui, Javier Cercas.		Maturité littéraire, qualité du langage, personnages construits, structure narrative solide.

Force est de constater que les romans qui nous occupent n'ont été considérés que pour ce qu'ils avaient de plus tapageur, les aspects pourtant loués chez d'autres auteurs étant, sciemment ou non, passés sous silence. La dernière catégorie, des plus excluantes, nous

semble particulièrement répréhensible, ne serait-ce qu'en vue de la réception des œuvres qui en sont exclues.

Un autre recueil, publié en 1999 par Mondadori et intitulé *After hours, una muestra de cult fiction*, regroupera des auteurs nés à la même époque mais sélectionnés selon un critère plus satisfaisant : celui de ne pas suivre le *mainstream* littéraire. Reprenant certains auteurs présents dans l'anthologie précédemment citée, il inclut un auteur essentiel pour nous et pourtant presque systématiquement exclus des rangs : Roger Wolfe.

Cela nous ramène à notre postulat de départ, et nous n'envisagerons de véritable définition qu'en posant à présent les bornes littéraires qui seules peuvent dessiner les contours d'un groupe de romans que nous souhaitons isoler. Tout autre critère ne répond selon nous qu'à l'instinct protecteur des gardiens du canon littéraire et à la volonté mercantile des éditeurs, relayés par les médias.

Javier Memba dans sa série « ¿Qué se publica hoy en España ? » parle de « Boom » de la « novela joven »¹, le jeune âge étant devenu lettre de marque aux yeux des maisons d'éditions. Il complète dans sa rubrique la liste des trente-huit récits inclus dans *Páginas amarillas*, jusqu'à en dénombrer presque soixante. Si son article s'en tient presque à un inventaire, celui-ci a le mérite d'être une liste de romans, et non de se limiter à nommer leurs auteurs.

Il explique ce succès et cette profusion de jeunes auteurs² (considérée comme un phénomène sociologique) par le fait que « a pesar de sus diferencias estilísticas, han conseguido conectar con los lectores de su edad » (Memba, 2000). Memba poursuit :

Tal profusión de escritores no se concibe únicamente merced a la coyuntura que otorgó patente de corso a cuantos jóvenes llamaron a una editorial a mediados de la pasada década. No cabe duda de el inusitado interés de los lectores jóvenes por los autores de su misma edad fue determinante a la hora de poner en marcha ese boom de la novela joven. Más aún, si las editoriales, en contra de los criterios mantenidos con anterioridad, comenzaron a publicar a novelistas de corta edad fue porque dicha juventud garantizaba un número de ventas. (Memba, 2000)

¹ <http://www.elmundo.es/elmundolibro/2001/04/29/anticuario/988396337.html>

² Aux 38 auteurs qui apparaissent dans l'anthologie de Martín Sabas et Antonio Álamo, il ajoute ceux qui sont cités dans l'introduction, et quelques noms omis (tels Adolfo Muñoz et Berta Vías Mahou). Il cite Josan Hatero (*Biografía de la huida*), Angela Labordeta, (*Rapitán*), Cuca Canals, (*Berta la larga*), Pedro Maestre (*Matando dinosaurios con tirachinas*), Francisco Casavella (*Un enano español se suicida en Las Vegas*), Care Santos (*El tango del perdedor*), Ismael Grasa (*De Madrid al cielo*), Gabriela Bustelo (*Veo, veo*), Lucía Etxebarria (*Beatriz y los cuerpos celestes*), David Trueba (*Cuatro amigos*), Sergi Pàmies (*Sentimental*), David Pallol (*Madame Torrejón*), Juan Manuel de Prada (*Las máscaras del héroe*), Juan Bonilla (*Nadie conoce a nadie*), Ignacio Martínez de Pisón (*Nuevo plano de la ciudad secreta*), Luis G. Martín (*La dulce ira*), Juana Salabert (*Arde lo que será*), Javier Cercas (*El vientre de la ballena*) y Lorenzo Silva (*La flaqueza del bolchevique*), Adolfo Muñoz (*Tengo palabras de fuego*), Berta Vías Mahou (*Leo en la cama*), Ray Loriga (*Héroes et Caídos del cielo*), Benjamín Prado (*Raro et Nunca le des la mano a un pistolero zurdo*), et bien sûr José Ángel Mañas.

III.3.2 *Sintonía generacional*¹

Le dénominateur commun de ces auteurs est la présentation d'univers juvéniles, accompagnés de leurs lots d'initiations et de quêtes identitaires. La communauté d'âge entre lecteurs et auteurs et l'écriture de leur réalité est propice à l'identification et à la satisfaction d'un besoin de reconnaissance.

Gullón écrit dans son essai intitulé « Dos proyectos narrativos para el siglo XXI : Juan Manuel de Prada y José Ángel Mañas » :

El oficio de novelista en los dos autores tratados en el ensayo, y en varios otros, recupera su fuerza, la convicción de que contar historias resulta una misión especial, sobre todo cuando se dedica a narrar lo que no se puede contar, lo que no tiene cabida en otros discursos (Gullón, 2005).

Pour lui les réactions personnelles et les conflits humains ne trouvent leur expression que dans la fiction, qui avec les jeunes auteurs plus encore qu'avec leurs contemporains plus âgés retrouve son rôle de représentation d'un réel qui fasse sens pour les lecteurs, à défaut d'être conforme aux normes habituelles. Il évoque « una literatura que recorre el mundo por los márgenes, intentando buscar su sentido, no el de la sociedad bienpensante » et ajoute que « La otra gran veta de la novela del presente es la de quienes utilizan sus textos para dejarnos una representación de la vida en nuestros tiempos ». Ainsi la littérature réaliste qui fait retour dans les années 1990 fait sens par ce qu'elle renvoie de son époque.

La vie actuelle, mais déjà celle des années 1990, suppose une remise en question rapide et continue des présupposés contenus dans les romans « classiques », et nous contraint à bouger, évoluer, muter. Dans ce contexte, comment exiger des jeunes auteurs et lecteurs qu'ils révèrent des formes pour eux désuètes ? Face à l'immobilisme et au conservatisme des anciens, qui se réfugient dans la littérature, « los jóvenes experimentan más el vaivén de la vida social, porque sus amarras a tierra son todavía flexibles. Se niegan a aceptar, y con razón, que las relaciones interpersonales se basan en la autoridad o en el profesionalismo, exigen el contacto humano, y si éste no se les ofrece reaccionan con violencia, es decir, desafiando el estatus burgués » (Gullón, 1998 : X). C'est pourquoi les jeunes auteurs en défiant le canon littéraire conquièrent un public qui partage leur expérience vitale. Nous approfondirons cet aspect en évoquant plus particulièrement l'accueil reçu par les romans de notre corpus, et les critiques formulées à leur égard.

Un autre élément qui permet un rapprochement du lecteur, et qui sera nous le verrons une cible de choix pour les critiques, constitue à nos yeux une composante essentielle du

¹ C'est le terme employé par Gullón au détriment de celui de *génération* dans son introduction critique à *historias del Kronen* en 1998 (Gullón, 1998).

« modèle » romanesque que dessinent nos romans. Il s'agit du langage, distinct également de celui que les autres jeunes auteurs utilisent, « un lenguaje común callejero, juvenil y nocturno (...) argot post cheli, (...) mejor en cualquier caso que un rehogado literario » aux dires de Francisco Umbral (Umbral, 1996). Ainsi le public « le ha cogido el gusto a eso de leer cosas que les parecen relevantes para su situación personal y rompen los silenciamientos canallas » (Gullón, 1998 : XI). Plus encore que les autres romans publiés à l'époque, les romans des jeunes auteurs semblent se réconcilier avec le lectorat, désacralisant l'écriture et défiant le conservatisme institutionnel et littéraire qui avait provoqué une désaffection pour la littérature, et plus encore parmi la jeunesse :

Quizás por ello la literatura se haya alejado de la gente normal, y los textos formales, para llamarlos de alguna manera, sean el equivalente de una corbata de seda cara, de un sombrero de mujer elegante, como los que lucen las aristócratas en las bodas reales. Sirven de adorno: son una forma de aportar distinción, de añadir clase al acontecimiento. Pues estos libros defendidos por su oculta verdad formal son como el sombrero de la reina, que es útil para distinguirla de sus súbditos; los bobos esperan que ella sea distinta, que tenga aires de superioridad, que lleve esos sombreros superferolíticos. Desde luego, esos tocados de cabeza no cumplen ninguna función práctica, pero sí simbólica, la de distanciar, la de diferenciar (Gullón, 2004 : 155).

Descendu de son piédestal et réinséré dans la société, le roman se tourne vers les préoccupations des jeunes et adopte leurs codes culturels et souvent leur langage. Il connaît à cette époque une accélération d'un processus qui lui est inhérent et consiste en une infinie capacité d'absorption : il est plus que jamais un produit hétérogène et devient un « espace ». Les romans qui nous concernent en particulier font un pas supplémentaire vers toute une frange du lectorat en incluant cette culture et tout un répertoire alternatif qui lui sont familiers sinon indispensables. « La novela ha dado un paso para salirse de las páginas del libro y abarcar otros terrenos » (Gullón, 2005). Des terrains qui réclamaient d'être explorés et que la littérature avait jusque-là ignorés, se murant dans une tour d'ivoire inaccessible au commun des lecteurs qui du reste ne s'y reconnaissait pas. Cela ne partait pas nécessairement d'une volonté déclarée, d'un projet, d'un engagement, puisque les romans semblent viser à « sintonizar con el lector en vez de convencer y abanderar. Se comparte la situación vital y no las creencias » (Gullón, 1998 : XXIV). C'est entre autres en insérant spontanément dans les romans la culture que les auteurs partagent avec les lecteurs que cette coïncidence d'idées, de références et de visions du monde se produit, au prix du rejet d'une partie du milieu littéraire. « Hay una agresividad contra los que hablan de Nirvana en lugar de Vivaldi. Para mí es lo natural, voy al cine tres veces por semana y paso más tiempo mirando San Francisco que Madrid. Parece que si no escribes sobre la guerra civil no das la talla¹ », regrettait Benjamín Prado lors de la publication de *Raro*. Mais quoi qu'en disent ou pensent certains cercles

¹ Il est intéressant de constater que quelques années plus tard, c'est justement vers l'écriture de la mémoire et précisément sur la mémoire de la guerre civile et du franquisme que Prado se tournera avec *No sólo el fuego* puis *Mala gente que camina*. Peut-être y a-t-il trouvé une plus grande légitimité parmi les cercles littéraires consacrés.

littéraires, que l'incorporation d'éléments comme le rock et le cinéma continue à l'époque de déranger, les romans ont su gagner le lectorat et cela s'explique justement par la complicité établie avec le lecteur :

(...) por tanto, si se siguen, o seguís, interesando por la literatura de los, por edad, que es un decir, jóvenes escritores (...) ¿No será que algunas de estas novelas han echado raíces porque hablan a los lectores de una manera que entienden, hablan con un tono cómplice, desde una mirada compartida, de problemas comunes ? (Maestre, 2000)

Au-delà des critiques formulées à l'encontre des romans et de leur fréquente dévalorisation qualitative, cette complicité établie avec le lecteur a fait leur force et eu une conséquence indéniable : « A todo esto y mientras tanto, en el Metro, los chavales habían empezado -¡por fin !- a leer » expliquera Roger Wolfe (Wolfe, 2001). Sanz Villanueva reconnaîtra également ce mérite aux jeunes auteurs :

Esta adolescencia formada en el audio y el vídeo y que se había perdido para la letra impresa ha sido rescatada por esos jóvenes que emiten en su misma frecuencia. Esta última promoción podrá caer en la encerrona de una operación comercial, podrá ser manipulada con obras de encargo, pero de momento ha conseguido acercarse a la galaxia Gutenberg a quienes se habían alejado de ella por algo peor que el rechazo, la indiferencia (Sanz Villanueva, 1996 : 4).

A la fin des années 1990 un nouveau public, nombreux, fait en effet son apparition : des jeunes, cultivés pour la plupart, issus de milieux plutôt aisés, à la recherche de marques d'identité, et qui ressentent le besoin d'identifier leurs références culturelles à leur vie quotidienne. José María Izquierdo analyse le phénomène dans une perspective historique que nous cautionnons :

No parece aventurado afirmar que se ha combinado la incuestionable calidad de algunos de sus textos con una operación de mercadotecnia por parte de unas editoriales que renuevan así sus fondos promocionando un grupo de autores que satisfacen las necesidades de un cada vez más amplio sector del mercado de lectores españoles y de habla hispanica. Un sector del mercado, unos lectores, los jóvenes, que por razones históricas, sociales, culturales e ideológicas no se identificaban (e identifican) plenamente con las narrativas de los años cincuenta, sesenta, setenta y ochenta. Un público que no vivió ni la Guerra civil, ni la posguerra franquista y que durante el periodo de la Transición democrática carecía, por su edad, de los recursos intelectuales y experienciales necesarios como para adoptar una postura frente al proceso democrático español. Un público que ha padecido el proceso de "amnesia" propiciado por los diferentes grupos políticos españoles en el proceso de construcción consensuada de la democracia por lo que su "memoria" personal, por cuestiones de edad y de falta de referentes históricos, se ha construido sin nexos de unión con las generaciones anteriores. Unos lectores que desconocen el pasado cercano español y a los que, desde un escepticismo total hacia los grandes discursos ideológicos, les importa muy poco, en términos políticos, lo que haya ocurrido durante los últimos sesenta años de la historia de España (Izquierdo, 2001 : 2).

Cela est indéniable, les jeunes auteurs ont su trouver un lectorat en manque d'une littérature en accord avec lui. Mais les maisons d'éditions et leur système de prix ont joué à merveille leur rôle d'entremetteuses.

III.4 « El gran montaje cultural¹ »

Y, dicen por ahí, los editores, todos, están a la caza del próximo fenómeno juvenil: los grandes a golpe de talonario; los pequeños, formando cantera. ("El Baby boom del 98", Jorge Barriuso, Babelia, El País, 30 de mayo de 1998)

Les maisons d'édition découvrent que le « jeune » (« lo joven ») se vend aussi bien que les « classiques » et font signer un grand nombre d'écrivains de moins de trente ans. Les médias relaient ce phénomène et participent ainsi à son amplification. Cela se reflète dans les titres des multiples articles publiés sur le sujet : « los editores españoles buscan a los sucesores de la "nueva narrativa"² », « Autores nacidos entre 1960 y 1970 y que hayan publicado libros en editoriales de ámbito nacional hay en España exactamente 59³ » ou encore : « Las editoriales los prefieren novatos⁴ ». Dans la grande effervescence éditoriale doublée d'un engouement pour les textes de jeunes auteurs, les romans de ceux que l'on appellera vite *Generación X* constituent un filon particulièrement lucratif que les éditeurs exploitent à satiété, paraissant rechercher davantage des « têtes d'affiche » et auteurs à succès que des romans considérés pour leurs propriétés esthétiques. C'est le cas par exemple de Ray Loriga dont les deux premiers romans remportent un grand succès, de Pedro Maestre, vainqueur en 1996 du Prix Nadal pour son roman *Matando dinosaurios con tirachinas*, ou encore de José Angel Mañas, finaliste du prix Nadal à vingt-trois ans à peine en 1994 avec son roman *Historias del Kronen* qui accompagné de son adaptation cinématographique donne lieu à un véritable phénomène sociologique, au point que l'on en arrive à parler de « *generación Kronen* » s'agissant de la jeunesse espagnole désolée et perdue des années 1990.

Les auteurs reçoivent pour leurs romans des critiques acerbes, mais la reconnaissance des maisons d'édition (à en juger par le nombre d'auteurs publiés et les prix qui leur sont concédés), des médias et, aussi (et surtout) du public. Dans un panorama culturel régi par les lois du marché, la notion de « phénomène éditorial », dont on ne sait si elle est cause ou conséquence du succès des romans, s'impose. À outrance peut-être, et au détriment selon

¹ Wolfe, 1995 : 22.

² Rodriguez, Emma, *El Mundo*, 6/12/1994.

³ *Tiempo*, 14/11/1995.

⁴ Moret, Xavier, Babelia, *El País*, 2/12/1995.

certaines d'appréciations d'ordre littéraire. C'est que pense Ignacio Echevarria¹ qui explique qu'à partir de 1992 «(...) se lleva a su máxima expresión la obsesión por “lo nuevo”, “la juventud”, “lo último”. La insuficiencia de este criterio ha terminado por encumbrar auténticos fraudes como Lucía Etxebarria o José Ángel Mañas. Es la época en que los grandes premios literarios se convierten en gigantescos aparatos publicitarios al servicio de las editoriales » (Echevarria, 2004). Si nous ne partageons pas son opinion négative sur les deux auteurs cités, une chose est certaine, les éditeurs se lancent dans une quête incessante de jeunes auteurs pour venir grossir les rangs de leurs « écuries », et de leurs « gammes », comme par exemple la *Generación X*.

Le documentaire de Luis Mancha (Mancha, 2015) qui fait écho dix ans plus tard à sa thèse doctorale en sociologie de la littérature (Mancha, 2006) est l'occasion pour lui d'interviewer à nouveau les auteurs qui figuraient dans son livre et d'évoquer vingt ans après la publication de *Historias del Kronen* et le « boom » littéraire qui s'ensuivit ces années de grande effervescence éditoriale. Ray Loriga se souvient : « significó un éxito muy grande y la presencia de un foco de atención que se giró hacia unos jóvenes que también tenían voz literaria. Lo hicimos entre varios ». Constantino Bértolo ajoute : « el fenómeno Kronen ocupaba lo que llamaríamos los escaparates ». Marta Sanz renchérit : « fue el acicate para que se fijaran en nosotros » (elle entend par là les jeunes auteurs). L'auteure reconnaît que cette “explosion” a eu un mérite : « Fue capaz de que la literatura tuviera un efecto sociológico, que se hablara de la literatura en la tele, que se hicieran programas sobre la “generación kronen” » (Mancha, 2015). Cette dernière phrase fait émerger le lien à double sens qui existe comme nous l'avancions entre littérature et société : la société génère des productions narratives qui à leur tour génèrent des phénomènes sociologiques. A la visibilité donnée par la littérature à une frange et des phénomènes de la société s'ajoute peut-être une amplification de ces phénomènes sous l'influence de la littérature.

Autre relation à double sens : celle de l'influence des choix des éditeurs sur les goûts du lectorat, et des attentes de celui-ci sur les paris pris par les éditeurs. Une chose est certaine, une fois qu'un filon a été découvert, il est exploité.

III.4.1 Marketing éditorial et littérature

¹ Critique à *El país*, tantôt élogieux et acerbe, Ignacio Echevarria a notamment publié les critiques de *Lo peor de todo* et *Tokio ya no nos quiere* de Ray Loriga. Elles sont assez élogieuses, mais celles de *Matando dinosaurios con tirachinas* de Pedro Maestre et de *Historias del Kronen* de José Ángel Mañas sont en revanche des plus virulentes.

Une observation rapide des éditions auxquelles sont parus les romans de notre corpus s'avère éclairante quant aux choix opérés par les éditeurs et leur objectif en publiant tel ou tel auteur. Tous cherchent à recruter des auteurs jeunes dans le but de gonfler les ventes. Envoyé par un certain Jorge Loriga à l'éditeur, *Lo peor de todo* est publié en 1992 sous le nom de Ray Loriga par Debate, alors encore maison d'édition autonome qui avait pour habitude de "parier" sur des auteurs non consacrés, et misait sur la nouveauté et la différence, sous le bandeau signé par Constantino Bértolo : « Al fin una voz que no es del 68 ». Créée en 1977 à Madrid cette maison d'édition progressiste qui se consacrait essentiellement à l'origine à la publication d'essais intègre en 1994 le groupe Bertelsmann, puis Random House Mondadori en 2001. Maintenant petite partie d'un monstre éditorial, Debate persiste comme « sello de no ficción » de RHM.

Plaza y Janés, qui publie *Raro* de Benjamín Prado en 1995, opte aussi pour l'association d'auteurs reconnus et de « découvertes » de jeunes talents à promouvoir. Elle publie auparavant *Héroes* de Ray Loriga en 1993, avec une volonté affirmée de toucher le marché des jeunes lecteurs. Comme sur une pochette de disque, Ray Loriga apparaît sur la couverture, mèche rebelle, barbe longue et bière à la main et commentera plus tard : « La editorial se empeñó en poner mi foto en mi portada, algo que a mí no me gustó nunca » (Loriga in Mancha, 2007)¹.

Trois des quatre romans de la *Tetralogía Kronen* sont quant à eux publiés chez Destino², maison d'édition barcelonaise dont le nom révèle une volonté de dénicher les auteurs de demain (et de les garder ensuite, comme ce fut le cas pour Manuel Vicent, Francisco Umbral, Juan José Millás, Rosa Regàs, Lucía Etxebarria, aux côtés d'auteurs consacrés comme Miguel Delibes, Camilo José Cela, Carmen Martín Gaité, Rafael Sánchez Ferlosio, etc.). Le site internet affirme que «El vigente proyecto editorial de Destino persigue aunar el prestigio de un fondo editorial de reconocida calidad con el descubrimiento de nuevos autores. Una apuesta renovada que se plasma en las diferentes colecciones o autores³».

Cette maison qui appartient désormais au grand groupe Planeta récompense chaque année un de ses auteurs du Prix Nadal, le plus ancien d'Espagne, qui en plus de soixante ans d'existence a récompensé des monuments de la littérature espagnole, de *Nada*, de Carmen Laforet, qui inaugure le prix en 1944 à *El Jarama*, de Rafael Sánchez Ferlosio, en passant par Miguel Delibes.

¹ Dans le même esprit, la première édition de *Raro* en couverture rigide, venait accompagnée d'un bandeau qui montrait la photo de Kurt Cobain, ce qui reflète une volonté d'appater un certain lectorat et de s'identifier à une certaine culture.

² Il n'est pas anodin de remarquer que la réédition de *Historias del Kronen*, préfacée par Germán Gullón, se fait dans la collection «Clásicos» du l'éditeur. Cela en dit long sur l'ampleur du succès du roman et sa rapide érection en roman incontournable. On peut également y voir une volonté de légitimation au sein de la scène littéraire dont nombre de critiques l'avaient exclu.

³Source : <http://www.planetadelibros.com/editorial-ediciones-destino-7.html> (Consulté le 10/07/2014).

Chose curieuse, *El índice de Dios*, roman contenant des passages d'une crudité frôlant la pornographie et d'une violence exacerbée, publié en 1993, paraît chez Espasa Calpe, maison d'édition prestigieuse. S'agit-il uniquement d'un pari de l'éditeur pour se renouveler et attirer un lectorat en particulier ? C'est ce que semble penser Pedro Maestre :

Por cierto, Destino, la convocante del Premio Nadal, ha sido la editorial, con Plaza y Janés y Lengua de Trapo, que de alguna manera ha capitaneado el relevo generacional. Otras como Espasa, Anagrama y Planeta se han subido al carro cuando han visto que se quedaban fuera del juego, literaria y económicamente, porque si hay algo que ha avalado, más que la crítica, siempre maximalista y reticente a lo recién llegado, a la nueva horda de escritores, esto ha sido el éxito de ventas de algunas de las novelas antes mencionadas (Maestre, 2000).

Chacune des maisons d'édition suit une ligne qu'elle se fixe : « La editorial Planeta suele caracterizarse por prestar más atención a los intereses comerciales que a los puramente literarios -sirva de ejemplo el Premio Planeta 1997 otorgado a Juan Manuel de Prada, justo en el momento que los “escritores jóvenes” estaban de moda. Destino y su Premio Nadal, aunque se mueva en una línea comercial (hecho inevitable) cumplen un importante papel en dar a conocer a autores noveles » (Navarro Martínez, 2003).

III.4.2 Le système des prix

Interrogés sur leur expérience avec le Prix Nadal¹, les auteurs lui reconnaissent en effet le mérite de donner visibilité et crédibilité aux jeunes auteurs, et de constituer un tremplin car à l'inverse d'autres prix « suele bendecir agua profana » selon les dires de Lorenzo Silva, lauréat en 2000. Ainsi José Ángel Mañas admet : « de no haber sido por el premio la gente no me hubiera leído » avant d'ajouter « esto me ha permitido dedicarme exclusivamente a la literatura ». Pedro Maestre convient également que le prix suppose pour les lauréats « entrar por la puerta grande, conocer escritores, tener buenas ventas, seguir escribiendo », même s'il ajoute « también significó estar en la parrilla de la crítica ».

La présence de *Historias del Kronen* en finale du prix Nadal en 1994, la concession de ce même prix à Pedro Maestre pour *Matando dinosaurios con tirachinas* en 1996, puis à Lucía Etxebarria pour *Beatriz y los cuerpos celestes* en 1998 et celle du prix Planeta à Juan Manuel de Prada en 1997 pour son quatrième roman *La tempestad* révèlent un « marché » et les ventes des romans récompensés explosent. Si cela met en évidence un lectorat jeune qui se

¹«Cinco escritores hablan de sus experiencias con el Premio Nadal», *El País*, 04/03/2000, http://elpais.com/diario/2000/03/04/cultura/952124405_850215.html (Consulté le 10/12/2016).

reconnait dans les expériences des jeunes protagonistes, et dans le langage des auteurs dans le cas de Mañas, Maestre et Etxebarria, cela amène également à s'interroger sur la nouvelle donne du monde littéraire et éditorial, qui veut que les livres soient des produits à vendre parmi d'autres, qui vend une œuvre et son auteur à parts égales, et sur la légitimité d'un système de prix qui impose plus qu'il ne prime un profil d'auteur en vue de ventes lucratives.

Xavier Moret explique comme suit la victoire du roman de Maestre au Prix Nadal 1996 :

Un total de 356 obras se habían presentado este año al Nadal, una cifra récord en la historia del premio, creado en 1944. No había favoritos ni se había filtrado ningún nombre conocido. El perfil del ganador, sin embargo, encajaba con el de un tipo de autor joven que conectara con las nuevas generaciones, más o menos en la línea de *Historias del Kronen*, novela de José Ángel Mañas que fue finalista en 1994 y que consiguió un gran éxito de ventas (versión cinematográfica incluida). **El ganador, Pedro Maestre Herrero, se ajusta al perfil diseñado** (Moret, 17/01/1996, Nous soulignons).

Cela met en évidence l'inversion d'une logique qui voudrait que l'on consacre un roman et son auteur pour ses qualités esthétiques. Quand la jeunesse apparaît comme un critère autosuffisant pour assurer le succès, et qu'œuvre et auteur se vendent à part égales, il s'agit de trouver des auteurs qui correspondent aux critères d'un profil établi en fonction de possibles bénéfices.

La littérature, et plus généralement l'écriture, jadis principal vecteur d'information, est à présent en compétition avec d'autres médias et doit se vendre pour survivre. Contrainte à s'inféoder aux lois du marché elle est désormais présentée davantage comme un produit à la mode que comme un bien culturel. Le système socio-économique actuel oblige en effet la littérature à rivaliser avec les autres formes de divertissement, et essentiellement avec la télévision, qui occupe de plus en plus de place dans notre quotidien (phénomène qui se reflète d'ailleurs très bien dans la littérature de nombre des jeunes auteurs)¹. Cela a comme effet d'avoir poussé la littérature vers l'inclusion progressive des nouveaux médias dans son esthétique, et vers une désacralisation de sa position sur la scène culturelle la rendant plus accessible et attrayante au commun des lecteurs. Cet aspect constitue l'un des fondements essentiels de la littérature étudiée ici.

La mercantilisation de la littérature s'explique aussi par des maisons d'éditions désormais absorbées par des grands groupes de communication (comme le groupe Planeta), qui ne s'incarnent plus en la personnalité de leur propriétaire mais dans un groupe

¹ Dans le cas du cinéma, qui joue un rôle essentiel dans les romans actuels, il entretient une relation double avec la littérature : la tendance aux adaptations cinématographiques de romans s'accroît, ce qui constitue d'un côté une bonne publicité pour l'œuvre choisie, mais d'un autre côté, le cinéma permet au public de connaître cette œuvre sans avoir à se donner la peine de la lire. Dans ce contexte, l'accentuation par les maisons d'éditions du rôle commercial du livre, qui se voit exposé dans les librairies comme un article de mode à posséder absolument, s'explique parfaitement.

d'actionnaires qui visent la rentabilité. Eva Navarro Martínez explique les conséquences de cette nouvelle situation : « Uno de los resultados de este hecho es que cada vez abundan más números de menos títulos : aquellos que pueden venderse con toda seguridad y en gran cantidad ». Elle doit en outre être promue comme un produit toujours nouveau : « le dernier prix untel », « le dernier livre de untel ». D'où l'importance d'étiquettes comme « nueva narrativa » ou « escritores novísimos ». Une relation à double sens s'établit entre un public dont les goûts (et donc les achats) influencent la concession de prix et des prix qui à leur tour font vendre les livres. « La novela es texto pero tambien es conjunto de relaciones interdependientes que definen un proceso. El texto es parte del mismo, y el conjunto de elementos que se añaden a la obra hasta la hora de venderse, forman parte de la misma novela » (Mainer, 1998 : 139). Les éditeurs parient sur les auteurs et comptent sur les prix et leur retentissement dans les médias pour convaincre un public dans un pays où 51,8% des gens ne lisent jamais, et seulement 38% déclare avoir acheté un livre dans l'année écoulée¹.

Que penser d'un système de prix organisés par les maisons d'éditions elles-mêmes ? N'est-ce par pure stratégie commerciale que de récompenser tel ou tel auteur ? Pour Dominique Viart un système qui considère les livres comme des « bêtes à concours » (Viart, 2008 : 22) est vicié dans son principe même. Cela est d'autant plus vrai lorsqu'en Espagne les maisons d'édition mettent en concurrence des poulains d'une même écurie.

Constantino Bértolo, lui-même éditeur chez Destino dans les années 1990, le qualifie « d'aberration » dans le documentaire tourné par Luis Mancha vingt ans après : « las editoriales se premian a sí mismas publicando la novela a la que le dieron el premio », explique-t-il. En effet les prix donnent de la visibilité aux romans et ainsi comme le déclare Antonio Gutiérrez Resa dans son ouvrage sociologique sur le roman de la *Generación X* : « Nuestros jóvenes novelistas han alcanzado el éxito por haber obtenido diversos premios literarios, pero también han sido éxito de ventas porque ambas cosas se planifican y producen de forma inseparable » (Gutiérrez Resa, 2003 : 16).

On peut légitimement face à cette situation s'interroger sur le bienfondé d'un système qui ne cherche pas forcément à répondre aux attentes du lecteur, mais pas non plus à l'élever, à l'éduquer, mais plutôt à guider ses goûts vers ce qui se vend le mieux, et tente de façonner des auteurs sur mesure contraints de « bestellerizarse o morir² » (Mañas, 2011).

¹ Source: Sociedad general de autores y editores: « los hábitos de consumo cultural en 1998 », in *El País*, 19/01/2000.

² Titre d'un article de José Ángel Mañas publié dans *El País* le 11 mars 2007, et repris dans *El legado de los Ramones* (Literatura Com Libros, juin 2011), recueil d'articles de l'auteur qui s'ouvre sur l'article éponyme. Mañas y explique que la seule alternative pour les auteurs est tôt ou tard de se plier aux attentes d'un lectorat habitué par les maisons d'éditions à une littérature de ce type, ou de disparaître. Il affirme que le déclin de la culture littéraire est indubitable, et que les responsables en sont certes les nouvelles technologies qui en matière de loisir concurrencent et supplantent la littérature, mais aussi et surtout les maisons d'éditions elles-mêmes de par leur logique purement mercantile qui donne à lire des romans de basse qualité selon lui (*Da Vinci code* en est un exemple). D'après lui les lecteurs lisent ce qu'on leur donne à lire, et ce sont les maisons d'éditions qui

Revenant sur notre postulat de départ selon lequel les romans de notre corpus sont symptômes d'une réalité, d'une condition, d'une époque, nous déclinons cette idée sur le plan socio-économique : auteurs, éditeurs et lecteurs sont soumis aux règles de la société de consommation et de marché, et de ce fait l'écriture, la publication et le succès des romans sont de ce point de vue symptomatiques de cette société.

Si les maisons d'éditions comme le lectorat ont apprécié (pour des raisons différentes, cela va de soi) les romans des jeunes auteurs, et parmi eux la littérature de la génération dite X, et si certains romans ont eu un impact si fort, c'est qu'ils apportaient un renouveau répondant à des attentes.

Si le phénomène néoréaliste traverse les frontières, le *realismo sucio* espagnol présente toutefois une particularité par le contexte de son apparition, essentiellement due à l'histoire du pays. Nous l'avons vu, les romans que nous avons choisis pour constituer notre corpus présentent des singularités significatives qui permettent à la fois de les relier à des tendances en vigueur dans la littérature internationale et de les isoler du reste de la production narrative du moment en Espagne. A ces singularités s'ajoutent celles qui permettent de les agglomérer et d'affirmer qu'ils constituent un ensemble de propositions, de nouvelles modalités de diction du réel qui convergent. Ces singularités tiennent d'une part d'une part au contexte historique, social, et culturel ibériques et global, qui inspirent les choix thématiques récurrents dans les romans, et d'autre part à des spécificités stylistiques qui viennent bouleverser l'espace romanesque et entrouvrent la porte à ses évolutions postérieures. Nous les énoncerons à présent pour donner une vision d'ensemble du phénomène avant d'en montrer des exemples concrets tirés des romans dans la deuxième et la troisième partie de cette étude.

choisissent « d'éduquer » le citoyen à la culture à partir de tel ou tel livre et que le choix est fait en fonction des ventes prévues et non de la qualité. Nous le rejoignons en cela mais sans laisser de signaler qu'il critique par là le même système qui l'a propulsé sur le devant de la scène, la communication ayant joué un rôle de taille dans le succès de *Historias del Kronen*).

Chapitre 2. LES ENFANTS TERRIBLES DU ROMAN ESPAGNOL : LE *REALISMO SUCIO* DE LA *GENERACIÓN X*

"La nouvelle génération est épouvantable. J'aimerais tellement en faire partie !" Oscar Wilde

Propulsés sur le devant de la scène littéraire par l'obtention de prix prestigieux, l'accueil enthousiaste des lecteurs et l'engouement général qu'ils suscitent, les romans du *Realismo sucio* ouvrent une brèche dans le panorama littéraire, dans laquelle s'engouffreront nombre d'écrivains appuyés par des éditeurs friands de jeunes talents. Si l'appellation *Generación X* fait office de fourre-tout, une mouvance émerge clairement, un relief identifiable dans le paysage littéraire, de nouvelles modalités de diction du réel qui se font écho et dont l'étude conjointe permet l'affirmation d'un jalon définissable dans l'évolution de l'écriture réaliste.

Si nous reconnaissons avec Dominique Viart que « les « genres » distinguent aussi les « gens » qui les pratiquent » (Viart, 2008 : 308), les auteurs de la *Generación X* ne pouvaient qu'apparaître sur la scène littéraire comme des parias, des renégats, des apostats « infidèles » de la littérature. Si certains critiques ont pu les trouver « rafraichissants », force est de constater qu'ils dénotent au sein du panorama littéraire par leurs écrits (c'est ce qui nous intéressera en première ligne) mais aussi par leur attitude souvent désinvolte et irrévérencieuse, ou du moins perçue comme telle par les gardiens du « canon » littéraire. Ces « mauvais garçons » de la scène littéraire nés entre 1961 et 1971, madrilènes dans leur grande majorité, sont licenciés en lettres, en langues ou encore en histoire, matières nobles s'il en est, et possèdent tous, contrairement à ce qu'ont pu en dire ou en penser leurs détracteurs, une solide culture, notamment littéraire. De par leur âge ils partagent une même conception de l'écriture et la même imprégnation de la culture de l'image et des *Mass media*. Ils ont aussi en commun d'avoir publié leurs premiers romans entre 1990 (*El triunfo*) et 1997 (*Amor, curiosidad, Prozac y dudas*). S'ils convergent dans les romans de notre corpus en bien des aspects thématiques et esthétiques, chacun possède son style propre, du plus poétique (Prado) aux plus crus (Mañas, Wolfe) en passant par l'écriture dénudée de Maestre et celle de Loriga,

qui pour reprendre les mots de Eva Navarro Martínez « oscila entre prosa poética surrealista y relato grosero, desnudo e incluso a veces pueril » (Navarro Martínez, 2008 : 15).

Nous présenterons les auteurs en annexe (voir annexe 2) en nous intéressant aux éléments biographiques qui ont une influence directe sur l'écriture (le positionnement vis-à-vis de la littérature, la culture et les références). La brièveté de cette étape a son explication : comme nous l'avons dit avec insistance, les figures des auteurs ne nous semblent pas, malgré leurs points de convergence à un moment donné, présenter un intérêt majeur dans le cadre d'une étude littéraire restreinte à un corpus au-delà duquel les publications de ces mêmes auteurs ne sont plus significatives d'une même mouvance.

Ce sont en effet quelques-uns de leurs romans, pour ce qu'ils présentent de commun, qui seuls font le lien entre huit auteurs qui par la suite suivront autant de trajectoires différentes, que leur évolution postérieure soit graduelle comme chez Ray Loriga, radicale comme chez Prado ou faite de vas-et-viens entre des genres divers et variés comme c'est le cas pour Mañas. La somme de ces auteurs rassemblés malgré eux sous l'étiquette *Generación X* est aujourd'hui disparate, à la différence d'une partie de leur production qui vingt ans après a gardé son unité et sur laquelle nous proposerons une réflexion synthétique dans ce chapitre.

Nous les présenterons en annexe (voir annexe 3) dans l'ordre chronologique de leur date de parution, exception faite de la *Tetralogía Kronen* que nous présenterons comme un tout, partant de la publication du premier roman qui la compose.

Le tableau que nous proposons en annexe (voir annexe 1) n'a d'autre fonction que celle d'offrir une vision synthétique de notre corpus d'étude.

I. Le *Realismo sucio*, définition, héritages et correspondances

I.1 Origines du terme

Le terme de *dirty realism*, plus tard traduit en *Realismo sucio*, est lancé en juin 1983 par le critique Bill Buford qui intitule ainsi le numéro huit du magazine littéraire *Granta* pour définir ce mouvement littéraire nord-américain qui émerge dans les années 1970-1980. Les écrivains associés à ce mouvement dépeignent dans leurs romans avec force détails, les plus sordides ou les plus quelconques, les aspects de la vie ordinaire en utilisant un langage simple et sans ornements, dans le but de mettre en lumière le côté obscur de l'Amérique contemporaine et de révéler la réalité telle qu'elle était, sans ajout ni modification aucune.

L'emploi du mot « dirty », loin de toute allusion scatologique, visait à mettre en avant le fait qu'il s'agissait d'un réalisme minimaliste, « trempé » dans la vie, « tâché » par la vie et les petites choses du quotidien sur fond de société de consommation. Dans son introduction explicative, Buford écrivait :

Le réalisme sale est la fiction d'une nouvelle génération d'auteurs américains. Ils écrivent sur le côté cru de la vie contemporaine - un mari qui a abandonné sa femme, une mère célibataire, un voleur de voiture, un pickpocket, un toxicomane - mais ils écrivent sur ces sujets avec un détachement perturbant, versant même parfois dans la comédie. Sobres, ironiques, parfois féroces, mais toujours compatissants, ces récits constituent une nouvelle voix dans la fiction (nous traduisons)¹.

Stuart Evers, journaliste au *Guardian*, définit quant à lui le mouvement en ces termes : « Les réalistes sales, un groupe d'écrivains qui émergea dans les années 1970 et 1980, s'intéressèrent aux dépossédés, à l'autre Amérique, celle des marginaux et des caravanes. Le ton était minimaliste, simple à l'impossible » (nous traduisons)².

Quand en 1986 *Granta* lance le numéro intitulé « More dirt », Carver, qui restera un auteur emblématique du mouvement, est déjà reconnu, montrant que le récit peut naître du quotidien le plus banal à un moment où dans le monde littéraire anglo-saxon la métafiction semble être légion (López Merino, 2005). Dans le même temps, le terme est utilisé pour qualifier l'écriture de Bret Easton Ellis, auteur des romans à succès *Moins que zéro* (1985) et *American psycho* (1991). Ces romans dans lesquels la reproduction sans ornements d'une réalité particulièrement abjecte est poussée à l'extrême par l'emploi d'un langage des plus crus et la représentation de comportements violents, de mœurs déviantes et de relations interpersonnelles dénuées de sentiments -à commencer par l'empathie-, seront des influences marquantes, déclarées ou non, inconscientes parfois, pour les auteurs espagnols de notre corpus et pour leurs lecteurs.

Dès 1987 les romans sont traduits en langue espagnole et Julio Llamazares en dessine les contours dans une tribune :

Las novelas de estos jóvenes y *sucios* realistas son relatos desnudos, escuetos, descarnados, paisajes espectrales y mecánicos habitados por personas solitarias, por gentes sin pasado ni futuro cuya vida se reduce únicamente a sobrevivir del mejor modo

¹ « Dirty realism is the fiction of a new generation of American authors. They write about the belly-side of contemporary life – a deserted husband, an unwed mother, a car thief, a pickpocket, a drug addict – but they write about it with a disturbing detachment, at times verging on comedy. Understated, ironic, sometimes savage, but insistently compassionate, these stories constitute a new voice in fiction» (BUFORD, Bill, *Granta*, N°8, Juin 1983).

² «The dirty realists, a bunch of writers that burgeoned in the 70s and 80s, were concerned with the dispossessed, the other America, the people at the margins and the trailer parks. In the main, the tone was minimal; spare to the point of the inarticulate». Le journaliste ajoute: « While grouping writers is usually a futile and ultimately hollow gesture, there did seem to be a kind of camaraderie between these authors » (Evers, 2008). Ce n'est pas forcément le cas, nous l'avons vu, des auteurs que nous nous gardons d'ailleurs de regrouper pour nous centrer sur certains seulement de leurs romans.

posible en una sociedad que les condena de antemano a la incomunicación y al anonimato, y en un mundo del que todo idealismo ya ha sido desterrado (Llamazares, 1987).

L'auteur, conscient de l'état d'une société espagnole en proie à la désillusion et à la crise de la société de consommation, pressent déjà l'émergence dans le panorama littéraire espagnol d'un courant similaire :

Con el puntual retraso de 10 años que, en el mejor de los casos, nos separa, el realismo sucio está llegando a España. De momento, a través de traducciones literarias de autores como Carver, Wolff o Bobbie Ann Mason que, muy pronto, a no dudarlo, tendrán su conveniente réplica en una nueva generación de escritores españoles, quizá inédita hasta hoy, pero que tiene a su favor nuestra tradicional y provinciana propensión a repetir con entusiasmo deslumbrante cualquier moda foránea y, sobre todo -y es quizá lo más notable- las condiciones sociales objetivas que propiciaron en su día el nacimiento del realismo sucio al otro lado del Atlántico (Llamazares, 1987).

Le terme hispanisé de *realismo sucio* se voit appliqué dans les années 1990 à certains d'entre eux, et l'est toujours dans le cas de Roger Wolfe. A la question « ¿Le gusta que le califiquen en la línea del *dirty realism* ? », fidèle à son aversion pour les catégorisations et à son inimitié pour les critiques, l'auteur répond par l'invalidation : « [...] El *dirty realism* es una cosa que no existe, como todo lo que se inventan los críticos » (in Priede, 1992 : 34)¹.

Sa légitimité est donc discutée, en particulier du fait de l'absence de définition claire que ceux qui l'emploient ont pris la peine d'en donner. C'est ce qu'explique López Merino dans son étude sur Roger Wolfe :

Aunque la crítica española lleve aplicando desde principios de la década de los noventa el membrete «realistas sucios» a una serie de escritores (poetas o narradores) nacidos entre 1960 y 1975, todavía nadie se ha ocupado de explicar convincentemente qué se entiende por tal en nuestra literatura. Salvo un breve estudio de Dieter Ingenschay, parte de un trabajo más genérico de Araceli Iravedra y ciertas páginas del prólogo de Eloy Fernández Porta a la recientemente publicada antología de cuentos *Golpes*, la inmensa mayoría de la crítica viene haciendo uso frecuente de ese marbete -casi siempre de pasada, en obras más genéricas o en críticas de prensa- sin señalar nunca qué entienden por él. (López Merino, 2005)²

¹López Merino écrit au sujet de l'auteur: «Puestos a buscar etiquetas, Wolfe mismo ha propuesto varias para su propia obra: en la primera mitad de la década de los noventa, hablaba de «hiperrealismo»; más adelante ha preferido hablar de «realismo expresionista» y de «escritura intrahistórica» (López Merino, 2005). Ces appellations auxquelles nous préférons celle de *realismo sucio* sont surtout utilisées en parlant de sa poésie mais sont applicables selon nous également à sa maigre production romanesque.

² López Merino fait ici référence à l'anthologie de contes *Golpes*, dont le sous-titre *Ficiones de la crueldad social* pourrait être un nom parfaitement en adéquation avec nos romans. Dans le prologue de cet ouvrage publié en 2004, Eloy Fernández Porta, l'un des chefs de file du roman « mutant » (que nous considérons comme l'un des principaux jalons héritiers de la mouvance dessinée par nos romans), pose la question suivante : « ¿Qué realismo literario, aquí y ahora, puede expresar y denunciar con rigor las diversas formas de crueldad social que existen en nuestras sociedades occidentales, civilizadas y aparentemente pacíficas? ». Il propose des amorces de réponse, expliquant qu'un tel réalisme n'est ni du costumbrisme qui se contenterait de décrire, ni du réalisme social emprunt d'une conscience de classe, mais une révision critique de la société dans laquelle nous vivons. Si

Il poursuit en expliquant que souvent le simple fait de juxtaposer à ce terme le nom de Bukowski (d'ailleurs spécieux car il a écrit bien avant l'invention du terme) ou de Carver semble faire office de légitimation du terme.

Il nous semble néanmoins comme nous l'avons dit que cette appellation s'ajuste au plus près à des romans qui se distinguent dans un retour généralisé au réalisme par un choix pour la présentation d'univers marginaux et l'adoption d'un langage et de formes discursives qui collent à cette réalité et semblent être la forme naturelle d'expression d'une réalité des bas-fonds de la société ou des individus.

I.2 Héritages

Loin de surgir du néant, le genre défini par les romans du *Realismo sucio* s'inscrit dans la lignée des différentes manifestations du réalisme en Espagne et ailleurs.

Dépeignant les us et coutumes de milieux clairement identifiés et les mœurs des personnages jusque dans leur plus grande insignifiance, décrivant de façon détaillée les lieux qu'ils fréquentent, les aliments qu'ils consomment et les vêtements qu'ils portent, ils rappellent les romans costumbristes qui présentaient les mœurs et les conditions de vie de façon plus descriptive et objective que morale ou critique. Les romans de Mañas seront d'ailleurs qualifiés de « costumbrismo punk ». La plupart de nos romans ont en commun avec ce genre l'absence d'analyse des usages qu'ils relatent. S'en tenant à une description sans jugement, tout du moins explicite, ils peuvent au premier abord être considérés comme « tableaux *costumbristas* », expression souvent utilisée pour désigner les manifestations du genre, picturales ou non.

En rompant avec un certain décorum dont faisait montre le réalisme, en « croquant » les aspects les plus dégradés et vils de la société espagnole, ils renouent également avec le « tremendisme », cette esthétique littéraire chargée de pessimisme, apparue dans le roman et la poésie espagnols au milieu du XX^e siècle, qui se caractérisait par la crudité et l'hyper-

l'auteur établit une relation (et non une filiation) entre les récits compilés dans le recueil et le *Dirty realism* nord-américain des années 1980 ou les *Jóvenes canibales* italien, il ne fait aucune mention des romans espagnols publiés dans les années 1990 et qui constituent notre corpus. C'est à croire que l'appellation *Generación X* a fossilisé les romans et leurs auteurs dans un genre excluant qui empêcherait de les inscrire dans une continuité littéraire. Dans un article publié au sujet d'une autre anthologie, *Los que vienen detrás* (Barcelone, Ediciones DVD, 2002), Fernández Porta parlera pourtant de « giro a la abyección del relato realista español » (http://www.barcelonareview.com/35/s_efp.htm, consulté le 10/12/2016). Nous affirmons que les romans que nous étudions constituent le point de départ de ce « virage » pris par le récit réaliste en Espagne.

réalisme dans la présentation de la trame narrative et une tendance à la théâtralisation et l'exagération, associée à une récurrence de situations violentes et dramatiques narrées dans une langue dure, souvent argotique. Quant aux personnages, il s'agissait habituellement d'individus marginaux, affectés de tares physiques ou psychologiques, ou bien issus de milieux frustes et défavorisés (ouvriers ou paysans pauvres, prostituées, criminels etc.).

A l'instar de romans tels que l'incontournable *La familia de Pascal Duarte* publié par Camilo José Cela en 1942, les romans de notre corpus reflètent une volonté de montrer la réalité de l'homme dans ses aspects les plus brutaux, les moins reluisants, les plus abjects. On peut parler de *neotremendismo* avec Athena Alchazidu qui considère nos auteurs comme des héritiers de ce mouvement et les nouveaux porte-paroles du tremendisme. Les deux littératures ont en commun d'être en prise directe avec leur époque. La différence résiderait selon nous dans l'intentionnalité de l'écriture, mais les grandes lignes thématiques et esthétiques montrent de grandes similitudes :

En primer lugar hay que destacar el concepto filosófico de la vida. Igual que en las obras tremendistas de la postguerra, en la narrativa de los noventa vuelve a prevalecer una visión pesimista del mundo, dominado por la crueldad. El sexo y la violencia son los elementos más importantes que marcan la existencia de la mayoría de los personajes, junto con el tercer componente de la tríada que representa el motor del vehículo tremendista: el hambre. Aunque a diferencia de la postguerra, a finales del siglo XX ya no es el hambre en su sentido básico, el que se puede saciar con alimentos, sino el hambre relacionada con consumo de otro tipo: las drogas. De manera que se puede hacer constar que los elementos temáticos más importantes de la producción literaria de los noventa están representados por: a) el sexo, b) la violencia, c) las drogas (Alchazidu, 2002: 102).

On y retrouve par ailleurs certains éléments du réalisme social des années 1950 de Miguel Delibes, Ignacio Aldecoa ou Rafael Sánchez Ferlosio avec *El Jarama* (1955), monument littéraire auquel *Historias del Kronen* fut comparé. Si ce courant partait d'une attitude critique et mettait en scène des personnages collectifs (aliénés, exploités, victimes), pour démasquer les situations sociales injustes, abandonnant l'analyse psychologique au profit de l'adoption d'un point de vue objectif, s'il préférait systématiquement les structures simples et les récits linéaires, il présentait des aspects que l'on reconnaît dans nos romans. C'est le cas notamment de la concentration temporelle et spatiale des faits, de la simplicité et de la clarté d'un langage qui reproduit le parler courant dans le but de dire les choses sans arranger la réalité. Les mots utilisés par Victor Hugo au sujet de *La comédie humaine* pourraient s'appliquer à l'ensemble formé par notre corpus : « Tous ces livres ne forment qu'un livre, livre vivant, lumineux, profond, où l'on voit aller et venir et marcher et se mouvoir, avec je ne sais quoi d'effaré et de terrible mêlé au réel, toute notre société contemporaine ; livre merveilleux que le poète a intitulé comédie et qu'il aurait pu intituler histoire, qui prend toutes les formes et tous les styles (...) ; qui est l'observation et qui est l'imagination ; qui prodigue

le vrai, l'intime, le bourgeois, le trivial, le matériel», livre qui «saisit à bras le corps la société moderne », « fouille le vice, dissèque la passion, (...) creuse et sonde l'homme », et « arrache à tous quelque chose, aux uns l'illusion, aux autres l'espérance, à ceux-ci un cri, à ceux-là un masque ¹».

La grande différence entre le réalisme social et celui que pratiquent nos auteurs dans les années 1990 résiderait sans nul doute dans la question de l'intention. Le réalisme social avait comme visée de dénoncer, de donner à voir les injustices et la misère d'un secteur de la population. A l'inverse nos romans ne contiennent pas de revendication ni de dénonciation, mais s'en tiennent apparemment à la simple monstration. Il y a d'autre part une différence relative au lectorat visé. Si les « types » de personnes montrées dans le réalisme social ne lisaient sans doute pas, le but était de les donner à voir à d'autres catégories de gens, pour dénoncer leurs conditions de vie injustes.

Suivent les essais expérimentalistes des années 1960, où des Juan Goytisolo et Gonzalo Torrente Ballester orientent la création littéraire vers un horizon formel plus riche et novateur (Sanz Villanueva, 1984), s'éloignant de façon croissante du roman social. Si nos romans reflètent eux aussi une préoccupation pour les aspects formels et une volonté d'expérimenter de nouveaux possibles narratifs, l'expérimentation se fait au service de la capture du réel et de la revendication du droit de cité d'une culture alternative en littérature. Nos auteurs font une compilation de toutes ces tendances successives, de certaines autres contemporaines, alliant volonté du réalisme le plus fidèle et innovation stylistique, la seconde étant au service de la première.

Lorsque le réel fait retour dans les années 1970, et avec lui la « novela de género », on revient à un réalisme qui cette fois laisse une place de choix aux personnages. Une fois de plus le lectorat n'appartient pas fréquemment à la frange ou classe sociale dépeinte. Fernández Porta explique :

El relato realista tal como se ha venido practicando en los últimos años era un relato dirigido a una clase media más o menos acomodada a la que en un momento dado le podía apetecer contemplar muy desde arriba, desde una posición de seguridad, una serie de pequeñas historias de la vida cotidiana pero siempre para reafirmarse en su posición acomodada, siempre para salir del cuento diciendo: "qué bien que yo estoy fuera de todo eso"².

La non adéquation entre lecteurs et personnages induit la nécessité de construire des personnages en épaisseur, avec une forte charge psychologique, pour que l'on puisse sinon

¹ Hugo, Victor, Discours prononcé aux funérailles de M. Honoré de Balzac, 29/08/1850.

² Propos tirés d'une conversation entre Eloy Fernández Porta et Vicente Muñoz Álvarez, publiée dans le numéro 43 de la revue en ligne *Barcelona Review* sous le titre « Golpes en la vida tan fuertes » suite à la parution du recueil de contes *Golpes, ficciones de la crueldad social* http://www.barcelonareview.com/43/s_eftp.htm (18/12/2016).

s'identifier tout au moins les comprendre. Nos romans, destinés essentiellement à un lectorat qui partage l'âge des auteurs mais aussi des personnages, jeunes individus issus pour la plupart des classes favorisées, permettraient donc à priori davantage l'identification. Mais comme nous le verrons, ils font souvent l'économie d'une construction psychologique approfondie au profit de personnages lisses et plats, et celle-ci se fait davantage à travers un substrat culturel commun, qui la facilite d'autant plus qu'il est plus courant de partager des références que des sentiments et des situations de vie, comme nous le verrons en détail dans les parties suivantes.

Si le *Realismo sucio* vient s'inscrire dans une lignée littéraire, ses auteurs ont néanmoins bénéficié d'un contexte propice à la créativité ; les systèmes de valeurs d'antan et de leurs aînés ont été revus, et malgré certains esprits conservateurs qui demeurent, le champ est laissé libre à un renouveau. Cela leur permet d'aborder des thématiques nouvelles en toute liberté. Liberté qu'ils mettent également à profit pour apporter un nouveau souffle au roman sur le plan esthétique.

Influencés également par la littérature étrangère, on reconnaît sous la plume des auteurs les traces de la *Beat Generation* incarnée par Bukowski (avant qu'il ne soit relié au *Dirty Realism*), Kerouac, ou Burroughs, notamment dans les pages de Prado, Wolfe, ou Loriga, qui adoptent le même ton humoristique. Les auteurs plus jeunes (Mañas, Etxebarria) semblent davantage influencés par Carver ou Bukowski, et par leurs contemporains Douglas Coupland et Bret Easton Ellis. Une autre influence fondamentale bien que non littéraire, et qui constitue l'une des marques de fabrique les plus notables des romans, est celle de la musique, en particulier de Nirvana, des Ramones, de David Bowie, de Jimi Hendrix ou de Bob Dylan et de leur philosophie, et celle des films de Tarantino, des *road movies* et du cinéma *gore*. Musique et cinéma les influencent tant sur le plan des contenus que sur celui de la composition technique. Nous nous arrêterons sur ce point de façon approfondie.

Tous les romans ont donc en commun l'introduction d'éléments du quotidien et l'insoumission aux règles esthétiques préétablies, et correspondent en cela à une tendance que l'on retrouve de façon concomitante dans toutes les littératures occidentales.

I.3 Littérature « globale »

Qui dit globalisation, dit en effet homogénéisation. Cela vaut pour les sociétés, les comportements et la culture, et la littérature n'échappe pas à la règle. L'émergence du

Realismo sucio n'est pas un phénomène isolé, mais la version espagnole d'un mouvement international qui lui est contemporain et auquel on peut rattacher certains auteurs britanniques (comme Irvine Welsh, auteur de *Trainspotting* (1993), les jeunes "cannibales" italiens, les romans post-réalistes nord-américains, certains auteurs latino-américains et la littérature "trash" française. Cet aspect nous semble intéressant, ne serait-ce que par le paradoxe que représente cette littérature *globalisée* malgré l'absence de projet global.

La coïncidence chronologique entre les publications de *Trainspotting* et des premiers romans qui forment notre corpus confirme le succès de la tendance, la volonté éditoriale de la mettre en avant et l'internationalisation du phénomène du fait qu'il représente une chronique radicale de l'existence de la jeunesse du moment. Au-delà des différences, les similitudes thématiques et stylistiques sont en effet frappantes. L'auteur chilien Alberto Fuguet l'exprime dans son prologue à l'anthologie publiée en 1996 sous le titre *McOndo*, du mouvement latinoaméricain éponyme :

(...) debajo de la heterogeneidad algo parece unir a todos estos escritores [quienes aparecen en el libro] y a toda una generación de adultos recientes. El mundo se empequeñeció y compartimos una cultura bastarda similar, que nos ha hermanado irremediabilmente sin buscarlo. Hemos crecido pegados a los mismos programas de televisión, admirando las mismas películas y leído todo lo que se merece leer, en una sincronía digna de considerarse mágica. Todo esto trae, evidentemente, una similar postura ante la literatura y el compartir campos de referencias unificadores (Fuguet, 1996 : 18).

Si comme nous l'avons dit précédemment la jeunesse n'implique pas nécessairement une esthétique spécifique, l'un des points qui rassemble ces auteurs est bien la génération à laquelle ils appartiennent. Du jeune âge de ces auteurs découle une caractéristique qui, si elle n'induit pas une tendance unique dans l'écriture, marque leurs romans d'un sceau commun. Contrairement à leurs aînés, ils ont vécu la rupture de l'écriture de façon directe, comme un processus originel et primaire, et non comme une transformation appliquée à un modèle précédent (Navarro Martínez, 2008). Ils ne désacralisent pas l'écriture, elle n'a pour eux jamais été sacrée, et constitue simplement une option parmi d'autres dans un répertoire culturel varié. Quant aux nouveaux médias et à la culture de la globalisation, ils les ont totalement intégrés. Cela a sur leurs romans des effets structurels et formels d'importance, comme nous le verrons.

Les romans reflètent également une même vision du monde et une même attitude désinvolte. On peut lire à ce sujet ces lignes qui pourraient avoir été écrites spécialement à propos de notre corpus : « Cette désinvolture est d'ailleurs marquée par le recours récurrent à l'ironie et au cynisme. Les personnages de romans en sont ainsi empreints et sont pour la plupart des figures de losers – parfois magnifiques. Le penchant pour cette désinvolture et pour ce rire ne se condense pas simplement dans la figure des losers. Il est aussi présent dans

le parti pris des écrivains à proposer une œuvre fragmentée : fragmentation du récit, fragmentation des personnages. L'autre trait esthétique majeur de cet espace est donc l'emploi récurrent de la référence » (Bécue, 2012). Cette description s'applique en général à la « littérature rock », dont l'auteur cite en exemple *Great Jones Street* de Don De Lillo, *The Ground Beneath Her Feet* de Salman Rushdie, *Little Heroes* de Norman Spinrad, *Naked* de Nick Hornby ou encore *The Dwarves Of Death* de Jonathan Coe mais aussi *Less Than Zero* de Bret Easton Ellis, et même *Héroes* de Ray Loriga, et qui constitue l'un des corrélats internationaux à notre littérature.

Ce n'est pas le seul, la fragmentation apparemment inévitable des différents courants littéraires en faisant apparaître d'autres qui possèdent également nombre de similitudes avec nos romans.

A titre d'exemple, nous pouvons observer le phénomène de la littérature « trash » française. Également baptisée « littérature des sous-sols¹ » elle a connu un accueil similaire de la part de la critique (souvent acerbe) et du lectorat. Né de l'influence du Dadaïsme, de la Beat génération et du mouvement punk (comme les romans de Mañas), le phénomène « trash » français semble prendre de l'ampleur et occupe de plus en plus souvent le devant de la scène littéraire. Provocant, dérangeant, parfois qualifié de pornographique, il soulève en France les mêmes interrogations que son équivalent espagnol : est-il le reflet du malaise d'une génération ou l'élévation de la vulgarité au statut de forme d'art ?

Un bon exemple de ce phénomène est Virginie Despentes². De la même génération que nos auteurs, cette écrivaine née en 1969 a également en commun avec eux d'avoir côtoyé de plus ou moins près les milieux qu'elle dépeint dans ses romans (*Les jolies choses*, 2003, *Baise-moi*, 2000) ; elle est considérée, de par son style qui allie réalité et vulgarité (« realidad » et « suciedad » en somme) comme la madone de la littérature trash. On peut également citer Nicolas Rey, auteur du roman *Treize minutes*, paru en 1998, qui a remporté un franc succès auprès des lecteurs, mais également des critiques, et plus encore des présentateurs d'émissions « people », qui se délectent de sa présence sur les plateaux (ce qui dénote un goût certain pour ce que l'on considérerait il y a peu comme politiquement incorrect). Ce jeune auteur partage avec Mañas l'influence de Bret Easton Ellis. Bien d'autres écrivains

¹ Cette appellation apparaît à plusieurs reprises, et notamment comme titre d'un article paru sur le site www.humanite.fr, qui dit des personnages de José Angel Mañas ou Stéphanie Estournet qu'ils « hantent les bas-fonds des grandes capitales européennes » et les qualifie de « branleurs, fauchés, pas foutus d'aligner trois paroles intéressantes, baisés d'avance ». (Consulté le 10/10/2016).

² Son œuvre, portrait de la jeunesse marginalisée, participe à la libération des mœurs vécue par la génération X (au sens biologique et historique du terme) et à la banalisation de la pornographie dans l'espace public induite par les nouveaux médias. On reconnaît dans ses romans et dans ses films les aspects essentiels des romans espagnols que nous étudions : « Par l'exploration transgressive des limites de l'obscénité, la romancière propose une critique sociale et un antidote au nouvel ordre moral. Plus encore, ses personnages interrogent sur un mode identificateur le dérangement du sujet qui conduit de la misère et l'injustice à la violence contre soi-même, telle que la toxicomanie, ou contre autrui, comme le viol ou même le terrorisme ». (Aubenas, Florence, « Virginie Despentes, la fureur dans le sexe », *Le Monde*, 01/08/2015).

présentent de nombreux points communs avec nos auteurs, mais ne coïncident pas avec eux dans le moment de la publication de romans de même facture (c'est le cas de Stéphanie Estournet, auteure de *Mythologies souterraines*, paru en 2003), ou ont laissé de côté le réalisme pour ne garder que l'aspect *trash*, comme Marie Darrieussecq, auteure du roman intitulé *Truismes* (1998).

Pierre Jourde, dans son essai *La littérature sans estomac*, affirme des romans de cette veine qu'il s'agit de romans « indigents », qui font passer leur pauvreté formelle pour de la sobriété, d'une littérature « à l'épate » dans laquelle « la véhémence factice fait proliférer le cliché » (Jourde, 2002), et qui n'est érigée au rang de chef d'œuvre que par bêtise ou par volonté de profit. Il inclut dans cette catégorie de romans ceux de Marie Darrieussecq, Frédéric Beigbeder ou Christine Angot. Nombreux sont ceux qui comme lui rejettent cette littérature (qui n'en n'est pas selon eux) et l'excluent de la sphère culturelle. Sans doute Bukowski leur faisait-il déjà un pied de nez en dédiant son roman *Pulp* (1994) « à la littérature de gare ». L'accueil de ces romans rappelle de fait celui réservé en Espagne aux romans néoréalistes. Les jeunes lecteurs sont enthousiasmés, les moins jeunes parfois choqués et la critique mitigée, qualifiant cette littérature de malsaine, pornographique, violente à outrance, ou saluant au contraire sa nouveauté, son style percutant, sa capacité à recréer un univers. Le phénomène reste néanmoins plus discret en France qu'en Espagne, et s'il défraye parfois la chronique, il marque moins les esprits (aucun roman *trash* français n'a donné son nom à une génération, alors que l'on a parlé de « génération Kronen » pour faire référence à la jeunesse espagnole des années 1990) ; c'est sans doute parce qu'il demeure le plus souvent en marge de la scène littéraire, tout comme les personnages qu'il décrit restent en marge de la société.

Dans le panorama littéraire français d'aujourd'hui, Dominique Viart distingue quant à lui trois types de littératures, qui nous semblent identifiables également en Espagne. Les deux premières, littérature *consentante* (un art d'agrément, sans âge, qui n'est pas affectée par les débats esthétiques, qui ne permet pas d'identifier une période) et littérature *concertante* (« plus attentive à l'époque, à ses modes ou à ses humeurs, dont elle propose le reflet exacerbé et volontiers provocant, (...) qui ne consent pas moins, mais selon un autre registre, plus mondain et plus mercantile. (...) Elle fait chorus sur les clichés du moment et se porte à grand bruit sur le devant de la scène culturelle (...) mais il s'agit d'un scandale calibré selon le goût du jour ¹ » (Viart, 2008 : 11)) s'opposent à une littérature qu'il qualifie de *déconcertante* et qui dépassant la recherche du bel « objet » littéraire et du succès éditorial ne cherche pas à

¹ Citons ici la définition qu'en fait Dominique Viart: «Elle fraie avec les slogans publicitaires et les formules pseudo-culturelles. C'est aussi une littérature consentante car elle *consent* à l'état du monde, qu'elle résume à la loi du marché et qu'elle exploite à son profit: elle sait ce qui va *marcher*, susciter les articles et les émissions radio-télévisées. A cet égard, elle tient plus du commerce que de l'artisanat» (Viart, 2008: 11).

satisfaire les attentes des lecteurs mais « contribue au contraire à les déplacer » (Viart, 2008 : 12). Les romans qui constituent notre corpus se situent d'après nous à cheval entre littérature *concertante* et littérature *déconcertante*. En effet, comme on a pu le leur reprocher, ces romans ont rapidement été exploités par les éditeurs comme par les médias, ont intégré la culture des *mass media*, et en ce sens ont « consenti » aux lois du marché et de la société de consommation qui caractérisent notre époque. Nous ne pouvons en revanche reconnaître tout à fait nos romans dans les propos de Viart lorsqu'il conclut au sujet de la littérature *concertante* : « Nul doute que cette littérature *traduise* quelque chose de l'état social, mais elle ne le *pense* pas. **Elle n'a de vertu sociologique que symptomatique, et ne vaut, à ce titre, pas plus que n'importe quelle autre conduite sociale momentanée** ». (Viart, 2008 : 11, nous soulignons). Comme nous l'avons déjà avancé, nous considérons bien l'ensemble formé par nos romans comme un « symptôme » littéraire d'un état du monde en un lieu et à un moment donnés. Si la dimension sociologique ne nous échappe pas (nous lui consacrerons le dernier chapitre de cette partie), nous nous refusons à considérer le surgissement de ces romans comme « n'importe quelle autre conduite sociale ». Par bien des aspects -les spécificités et l'élaboration du discours généré pour *dire* (plus que traduire, et la nuance n'est pas mince) l'état social, notre postulat d'une esthétique singulière, qui incarne un renouveau dans la littérature espagnole, constitue un jalon cernable de son évolution et pose déjà les bases d'une littérature future- et en dépit de leur mercantilisation, ils appartiendraient davantage à la littérature « *déconcertante* » :

Ces livres-là sont plus caractéristiques de la période, plus propres à en exprimer la spécificité. Ils ne meurent pas d'une saison à l'autre, emportés par le nouveau flux de la « production littéraire », ou, du moins, ils lui résistent mieux et demeurent dans les mémoires. C'est qu'ils ne reproduisent pas les recettes anciennes et ne sacrifient pas à la valeur d'échange qui fait du livre un « produit ». Loin du *commerce* et de *l'artisanat*, c'est une littérature qui se pense, explicitement ou non, comme une *activité critique*, et destine à son lecteur les interrogations qui la travaillent. (...) Cette « critique » revêt bien des formes : elle peut être légère, ludique, autant que troublée, inquiète ou véhémence. **Elle est critique dans la mesure où elle manifeste à la fois une certaine conscience de son temps, des inquiétudes et des désirs qui le traversent, et une lucidité sur les moyens littéraires qu'elle met en œuvre**. Si ces œuvres littéraires *déconcertent*, c'est qu'elles arrivent là où on ne les attend pas. Elles échappent aux significations préconçues, au prêt-à-penser culturel. Or il est impossible de faire apparaître de nouvelles significations en conservant les formes anciennes (Viart, 2008 : 12, 13. Nous soulignons).

I.4 Inspirations

Les romans de Bret Easton Ellis constituent assurément l'une des influences majeures des romans de la *Generación X*. Né en 1964 à Los Angeles, l'auteur quitte l'ouest pour partir

étudier en nouvelle Angleterre. Il finit au cours de sa dernière année à l'université et à vingt-et-un ans d'écrire son premier roman, « Moins que zéro » (titre inspiré d'une chanson d'Elvis Costello), qui deviendra un roman culte et recevra les honneurs de la critique. Publié quelques sept années avant *Historias del Kronen* ce roman sera une claire source d'influence pour José Angel Mañas, mais aussi pour les autres auteurs qui nous concernent et qui auront en commun le langage cru, les références multiples au cinéma et à la musique et une représentation décomplexée d'une réalité souvent sordide et cruelle. On y retrouve ainsi des traits distinctifs tels que la concentration du temps du récit, l'écriture elliptique par succession de tableaux (ou d'instantanés) narrés au présent qui s'enchaînent sans transition, et le mouvement de *crescendo* dans l'intensification de la violence, de l'indifférence, de la déchéance jusqu'à la culmination finale (découverte du corps et viol, mort de Fierro dans *Historias del Kronen*, derniers chapitres de *El Índice de Dios*, et de *Lo peor de todo*). Mais le roman ne finit pas sur cela, mais sur la conversation téléphonique avec Blair, comme pour signifier que tout n'est pas perdu, qu'il y a une once d'humanité et d'affection possible. C'est le cas aussi dans *Historias del Kronen* et *Lo peor de todo*. L'importance qu'y revêt la ville (avec la mention notamment de lieux existants), l'omniprésence d'images et de la musique qui constitue bien plus qu'un fond sonore, la multiplicité de références à des marques, des films, des chansons, la dimension metatextuelle ou encore le jeu typographique pour signaler les *flash-backs* et autres monologues intérieurs, sont d'autres aspects que les romans de notre corpus partagent avec l'*opera prima* de Bret Easton Ellis. Quant aux personnages, ils préfigurent ceux qui prendront vie sous la plume de Mañas : enfants issus du milieu très privilégié du cinéma à Los Angeles (leurs parents sont acteurs, producteurs ou assimilés), ces jeunes gens riches et oisifs s'ennuient profondément et n'ont pas de but, ni d'envies ; ainsi pour ressentir des émotions ils sont poussés vers les extrêmes : l'alcool, la drogue, le sexe avec n'importe qui, la violence, la cruauté. Ils méprisent les personnes âgées (p.89), les vagabonds (p. 118). Ils parlent beaucoup mais ne se disent pas grand-chose. Ils peuvent parler des heures des coucheries, mais lorsqu'un sujet grave ou une question sérieuse sont abordés, ils adoptent un comportement de fuite. En dépit de quelques éclairs de lucidité et de quelques réflexions profondes éparses (« Creo que ya no nos queda ningún tipo de sentimientos » (p.130)), les conversations sont souvent stériles, les réponses évasives voir absentes, du fait de la drogue et de l'alcool, mais aussi de l'indifférence envers les autres. Elles laissent cependant entrevoir le nihilisme et la perte de valeurs qui caractérise ces personnages et leur époque¹, comme dans ce passage essentiel, clé de lecture du roman et peut-être de cette génération :

-Pero tú no necesitas nada. Lo tienes todo –le digo. Rip me mira.

-No es cierto.

-¿Qué?

-No lo tengo todo.

¹ Voir à ce sujet Eva Fernández qui s'interroge : ces romans rendent-ils compte d'une réalité ou induisent-ils en les normalisant des comportements ?

Hay una pausa y luego pregunto:

-Mierda Rip, ¿y qué es lo que no tienes?

-**No tengo nada que perder.** (Easton Ellis, 1993 : 155, nous soulignons)

Outre leur manque d'idéal, les personnages partagent leur indifférence à ce et ceux qui les entourent, par souci d'autoprotection et par incapacité à éprouver de l'attachement et de l'empathie. « No quiero que me importe nada. Si me importan las cosas es peor, es solo otra cosa más de la que preocuparse. Es menos doloroso si no te importa nada » explique Clay, le protagoniste (p.168).

Autre influence : *Génération X* de Douglas Coupland, notamment pour la saturation de références qui ancrent le roman dans son époque et en font une sorte de radiographie, de photographie légendée, et en expliquent entre autres raisons le succès. Cela est dit dès le prologue de Vicente Verdú dans l'édition espagnole de 1995 :

La abundante aportación informativa de este libro bastaría para convertirlo en un emblema de los primeros años noventa y justificar su excelente acogida internacional mediante el impulso del boca a boca. Pero además, se trata de un texto altamente divertido. Suma de un humor perspicaz y culto, y del arenal que el realismo sucio ha proyectado sobre la última literatura americana. Un escritor con gusto y traductor genial, como es Mariano Antolín Rato, redondea el valor de este libro, **novela y reportaje a un tiempo**, que puede convertirse, también aquí, en un producto de uso y referencia (Verdú in Coupland, 1995).

L'expression que nous surlignons met en évidence un aspect que l'on retrouve dans nos romans, qui leur a valu des critiques mais nous semble constituer un aspect positif.

Un autre élément que l'on retrouve dans certains romans est la complicité avec le lecteur, induite par des interpellations directes de la part du narrateur ou par la dimension métalittéraire qui met en scène l'acte d'écriture.

Dans *Génération X* le narrateur s'adresse au lecteur dès les premières lignes, lui présentant les personnages à mesure de leur apparition.

(...) desde dentro de mi pequeño bungalow oigo un portazo en la alacena. Probablemente será mi amigo Dag que estará cogiendo un tentempié o alguna cosa dulce para nuestra amiga Claire. O más probablemente – los conozco bien-, un gin tonic corto. Son sus costumbres (Coupland, 2004 [1991] : 19).

Sans interrompre le flux de son récit, qui reproduit le flux naturel des événements, les commentaires adressés au lecteur nous informent sur le degré de complicité et la relation d'amitié que le narrateur entretient avec les autres personnages et constituent davantage des digressions visant à l'informer et des réflexions qui parlent d'une époque :

Dag es de Toronto, Canadá. Claire es de Los Ángeles, California. Y a propósito, yo soy de Portland, Oregón. Pero en estos tiempos resulta irrelevante de dónde sea uno porque “todos los centros comerciales tienen las mismas tiendas”, según dice Tyler, mi hermano pequeño (Coupland, 2004 [1991]: 20).

Comme dans tous les romans qui sont l’objet de ce travail, les premières pages donnent le ton : la page est mise en scène et associée à un récit altéré par des jeux typographiques un glossaire qui définit des concepts propres au roman, des slogans inventés pour l’occasion et des images et vignettes de bande dessinée qui constituent des compléments à l’intrigue¹ et donnent parfois au livre des allures de *Fanzine*².

Ces éléments extra-littéraires imprègnent la lecture d’une aura particulière. Les romans de notre corpus donneront la même fonction à la typographie, aux images, à la musique, aux citations et aux documents exogènes reproduits ou inclus dans les récits.

Les termes définis par Coupland dans son glossaire de la Génération X viennent se poser sur des émotions, des sensations, des phénomènes sociaux, et n’apparaissent pas forcément dans la diégèse mais viennent y constituer un complément qui donne à l’histoire de l’épaisseur, une consistance, une dimension réelle voir historique. Partant du principe sartrien qui veut que nommer les choses c’est les faire exister et les instituer socialement, Coupland conceptualise une génération³, ce qui lui a valu le qualificatif d’entomologiste. Sans reprendre ce modèle du glossaire, en écrivant leur réalité avec leurs propres mots et en complétant le portrait par des compléments visuels, sonores, et autres référents, tous passés par le processus de littérisation, les auteurs réalisent eux aussi ce travail de conceptualisation. Ils rendent visibles et compréhensibles des choses impalpables, car « il suffit de nommer pour qu’apparaisse le sens sous le signe » (Sedar Senghor). Et si « nommer les choses, c’est leur enlever leur danger » (Amélie Nothomb) ils œuvrent aussi peut-être pour l’acceptation de leur génération dans la société.

¹ Des concepts tels que «Mac job», «envidia demográfica», «sobredosis histórica» ou au contraire «hipodosis histórica» apparaissent dans la marge accompagnés de leurs définitions toujours teintées d’humour. Citons à titre d’exemple les suivants: «Bajofondismo histórico»: Frecuentar restaurantes baratos, zonas industriales abandonadas, aldeas – lugares donde parece que no pasa el tiempo-, para experimentar alivio cuando se regresa al «presente»; «Brasilificación»: la separación creciente entre ricos y pobres, y la consiguiente desaparición de las clases medias»; «Viaje vacunado en el tiempo»: Fantasear que se viaja hacia atrás en el tiempo, pero sólo con las vacunas adecuadas (25). Accompagnés de croquis explicatifs et de slogans percutants (« el amor a la carne impide cualquier cambio auténtico » (26)) ils dessinent les contours de la génération dépeinte dans le roman.

² Contraction de l’anglais « fanatic » et « magazine », le terme désigne des publications indépendantes créées autour de thèmes variés et souvent illustrées.

³ Cela a valu à son roman d’être qualifié de « travail d’entomologiste » (sur la quatrième de couverture de l’édition française de 2004). Si nos romans rendent compte de l’état de la langue parlée par la frange de la population qu’ils décrivent, et que cette langue est reflet d’une culture et d’une vision du monde, Coupland va plus loin en créant une sorte de *novlangue* pour rendre compte d’une nouvelle condition.

II. Spécificités du *Realismo sucio* espagnol

Les romans que nous étudions s'inscrivent dans une tendance globale mais montrent des singularités inhérentes à la société espagnole dans laquelle ils sont apparus, comme l'explique Eva Navarro Martínez :

Esta nueva narrativa puede entenderse como la expresión española de una serie de hechos culturales, artísticos y sociales de dimensiones mundiales, cuya expansión se hizo gracias, sobre todo a los medios de comunicación audiovisuales, los cuales permiten el intercambio global de fenómenos e información en un tiempo muy breve. Las novelas son de la oposición local-global que se ha conformado como uno de los ejes del discurso cultural en la era de la globalización (Navarro Martínez, 2008, introduction).

Dans le contexte de la crise de l'écriture déjà en vigueur dans les années 1990, on peut se demander également pourquoi écrire ? Ou encore, avec Gonzalo Navajas¹, sur quoi écrire et que raconter ? De quelle façon ? Si l'écrit ne prime plus et est détrôné et souvent remplacé par d'autres médias, qui à l'époque de l'écriture de nos romans ont déjà acquis une certaine légitimité, à quoi sa persistance est-elle due ?

Nous postulons que malgré la moindre facilité d'accès de la littérature en regard d'autres formes de communication plus « directes », la nécessité de décrire et structurer les processus culturels par la narration persiste. Cette dernière permet la création de personnages, de « figuras icónicas que expliquen con coherencia y unidad imaginativa lo que de otro modo carecería de significación » (Navajas, 2002 : 79). Nous avançons par ailleurs que les différents médias, qui cohabitent désormais, loin de s'exclure sont complémentaires, et tendent de plus en plus à être imbriqués. Nous pensons enfin que le roman, par sa capacité d'absorption infinie, de critique et d'assimilation, par sa capacité à concrétiser des abstractions telles que l'inconscient collectif ou la condition humaine, demeure une option narrative nécessaire et légitime.

La nouvelle donne sociale, culturelle et littéraire qui se joue en Espagne dans les années 1990 poussent un certain nombre d'auteurs à converger à travers quelques textes.

II.1 Pourquoi écrire ? La question du projet littéraire

Nous l'avons évoqué, le cortège d'auteurs que les critiques et universitaires ont regroupé, et dont certains romans composent notre corpus, se caractérisent par leur absence de

¹ L'un des essais recueillis dans son ouvrage publié en 2002 s'intitule précisément: «¿Qué narrar en el siglo XXI ? La novela y los nuevos medios de comunicación» (Navajas, 2002, p.77 ss.)

projet global. Mais s'ils se refusent à être regroupés et surtout catégorisés, ils montrent une commune volonté de dire le réel¹. Mañas écrira : « La literatura no se entiende desconectada de una realidad (...). Una realidad tan agresiva, que un hombre de una sensibilidad extraordinaria como Roger Wolfe, en sus propias palabras, «no puede dejar pasar un solo día sin sufrir el dolor –y la dicha- de la realidad y luchar por reflejarlos » (Mañas, 1999 (b)).

La notion d'engagement a dans les dernières années été contestée, et même déclarée « notion périmée » dans les années 1960 et 1970 par Alain Robbe-Grillet qui distinguait de façon incommensurable d'un côté la littérature, dont l'exercice se pensait hors du monde, produisant des œuvres purement « formelles » et sans prise sur le réel, et de l'autre l'engagement politique. L'ère dépeinte dans nos romans se caractérise par un désenchantement presque généralisé, et le manque d'engagement des individus qui en résulte. Les auteurs comme les personnages en semblent également atteints ; or « même critique, le désenchantement ne dispose guère à l'engagement : on comprend que ce ne soit pas de ce côté-là que sont venues les nouvelles formes d'intervention sociale de la littérature » (Viart, 2008 : 259). Viart souligne ici l'absence d'un engagement politique mais met néanmoins en évidence le rapport de la littérature à la société : elle la sonde, l'ausculte, témoigne de son état. N'est-ce pas là une forme d'engagement social ?

Si notre propos n'est pas d'analyser le degré d'engagement des auteurs et de leurs romans, nous pouvons toutefois aborder la question du projet littéraire. Quelle est la visée des auteurs au moment d'écrire ? Tous les textes constituent des états de lieux de leur époque et d'une certaine culture, et nombre d'entre eux comportent une forte dimension autobiographique. Pourquoi écrire sur soi et sur son environnement immédiat ? Par nécessité psychanalytique de se raconter ? Pour donner une consistance à une époque qui manque de sens et une légitimité à une culture souvent ignorée ? Par souci d'expérimentation esthétique² ? Smith s'interroge de la même façon à propos du courant que nous étudions :

Certainly, Mañas and his contemporaries have no obligation to critique anything with their works. However, in their desire to show, reflect, or interact with the real, does this not, inevitably, require them to position themselves critically ? What is their responsibility towards that which they produce ? Gullón credits these writers with having reinserted their characters "en la vida social, no en la imaginada, los espacios etéreos de los cuentos de hadas, sino en la cotidiana, donde la gente reacciona y siente como en la realidad"(xi). I would argue that this is the very trap, however, in which Mañas and others fall because their reality *is* the "imagined" and it is indeed "like" reality (Smith, 2008).

¹ A la question «¿Por qué los periodistas no saben cómo encasillarte?» Benjamín Prado répondait: «"Encasillarte" suena muy parecido a "encarcelarte", incluso a "ensillarte", de manera que me alegro de que no puedan» (Entretien du 11 juin 2002 publié sur le site "Encuentros digitales" de *El Mundo* (<http://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2002/06/464/index.html>), consulté le 20/10/2016).

² On peut s'interroger également sur le « comment » de leur écriture. Écrivent-ils, comme les textes en donnent parfois l'impression, de façon spontanée, sous la seule impulsion du réel? Ou veulent-ils juste en donner l'illusion? Nous nous poserons cette question au moment d'aborder les modalités discursives en présence dans les romans du corpus.

José Ángel Mañas expliquait à propos de *Historias del Kronen* : « Lo que pretende [la novela] es reflejar un grupo sociológico, el de la gente de mi edad » (Mañas in Moix, 1994). Pedro Maestre, interrogé sur la question du projet, avait également exposé ses objectifs : « Mi propósito es conectar con un lector medio, y hablar del presente sin ser un tostón, y también sin que se me note lo que he leído. Busco que los personajes sean de carne y hueso, sacrificando a veces el lenguaje. Precisamente por eso se me critica¹ ». À en croire son premier roman, il mettait aussi à profit l'écriture pour régler un certain nombre de comptes avec certains amis et membres de sa famille. Dans un article il avait réitéré cette intention de description critique de la société et mis en garde ses « congénères » : « que no se miren el ombligo y caigan en estereotipos, (...) que eviten el narcisismo reinante, que arriesguen, (...) y, por otra, cuestionen el podrido modelo de sociedad »². Ont-ils relevé ce défi ou se sont-ils soumis au marché éditorial ? Il n'est pas anodin que le narrateur du roman autobiographique *Mundo burbuja* ouvre le roman sur ces mots : « Acabo de recibir un cuestionario. Me preguntan que por qué escribo. He estado a punto de contestar que porque me aburro. Me aburro, luego escribo. Mentira, claro. La verdad es que me he gastado el anticipo de mi última novela y toca seguir produciendo » (Mañas, 2001 : 9). On peut également se poser comme Eva Fernández la question de la clairvoyance et de la maîtrise des éléments : ces auteurs qui pensent porter un regard critique sur leur époque n'en sont-ils pas eux-mêmes de purs produits ? N'écrivent-ils pas sous sa dictée ? N'en sont-ils pas, à l'image de leurs personnages, des victimes ? « Estos autores que se pretenden comprometidos y abrazados a su época, sin embargo sólo actúan bajo su hegemonía, según la lógica cultural del capitalismo tardío que iguala al individuo con la ideología dominante » (Fernández, 2013). Ces questions sont légitimes et passionnantes mais ne relèvent pas de notre propos.

Cette écriture du réel n'est pas un ferment de révolte ni ne porte quelque revendication, elle ne se veut que constat. Si l'engagement n'est pas politique, de par leur fonction de révélateur critique de la société dont ils sont les produits les romans dépassent l'intentionnalité des auteurs. Ceux-ci font montre d'une intentionnalité référentielle, veulent dire leur univers, mais l'intentionnalité des textes semble leur échapper. Comme l'expose Antoine Compagnon, sans qu'un auteur ne soit forcément militant il y a toujours intentionnalité ; elle n'est pas forcément le fait de l'auteur, mais il y a toujours intentionnalité du texte. Et c'est bien aux textes que nous voulons nous intéresser. Des textes qui plus de vingt ans après demeurent tels des instantanés, des radiographies d'un monde, et qui aèrent le genre romanesque en ouvrant de nouvelles portes et en lui apportant un nouveau souffle.

Si nous refusons de ne leur concéder que le seul bénéfice de la nouveauté, ils constituent bel et bien un renouveau du roman espagnol du moment, et cela constitue, sinon

¹ Entretien avec Pedro Maestre, <http://www.generacionxxi.com/PEDROMAESTRE.HTM> 26/05/2010

² Pedro Maestre, 2000.

une forme d'engagement, tout du moins un projet (déclaré ou non) d'opposition au canon littéraire. « La palabra nuevo posee un brillo especial, quizás producto de la fugacidad. El adjetivo nuevo incluye una idea voluntarista e ingenua de futuro. Pero también es cierto que lo nuevo convoca a lo estático y es además una forma de resistencia » (Illescas, 2012).

Javier Calvo, auteur d'un article paru dans *El País* à l'occasion de la sortie du roman *Sonko 95*, en soulignait la dimension autobiographique et réaliste mais également la volonté d'expérimentation linguistique au service de l'authenticité :

Más cerca que nunca de su experiencia vital y generacional, *Sonko 95* confirma que Mañas está recrudesciendo su noción de «autenticidad». Asimismo, la sofisticación con que plasma los estados de consciencia alterada y los experimentos con la voz indican que está ampliando su visión de la novela urbana. (...) Su sorprendente realismo lingüístico (sus diálogos son de los pocos en el realismo español actual que no dan vergüenza ajena) es la punta de lanza de su proyecto narrativo: representar el mundo generacional inmediato. (...) La voluntad de confrontación (con la literatura en uso y con sus amigos los críticos) que hay detrás de este proyecto me parece más que sana, sobre todo si viene acompañada de un puñado de novelas divertidas, descerebradas, vomitonas y que, a la larga, provocarán que se instaure el control antidoping para novelistas (Calvo, 1999).

Si Mañas adopte l'idée transgressive du *Punk* à trois niveaux : sur la scène littéraire, dans ses choix thématiques et dans son esthétique, son projet semble presque plus formel que « social ». Adeptes du « do it yourself » également prôné par Roger Wolfe et appliqué par Ray Loriga mais aussi Pedro Maestre ou Ismael Grasa, l'auteur « rénove » la langue à sa manière.

Dans la note de l'auteur qui inaugure *Sonko 95* Mañas nous livre les objectifs poursuivis dans ses romans, des clés de lectures, ainsi que les principaux éléments à dégager pour analyser les modalités de son écriture. Ces indications, transférables selon nous, ont été autant de pistes et de guides pour la lecture et l'étude des autres romans de notre corpus.

Véritable manifeste de la *nobela* et de sa valeur littéraire et profession de foi d'éclectisme et d'hétérogénéité, elle clôt la tétralogie en lui apportant un éclairage des plus utiles, et mérite d'être citée ici dans son intégralité :

Con *Sonko95* considero cerrada la serie novelesca que empecé con *Historias del Kronen* y *Mensaka* y que luego amplié con *Ciudad Rayada*, cuatro novelas ambientadas en el mundillo juvenil madrileño de los años noventa que conforman la actual “*Tetralogía Kronen*”. Me gusta decir que estas cuatro novelas son novelas-punk o “nobelas”. El término nació con una cierta imprecisión gamberra. Pensaba en ese momento que “punk” —y cuando empleaba este concepto tenía en mente la música de los Ramones y el ejemplo de algunos grupos como la Velvet Underground— era lo que mejor definía lo que estaba intentando hacer en literatura. Pensaba que era un buen símil que ayudaba a resaltar las cualidades estéticas —velocidad, autenticidad y crudeza— que persigo en la novela. Con el tiempo he seguido explorando las posibilidades de este símil iluminador y

dándole más profundidad al concepto, que está resultando más serio y útil de lo que esperaba. Para mí una “nobela” aglutina todos esos elementos heteroglosicos que la literatura novelesca de hoy excluye o entrecomilla. Todo ese “ruido” —y por “ruido” entiendo desde interferencias ortográficas hasta incorrecciones coloquiales y cualquier tipo de jerga o lenguaje obviado normalmente por la literatura— al que el auténtico novelista tiene que recurrir si quiere revitalizar e inyectarle sangre nueva a un género capacitado como ningún otro para darle forma artística al lenguaje vivo. Esa es la tarea que me he propuesto con la “*Tetralogía Kronen*”. El lector juzgará hasta qué punto lo he conseguido (Mañas, 1999).

« Velocidad, autenticidad y crudeza », telles sont les prémisses de Mañas à l’heure de dépeindre le cadre socio-culturel dans lequel se déroule ses romans. Consciemment ou non de la part des autres auteurs, elles sous-tendent également dans une grande mesure l’écriture des autres romans du corpus.

L’authenticité dont est empreinte leur écriture est le fruit de nombreux facteurs thématiques mais aussi stylistiques que nous décrirons brièvement maintenant avant de les analyser dans la suite de notre travail.

II.2 Pour un paradigme du *Realismo sucio*

La société bourgeoise espagnole des années 1990 et tout un pan de la littérature d’alors évitent de regarder en face un présent qui cesse constamment de l’être, qui est déjà futur à une époque marquée par des changements technologiques vertigineux qui font qu’à peine inventé, tout est déjà obsolète. Naturels et spontanés « sin miedo al presente como materia novelable¹ », les auteurs défient dans les romans de notre corpus les conventions littéraires et morales et se risquent à affronter ce présent : « (...) novelar el presente tiene algo de peligroso porque no hay unos parámetros para soportar la realidad actual novelada consensuados y el escritor, entonces, arriesga demasiado. Esto ha sido algo a lo que, según él, escritores como Ray Loriga, José Ángel Mañas, Belén Gopegui o Benjamín Prado, entre otros, se han atrevido » (Gullón, 1999 : 15).

Si le roman espagnol des années 1990 fait état des mêmes orientations générales que la littérature européenne et occidentale en général, la fiction espagnole « narra desde hechos y perspectivas singulares (...). Hay una manera española específica de narrar pero en asociación con los parámetros culturales superestructurales » (Navajas, 2002 : 80). Du fait de son histoire et de sa culture elle conserve des spécificités tout en adoptant un nouveau référent international : la globalisation. A mi-chemin entre le global et le local (esthétique « globale »

¹ Nous reprenons l’expression par laquelle Germán Gullón, titrait un article en 1999: « El miedo al presente como materia novelable » (in *Ínsula*, n°634, (oct.1999):15-17).

en somme, pour reprendre le terme popularisé par Vicente Luis Mora¹), le *realismo sucio* espagnol présente toutefois une particularité par le contexte de son apparition, essentiellement due à l'histoire du pays. Après la mort de Franco et dans une volonté d'intégration rapide à l'Europe, l'Espagne a connu un processus de rénovation accéléré. Celui-ci a confronté les jeunes espagnols à des problèmes que leurs contemporains européens avaient vécus dix ans auparavant, et a généré une rupture avec les générations antérieures et ce que Izquierdo appelle un « vide historique » (Izquierdo, 2001 : 301).

Ce qui rassemble les jeunes auteurs, et avec eux les personnages de leurs romans, est surtout d'ordre historique et sociologique, un vécu commun, une même façon de l'appréhender. C'est aussi le fait de choisir d'écrire sur son présent immédiat et de le représenter tel quel dans les romans. C'est enfin un répertoire culturel commun que l'on retrouve comme référent de tous les romans choisis pour former notre corpus.

II.2.1 Comblant le vide historique

Manuel Vázquez Montalbán soulignait en 1996 ce vide qu'il qualifiait d'« ingénuité historique » et qui semble causer chez les jeunes une absence de repères, d'idéaux, de perspectives, et une incapacité à se positionner dans la vie: «Cuando se ha querido caracterizar a la llamada "Generación X" se la ha historificado como a primera promoción biológica de españoles rigurosamente posfranquista. Su memoria lógica se forma con la muerte de Franco e incluso después y ni siquiera ha sido suya la expectativa de la transición, la urdimbre de la democracia y la *movida* madrileña como juega catártica » (Vázquez Montalbán, 1996 : 378).

On peut ainsi lire Pedro, protagoniste de *Matando dinosaurios con tirachinas* expliquer :

estoy arrepentido de ser un crío cuando murió Franco, aunque no me acuerde, aunque el 20 de octubre de 1994 todo me suene a marketing pingoso, yo lo único que sé es que estoy tan jodido como mi amigo Vicente y mi amigo Mesca, el que está en Madrid, y que la única salida que nos queda es agarrarnos a los huevos de la imaginación, (Maestre, 1996: 60).

Ce vide historique a entraîné une transformation de l'imaginaire des auteurs comme des lecteurs. Leurs marques identitaires et leur mémoire sont basées sur des codes différents de ceux des générations antérieures. Auparavant la complicité entre auteur et lecteur s'articulait autour d'une mémoire commune et de référents culturels partagés par beaucoup :

¹ « C'est dans le sens d'une alternative à l'effacement de la différence propre à la globalisation que le terme de "glocal" survient. Vicente Luis Mora, dans l'article cité plus haut intitulé « Narrativa "glocal" en castellano : los escritores antaño conocidos como españoles », aborde l'écriture glocale en reprenant le terme de l'ouvrage *Local y global. La gestión de las ciudades en la era de la información*, des économistes Jordi Borja et Manuel Castells» (Pantel, 2012: 191).

Recuerdos matizados, a través de la ironía individual, que crean un reconocimiento e identificación con lo leído por parte del lector gracias a la citación intertextual de los códigos culturales de una época y de varias generaciones unidas por la impresionante lentitud, conservadurismo y rigidez de una larga dictadura de casi cuarenta años de existencia. Los escritores de las tres generaciones activas durante el franquismo tenían en común unas cinematografías, una relación intelectualizada con la televisión e integrada con la radio, una vinculación sentimental con ciertas discografías basadas en la disidencia, o en el bolero y la canción española, que les hacían ser copartícipes de una realidad común a la de sus lectores durante un larguísimo periodo de tiempo. Los autores de los noventa, en cambio, escriben para un público que ha sufrido un corte generacional con sus mayores, que tiene muy poco en común con ellos porque se ha producido una fractura de los referentes socioculturales. Estos últimos se han anglosajonizado por medio de nuevos referentes literarios como Salinger, Kerouac, Ginsberg, Bukowski o Carver, así como por las cinematografías del cine negro e independiente norteamericanos, los del comic, del rock and roll y el blues de los Estados Unidos, y, junto a todo esto, en algunos de ellos, las diferentes vertientes literarias, sociales, visuales y musicales del splatter-punk, el transfunk, el gore, el pulp, el polar o el grunge (Izquierdo, 2001 : 303).

Izquierdo souligne ici la rupture fondamentale que constituent les romans qui nous occupent à plusieurs niveaux. Pour ce qui est de la relation à l'histoire nous avons vu qu'elle s'établit à présent sur un mode différentiel, quand elle n'est pas inexistante. Pour ce qui est des référents culturels, ils sont à présent internationaux et plus que jamais hétéroclites. Les romans constituent une rupture par la nature de ces référents mais aussi par leurs modalités d'inclusion. Mis sur un pied d'égalité avec les références antérieures, ils façonnent les mentalités des personnages, des lecteurs et des auteurs, et saturent des textes qui s'appuient systématiquement sur eux pour définir, décrire, expliquer et partager avec le lecteur l'univers qu'ils représentent. Cet extrait en est un exemple :

Acabaste tan mal, Santiago. Metiéndote toda aquella mierda por la vena. Porque a ella le parecía muy cool aquello de meterse jaco. Porque Kurt Cobain se metía, porque Iggy Pop se metía, porque Courtney Love se mete. Y todos están tan delgados. Cuerpo de moderno, magro y consumido. Y ya dijo Kerouak que prefería ser flaco que famoso (Etxebarria, 1998 : 266).

L'identification ou tout du moins l'empathie nécessaire au fonctionnement de tout roman réaliste ne se fait donc plus tant par des expériences communes, ni nous le verrons par des constructions psychologiques complexes, que par des références communes.

Cette introduction dans les romans de référents culturels nouveaux et non-littéraires se fait revendicative et constitue chez certain une clé de leur esthétique. C'est le cas de Mañas et de Loriga, dont les références sont essentiellement issues de la culture rock et cinématographique, mais aussi de Prado qui possède un répertoire plus hétéroclite¹.

¹ En témoigne le film qui donnera son titre à son deuxième roman: « -Bueno -dijo Rosalita o Angie-, pero como dice Sterling Hayden en Johny Guitar: nunca le des la mano a un pistolero zurdo. (Prado, 1995: 26)

Les formes culturelles espagnoles, et notamment celles adoptées par la jeunesse, rendaient déjà compte des bouleversements de la société. Mais leur présence dans la littérature restait marginale. En l'absence dans la littérature nationale de référents pour rendre effective la nécessaire rupture avec les modèles antérieurs, les jeunes auteurs ont trouvé dans la littérature étrangère (et surtout anglosaxonne) les références idéologiques et littéraires pour élaborer leur discours et rendre compte de leur réalité quotidienne. Benjamín Prado notamment associe explicitement à ses récits une panoplie de références littéraires anglosaxonnes. Si celles-ci se font plus discrètes chez d'autres auteurs, son écriture rappelle selon Izquierdo les traductions en espagnol des œuvres de Carver, Shepard ou Chandler (Izquierdo, 2001 : 302). Ces influences de la "Beat generation" et du "dirty realism" sont présentes en filigrane dans tous les romans de notre corpus et s'accompagnent dans les romans de Mañas, Wolfe, Loriga ou Maestre de l'influence plus contemporaine d'auteurs comme Irvin Welsh et Bret Easton Ellis.

Les romans espagnols étudiés ici, dans la lignée de courants étrangers concomitants ou antérieurs, ne laissent jamais cependant de transposer leurs intrigues dans une géographie espagnole très identifiable. C'est une de leurs particularités les plus notables. L'espace dans lequel les personnages évoluent est essentiellement urbain et souvent espaces fictifs et espaces réels s'entremêlent. Madrid, Barcelone, ou la petite ville provinciale d'Alcoy deviennent ainsi les décors de récits qui associent référents spatiaux connus et locaux et référents culturels et esthétiques extérieurs. À la différence de la postmodernité qui interprète des données préexistantes, la globalisation crée de nouvelles données et ouvre en quelque sorte une perspective dont la postmodernité avait privé l'humanité, et la littérature.

II.2.2 Chroniques de la jeunesse

De cette génération qui est aussi la leur, les auteurs dressent un portrait précis par une saturation de références qui enserrant les textes : espace dans lequel ils évoluent, mentalités, mœurs, habitudes vestimentaires, alimentaires, sexuelles, goûts, loisirs, habitat, travail, médias, etc. tout est là. En cela, l'association de ces romans configure une sorte d'étude sociologique, ou « sociologique », qui se démarque comme un moment spécial dans l'histoire de la littérature, à l'instar du moment spécial ou « Zeitgeist » qu'elle dépeint dans l'histoire de l'Espagne¹.

Par l'évocation de la réalité quotidienne de la jeunesse urbaine, en terrain connu et à grand renfort de références partagées, les romans recherchent l'identification du lecteur. Certains semblent également envisager la littérature « desde una función terapéutica y de

¹ Nous verrons que l'une des caractéristiques de ces romans est qu'ils sont très datés, et que cela a peut-être la contrepartie de nuire à leur perdurance dans les mémoires et le panorama littéraire.

huida de una realidad que critican sin modelos alternativos ajenos al de la propia ficción narrativa » (Fernández, 2012). Cette « évasion » de la réalité que permet la littérature est également celle que recherchent les personnages des romans à travers la musique, la drogue, l'alcool, le sexe ou la violence.

Cette littérature constitue un engagement envers la réalité sociale, envers le monde tel qu'il est et non tel qu'on le suppose ou tel qu'on le montre dans les contes de fées. D'après Carmen de Urioste « [s]e observa en estos nuevos narradores, la necesidad de desarticular la conciencia del bienestar de la sociedad democrática española » (Urioste, 2009 : 463). Cette nécessité, consciente ou inconsciente, fait qu'apparaissent systématiquement les problèmes quotidiens auxquels sont confrontés les jeunes espagnols : le chômage, l'incertitude et le sentiment de panique face à un avenir incertain à la fin des études, l'incompréhension des adultes et le ressentiment à leur égard. On y lit également des critiques masquées ou non de l'Espagne, comme c'est le cas dans *Sonko 95*, où le protagoniste lit dans les toilettes d'un bar un tag disant : « El mundo gira y los españoles duermen » (Mañas, 1999 : 37). Selon Germán Gullón on pourrait qualifier le fait de dire les choses telles qu'elles sont d'innocence ou d'ingénuité, face aux discours ampoulés et à la réalité trafiquée d'autres auteurs (Gullón, 1998 : XXII). Cette ingénuité est sans doute imputable à leur jeunesse et à leur inexpérience du monde littéraire.

Pío Baroja disait que l'époque la plus déterminante de la vie d'un homme se situe entre 18 et 23 ans. C'est sans doute parce qu'il s'agit de l'époque où l'on vit le plus intensément, avant que ne s'imposent définitivement les obligations de la vie adulte. Et c'est précisément à cette période de la vie que les auteurs écrivent, c'est cette période que leurs personnages vivent. Si le critère de la jeunesse n'est pas déterminant, Mañas explique cependant qu'elle a chez lui eu comme incidence de donner à ses premiers romans une fraîcheur et une "ingénuité", qui en furent la première qualité et le premier défaut, mais aussi d'induire une écriture en prise directe et spontanée avec le réel (Mancha, 2015).

Es cuando se sale más, cuando se tiene tiempo libre antes de que se impongan las obligaciones de la vida adulta, cuando todavía se está insertado en la familia de origen y cuando al tiempo que se va forjando el círculo de afinidades selectivas aún se mantienen las amistades forzadas de la infancia y del colegio. Uno suele tener un círculo social muy amplio y heterogéneo. Pero además los jóvenes son auténticas esponjas que viven en una relación de osmosis absoluta con la realidad. Hoy ya estamos a punto de terminar los dos mil y cuando echo la vista atrás no lamento nada de lo que pude decir y pensar entonces. Uno pertenece a la época en la que fue joven y yo soy y seguiré siendo hasta el día que me muera noventero hasta la médula (Mañas, 2011).

Les romans également sont profondément inscrits dans les années 1990 dont ils constituent un instantané.

Lucía Etxebarria, dans le prologue à l'édition de 2009 de *Amor Curiosidad Prozac y Dudas* exprime une idée similaire :

Escribí este libro con veintiocho años y escribo este prólogo con cuarenta y dos. No he vuelto a leer la novela, ni siquiera para escribir este prólogo, ni quiero. Con toda probabilidad ahora la escribiría de una manera completamente diferente. El estilo, sin duda, cambiaría. Pero sé que una de las grandes virtudes de esta novela es su frescura, su entusiasmo juvenil, esa rabia que destila, la rabia que se va perdiendo con los años, a la par que vas perdiendo el fondo y la resistencia física (Etxebarria, 2009).

Les auteurs entretiennent également un rapport au présent qui induit une forme de spontanéité (réelle ou simulée). Nous en parlerons plus loin mais la proximité entre temps de l'écriture et temps du récit (voire la pseudo imbrication des ces deux temps) est une marque décisive dans les romans.

Nous sommes en présence de romans écrits par des jeunes, pour des jeunes, à propos de jeunes. Auteurs, personnages et lecteurs possèdent un vécu commun, une vision du monde semblable, une culture partagée.

Les influences littéraires, musicales, et cinématographiques partagées par auteurs, lecteurs et personnages, relèvent en grande partie du niveau d'étude et des milieux fréquentés, et sont pour beaucoup identiques à celles de leurs congénères, indépendamment de leur nationalité: « Los personajes de Prado, como los de Mañas o Loriga, parecen venir de una galaxia cultural en la que no existe la literatura ni la cultura española: «Estoy dispuesto a aceptar cualquier cosa que me haga un poco más Carver y un poco menos yo», y aporto como prueba el inventario casi sistemático de sus referencias culturales, sean musicales o literarias » (Vázquez Montalbán, 1995).

Les romans ajoutent à ces références artistiques des références à des marques, enseignes, publicités, et autres éléments du quotidien qui ont comme fonction première de situer le lecteur dans un possible connu. Cela permet aussi de lui signifier que l'auteur partage son vécu et sa vision de la réalité, et d'en faire un complice¹. Pour Eva Fernández cela pose une question éthique lorsque de cette complicité découle une induction de pensée et d'opinion, et qu'elle tend à uniformiser les expériences et à ériger en norme les conduites des personnages. Nous concevons que la question se pose : en prétendant partager avec le lecteur certaines expériences, goûts et comportements ordinaires, les narrateurs prêtent à penser qu'ils pourraient également partager des comportements plus marginaux voire dangereux. Cela soulève une autre question : celle de l'influence de la littérature et de son rôle. Se fait-elle seulement l'écho de ce qui meut la société et s'y joue ? Ou en dépeignant des comportements et des visions du monde les induit-elle dans la société ? Les auteurs écrivent-ils la même

¹ Nous reviendrons sur cet aspect essentiel dans nos deuxième et troisième parties. Les références partagées permettent une identification qui elle-même engendre une identification quant aux expériences qui deviennent envisagables. Si auteur, personnages et lecteur écoutent les mêmes groupes, ont vu les mêmes films et mangent les mêmes sandwichs devant les mêmes programmes télévisés, ¿pourquoi ne pourraient-ils pas vivre et ressentir les mêmes choses? «Así estos safaris urbanos cuentan con el relleno de lo que se supone que es la vida moderna de los jóvenes, de lo que nos quieren contar que es o suponemos que es -la tele, las drogas, el sexo- provocando el efecto de reconocimiento en unos personajes no reales, edulcorados para provocar el efecto imitación en los lectores» (Fernández, 2013).

chose en divers lieux au même moment parce qu'ils ont lu les mêmes livres et vu les mêmes films ou parce qu'ils vivent la même condition ?

Cette saturation référentielle qui imprègne les romans est à situer à cheval entre thématiques et esthétique. Car si la simple allusion ou la citation d'un référent culturel, artistique ou quotidien relève de la thématique, la sursaturation en fait une caractéristique esthétique majeure de notre corpus.

II.2.3 Particularités stylistiques

Le vieux monde se meurt, le nouveau monde tarde à apparaître et dans ce clair-obscur surgissent les monstres
(Antonio Gramsci, Cahiers de prison)

Cette définition que Gramsci donnait de la crise politique, appliquée à la crise de l'écriture que suppose la postmodernité, nous semble rendre compte du jalon que constituent les romans de notre corpus. A l'articulation du millénaire, ces romans constituent un tournant dans la littérature. Dans leur sillage, les romans *mutants* et bien d'autres reproduiront, les poussant plus loin souvent, les marques esthétiques et discursives que nos romans, souvent décriés à leur parution, contenaient déjà, parfois seulement en germes. Fragmentarité, oralité, transgénéricité et intermédialité sont les marques qui, reproduites pendant une dizaine d'année dans un certain nombre de romans les inscrivent dans une continuité.

A la croisée d'une situation nationale particulière et de la culture « del icono verbal roto », mêlant inventivité et exigence formelle sous un premier abord qui laisse croire à une spontanéité totale, à une écriture irréfléchie ou à une simple imitation du réel, les romans de notre corpus sont ainsi décrits :

La novela de los escritores más recientes de la última década tiende a practicar una narración unidireccional, representacional y solipsista, influenciada por la inmediatez y rapidez de la imagen y el sonido más que por las circunvoluciones reflexivas de la letra escrita. No es ésta, claro está, su única orientación porque ninguna tendencia estética es exclusiva, especialmente en novela – una forma caracterizada por su versatilidad e inclusividad (Navarro Martínez, 2008 : 94).

Pour mieux dépeindre la vie quotidienne des personnages et le monde dans lequel ils évoluent, plusieurs techniques sont mises en œuvre. L'écriture des jeunes écrivains constitue

ainsi une rénovation linguistique par l'emploi presque banalisé du langage familier et même du langage argotique, la création de nombreux néologismes, la reproduction écrite de la mosaïque linguistique des différents parlers (accents régionaux, tics de langage, jargon spécifique, etc.), et une rénovation stylistique par la grande oralité qui la caractérise (et distingue par ailleurs ces auteurs de leurs influences américaines telles que Raymond Carver et Bret Easton Ellis). Souvent d'ailleurs les personnages font beaucoup de bruit pour rien et la vacuité caractérise leurs échanges qui ne font que rarement avancer l'action (c'est à la voix narrative qu'incombe en général ce rôle). Cet aspect permet bien sûr de donner davantage de vie et de réalisme au récit, mais également d'échapper aux restrictions qu'impose la langue écrite selon le patron traditionnel.

Au niveau visuel également les auteurs bouleversent le patron traditionnel, et en cela conservent un caractère postmoderne : la typographie, les formats divers et variés, et même parfois les encres de couleurs prennent d'assaut les pages de leurs romans. Tout cela laisse penser qu'ils s'assoient devant la page blanche (ou plutôt devant l'écran) avec un projet littéraire différent de celui de leurs prédécesseurs, et leurs romans rendent compte d'une nouvelle façon d'appréhender le monde et l'écriture.

Les jeunes auteurs participent au mouvement généralisé actuellement (en littérature comme au cinéma et au théâtre) de retour au réel. Si l'esthétique postmoderne avait ouvert la voie en redonnant une place aux personnages et à l'histoire, elle avait néanmoins communément fait primer les qualités formelles sur les thématiques, et l'effet produit sur l'objet traité. L'esthétique de la fin des années 1990 tend à donner à nouveau la priorité aux sujets par rapport à la forme, au style direct face à la complexité formelle. Cela ne veut évidemment pas dire que l'on assiste à un retour des formes classiques, mais simplement que la littérature et l'art en général vivent un « tournant sociologique ». Le *realismo sucio* constitue un virage des plus radical et reflète ce que Eloy Fernández Porta qualifie quant à lui de « giro a la abyección » du récit réaliste depuis deux décennies.

Par ailleurs, l'une des prémisses de l'idée contemporaine de littérarité est que nous vivons une époque accélérée à outrance, et que la littérature est le refuge de la lenteur. Les romans démentent cette idée, et leurs textes entraînent le lecteur dans un tourbillon parfois étourdissant de successions d'instant capturé. Pour Eloy Fernández Porta, les thématiques et le style se conjuguent dans ces romans pour refléter la société actuelle et le *Realismo sucio*, en écrivant sur la cruauté de la société de consommation, contredit l'idée selon laquelle les écrivains ne sont pas influencés par les nouveaux médias et qu'ils les contemplent de l'extérieur : « escribir sobre la crueldad social es admitir que tu forma de pensar y de follar, tu cuerpo y tu concepción del tiempo han sido acelerados a la velocidad de la sociedad de consumo¹ ».

¹ Fernández Porta, Eloy, prologue de *Golpes, Ficciones de la crueldad social*, Barcelone, Editions DVD, 2004.

Cette précipitation des événements apparaît donc non seulement comme thème, mais également dans l'écriture même, qui substitue la simultanéité à la successivité. En cela encore, cette littérature représente un changement. La composition structurelle du roman est particulière : au lieu de progression chronologique ou de relation de causalité, l'argument narratif est appréhendé par l'auteur dans sa globalité, comme une espèce de mobile suspendu devant lui, et le lecteur se voit, dès les premières pages, submergé au cœur de l'événement, et obligé à reconstituer le puzzle.

Un autre trait distinctif de la littérature qui nous intéresse ici est l'introduction de la culture audiovisuelle (le cinéma, la vidéo et la télévision) et de la musique pop (caractéristiques héritées du roman postmoderne), auxquels le roman fait référence comme partie de la *réalité* des personnages, mais emprunte également certaines techniques (pour imposer un rythme, créer un effet bande-son, produire une impression de simultanéité, ou encore renforcer l'aspect visuel de certaines scènes grâce notamment aux effets de fondu-enchaîné, de travelling, ou de prise panoramique). Le style des jeunes auteurs a de fait été fréquemment qualifié de cinématographique, et plus péjorativement de « littérature magnétophone » lors de la parution des romans étudiés ici. On parle désormais d'intermédialité, reconnaissant la validité esthétique de cette forme d'écriture.

L'impulsion psychique appelée inspiration naît presque « médiatisée », et le lecteur reçoit le message de la même façon. Les romans sont davantage influencés par l'immédiateté et la rapidité des images et du son, que par les circonvolutions réflexives traditionnellement propres aux lettres. Si tous les éléments allogènes intégrés aux textes étaient déjà caractéristiques de la littérature postmoderne, dans les romans de la dernière décennie du XX^{ème} siècle cet aspect est exacerbé et cela fait leur originalité dans un pays où selon Ray Loriga « la gente sigue escribiendo como si no existiera la televisión »¹. L'explosion des arts audiovisuels suppose une rupture, un avant et un après dans la société et dans la façon d'appréhender et d'apprécier la culture et la création artistique. Pour Eva Navarro Martínez², les moyens de communications apparaissent dans les romans comme une prolongation de la réalité quotidienne, voire comme une alternative à celle-ci.

Lorsque les références à la musique, les médias, les événements (concerts, faits divers, etc.) et les différents types de drogues ou de vêtements utilisés par les personnages apparaissent en aussi grand nombre dans la fiction, nous sommes en présence de ce que Germán Gullón appelle la « pararéférentialité » (*pararreferencialidad*) des romans. Gullón définit le *parraréférentiel*, ce bagage culturel supposément partagé par tous, comme « un référent sans signe verbal concret » (Gullón, 1998 : XXIII). Si l'esthétique postmoderne

¹ Extrait d'une interview accordée à la revue *Ajoblanco* et parue dans le numéro de Décembre 1993 sous le titre « Ray Loriga, un púgil a ritmo de zapping ».

² Navarro Martínez, Eva, *Una realidad a la carta : la televisión en algunas novelas de la última década del siglo XX*. (Université de Nijmegen, Pays Bas). www.ucm.es

incluait déjà des références à la culture populaire et lui empruntait certaines techniques, lorsque ce phénomène prend une telle proportion et s'érige en procédé discursif dominant, cela constitue une nouveauté.

Les romans étudiés ici, dans la continuité de la postmodernité qu'ils dépassent tout en conservant certains de ses aspects caractéristiques, soulignent en somme par leur contenu et leur forme les changements que les nouvelles technologies ont supposés, non seulement dans les habitudes collectives et personnelles, mais dans les valeurs mêmes et dans la manière d'appréhender le monde actuel et proclament la nécessité d'une littérature en accord avec son époque.

Dans ces textes les auteurs poussent les choix thématiques, les expérimentations sur le langage et l'inclusion d'une culture multimédiale vers des extrêmes, faisant d'autant mieux écho à la condition sociale, linguistique et culturelle d'une frange de la société qu'ils décrivent. Ces romans se détachent en cela de la production littéraire du moment, même au sein de leur cohorte.

En una fiesta aburrida suelen ser los gamberros los que se acaban llevando el gato al agua. A principios de los 90, la literatura española era una fiesta aburrida (ahora sigue siéndolo pero ésa es otra historia). (...) Lejos quedaban los tiempos de la Movida. Lejos quedaba el punk. Pero su espíritu había calado en algunos chicos malos que se habían aprendido una lección fundamental : hazlo a tu manera¹.

Il est en effet une autre notion à laquelle nous souhaitons associer les romans de notre corpus et c'est celle de roman *punk*, utilisé par les auteurs comme par les critiques pour insister sur le caractère contre-culturel des romans. Ceux-ci façonnent par l'association de culture de masse et de culture plus « élevée », par la reproduction sans filtres ni tabous de la réalité, par l'utilisation d'un langage renouvelé, des modalités d'écritures inédites et souvent marginales qui semblent revendiquer une inversion des valeurs esthétiques et le droit de « faire de la littérature » sans suivre de modèle ni de convention.

L'idée de la culture punk (qui se caractérisait originellement par l'aspect extérieur : cheveux dressés en crête colorée, bottes et vêtements militaires, chaînes) était d'exprimer à travers son accoutrement et son comportement la marginalisation dans laquelle le rêve utopique de paix et d'amour de la génération hippie avait relégué la génération suivante. Il s'agissait donc d'un mouvement générationnel qui exprimait un profond nihilisme et recherchait de nouvelles formes de relations sociales qui ne seraient pas marquées par la hiérarchie et l'autoritarisme². L'esthétique qui opère dans les romans du corpus répond à la même idée, dans le contexte espagnol de la dépression de la jeunesse née après 1968, après

¹ Wolfe, Roger, « José Ángel Mañas, del punk al Kronen », *El Mundo*, 7/12/2001.

² De Urioste, Carmen, *Cultura punk: la "Tetralogía Kronen" de José Ángel Mañas o el arte de hacer ruido*. Université d'Arizona. Format html disponible sur le site www.lehman.cuny.edu/cyberletras/v11/urioste.html (Consulté le 20/08/2016).

l'euphorie qu'avait supposée la *Movida*. Quant à la disparition de la hiérarchie, elle se reflète dans cette écriture qui introduit le langage de la rue sur le terrain sacré de la littérature et met en scène des personnages sans illusions, sans projets, et incompris par la génération antérieure qui avait vécu la fin du franquisme. De plus, à la différence de la traditionnelle relation de domination entre auteur savant et lecteur ignorant, les romans de notre corpus créent un nouveau continuum entre auteur, texte, et lecteur, en utilisant des codes communs :

Como ya señaló Cashmore en relación a la música, en la cultura punk tanto el emisor como el receptor comparten el mismo código transgresor— « Punk music and musicians didn't just represent youth : they are part of it. The reciprocal spitting at concerts signalled the link between the band and the audience (Cashmore in Urioste, 2004).

Si Mañas, qui qualifie lui-même ses romans de *nobelias punk*, est sans doute l'auteur de son courant qui pousse le plus loin l'expérimentation sur le langage, nous garderons présent à l'esprit le terme et l'idée de *punk* car il nous semble signifier de manière claire la position contre-culturelle de notre corpus dans le panorama littéraire et le parti pris d'une esthétique qui défie et transgresse le canon. Les auteurs adoptent dans les romans de notre corpus les principes de l'esthétique punk (simplicité, accessibilité et aspect ludique) et subvertissent les règles établies (à la façon des jeunes qui perturbèrent la société par leur attitude nihiliste et leur accoutrement particulier) en décrivant la violente réalité de la nouvelle relation destructrice entre la jeunesse et la société de consommation, « sin el velo voluntarioso al que uno recurre para esconder la Nada » (Mañas in Urioste, 2004 : 5).

Nous décrypterons les effets de cet esprit sur l'écriture, en l'associant avec le concept de *realismo sucio*, qui lui aussi révèle une tendance à défier les conventions pour montrer toute la laideur de la société, par des moyens inventés ou remodelés dans ce but.

III. Les romans de la *Generación X*, mode d'emploi

Les spécificités des romans requièrent une grille de lecture et des outils d'analyse également spécifiques. Dès leur parution on s'interroge : « ¿Cómo se lee una novela X ?¹ ».

Nous l'avons dit : le trait distinctif essentiel de l'esthétique de la fin du siècle dernier est la rupture avec les prémisses conventionnelles qui sous-tendaient le modernisme : pour la première fois art « bajo » (visuel, oral, populaire) et art « elevado » (écrit, littéraire, sélectif) sont mis sur un pied d'égalité. Cette rupture permet de situer les œuvres récentes, mais il nous faut « trascender la mera reseña informativa y conferirles una significación conectada en un entramado amplio de significado » (Navajas, 2002 : 63). Comment nous y prendre pour donner sens à chacun des romans mais surtout au courant que nous voulons définir par leur agglomération en un corpus ?

Gonzalo Navajas propose ce qu'il nomme *paradigme corrélationnel* comme outil critique pour lire ces romans. Pour lui il ne faut pas considérer un texte comme une dérivation des événements historiques. Pour lui ces « motivaciones reduccionistas, nacionalistas o asentadas en una visión fundacional de la historia » ont des conséquences négatives qu'il énumère : « 1. Fijan –coagulándolos –textos y autores. 2. Coartan la posibilidad de interrelaciones transtemporales que rompan la rigidez de esas clasificaciones taxonómicas » (Navajas, 2002 : 63). C'est également ce que pense Barry, personnage de Lucía Etxebarria qui à la fin de *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998), explique à Beatriz, la protagoniste : « Un texto debería entenderse por sí mismo, o cada lector debería entenderlo a su manera. Pero darle al texto un contexto, una explicación, significa imponerle un límite, dotarlo de un significado final, cerrarlo. O sea, que una vez la sacrosanta crítica ha dictaminado su opinión, el texto está explicado. Victoria para el crítico, y control del lector, al que no se le permite la existencia de un criterio propio » (Etxebarria, 1998: 322). Si nous reconnaissons aux œuvres une existence au-delà du contexte de leur production, nous postulons dans cette étude que les romans sont en prise directe avec leur moment de production, qu'ils en sont un reflet, des plus fidèles en ce qui concerne notre corpus.

D'après Navajas, la production littéraire d'auteurs comme Mañas et Loriga se réalise «no sólo sin la historia sino contra ella, al margen del pasado, establecida en la provisionalidad y la negación de una fijación en las raíces temporales y culturales. Mientras que el proyecto moderno se sitúa hacia el futuro (progreso) y se vincula con un pasado

¹ Titre de l'article de Germán Gullón publié dans la revue *Ínsula* en 1996 (Gullón, 1996).

selectivo (las figuras clásicas de la razón y la ética individual), la fase de la **estética ahistórica actual** vive sólo en un tiempo puntual presente : el pasado y el futuro son dos ficciones que carecen de sentido » (Navajas, 2002: 72, nous soulignons).

Si nous le rejoignons dans son invalidation du concept de génération et dans la prédominance d'un présentisme de l'écriture qui se reflète dans les trames des romans et dans leur esthétique, nous divergerons en revanche avec lui sur le dernier point. Si les personnages de nos romans semblent ignorer le passé, rejeter le futur et ne vivre qu'au présent¹, ils sont, et leurs créateurs avec eux, empreints d'un passé qui les a menés à leur condition et à leur vision du monde. Si les textes peuvent sembler à première vue exempts de connections avec le passé et de conscience temporelle, cette ignorance du passé peut être considérée comme un mode de connexion par prétérition. S'il n'y a ni nostalgie ni glorification du passé, ni même souvent évocation explicite, il est toutefois décelable en filigrane dans les réflexions des personnages. Quant à leur présent, il est déjà selon nous histoire au moment d'être écrit. Cela ne les empêche pas nécessairement d'être lisibles en d'autres lieux et en d'autres époques, même si nous verrons que cette question des limites à leur réception se pose du fait précisément du lien étroit qu'ils entretiennent avec un *zeitgeist* très défini. Nous ne voyons rien de réducteur à l'observation et la prise en compte de ce cadre, ni d'incompatible avec une lecture élargie.

Si nous les avons lus en relation à d'autres textes de natures et d'époques différentes, et donnerons une place prépondérante à l'observation de leurs signes extralittéraires (les références et emprunts au cinéma, à la musique, aux arts plastiques et visuels) nous ne pouvons nous résoudre à détacher ces textes du contexte de leur production. La présence de signes extralittéraires et d'une intermédialité qui s'impose dans les textes nous semble d'ailleurs découler directement de ce contexte.

Ceux-ci ont pris une telle ampleur que les romans qui nous concernent requièrent une révision des paramètres d'analyse postmodernes puisqu'ils les dépassent : « (...) van más allá de la indeterminación y fragmentación y no se interesan en la nostalgia histórica, rasgos que han sido centrales en la crítica orientada a partir de la postmodernidad. Si los dejamos fuera de todo marco epistémico estos textos pueden ofrecerse como una amalgama amorfa e incoherente » (Navajas, 2002 : 73). C'est précisément l'écueil que nous souhaitons éviter puisque nous avançons l'existence d'une cohésion et d'une cohérence entre les romans de notre corpus. Il nous faut donc trouver des clés d'interprétation qui combleront l'apparent manque d'unité de la production littéraire que nous étudions. C'est là, une fois traitée la

¹ «Este hecho es particularmente cierto en *Historias del Kronen*, en donde la autograticación instantánea es el único motivo válido para unas figuras que son incapaces de un modo de trascendencia supraobjetiva. (...) el final queda abierto –incluso ante un acto criminal– dejando irresueltas las cuestiones éticas que de modo subrepticio emergen a partir del episodio climático del texto» (Navajas, 2002: 73). Certes il conviendrait peut-être davantage de parler d'une condition que d'une époque, mais de là à la détacher complètement de l'histoire il y a encore un pas.

question du contexte, et de la place de notre corpus dans une lignée littéraire, que nous utiliserons les outils d'analyse proposés par Navajas qui nous semblent complémentaires et non excluants, et adaptés à l'analyse discursive de notre corpus¹ :

Una aproximación interrelacional ofrece ventajas ya que permite la ubicación de textos en apariencia epistémicamente desconectados dentro de parámetros no ocasionales que enlazan con una larga trayectoria del discurso de la modernidad. La negación de la cadena temporal es una respuesta al exceso de historia y, en el caso concreto español, al condicionamiento del presente a partir de una historia nacional pocas veces librantera y con demasiada frecuencia opresiva. La novela del vacío del fin del siglo adquiere una significación genuina cuando se la incluye dentro del marco paradigmático. Esa inclusión es, además, legitimizante y no falsificadora ya que no abruma las razones del vacío y la indiferencia ética sino que revela las conexiones internas de unas opciones estéticas con un contexto más comprensivo preservando al mismo tiempo su diferencialidad (Navajas, 2002 : 73).

A la fin de son essai *¿Cómo leer una novela hoy ?* (2002, 55-76), Navajas synthétise la méthode d'analyse qu'il préconise. Nous la reprenons ici, insistant sur l'intérêt particulier des points I et V.

- I. El método paradigmático utiliza datos de múltiples fuentes y medios literarios y extraliterarios, pero no lo hace de modo enciclopédico y aditivo. El dato queda siempre subordinado a la visión epistémica general y sólo es válido en cuanto que está articulado dentro de ella.
- II. Ese método trabaja sobre un Inconsciente colectivo transtemporal y transubjetivo que opera dentro de una cultura específica (diferenciada sobre todo por la lengua y parcialmente la nacionalidad), con frecuencia incluso independientemente de la conciencia explícita del texto individual. La función del crítico es poner de relieve los componentes de ese Inconsciente y ver los modos en que caracteriza el texto.
- III. El método tiene como objetivo o foco principal una literatura nacional, pero se proyecta también sobre un contexto supranacional (i.e España/Europa) con el que le une una trayectoria común, aunque no siempre unitaria y a veces incluso conflictiva.
- IV. El método adopta una perspectiva múltiple que favorece la inclusión de procedimientos de análisis diversos que alcanzan su interconexión en un marco más general.
- V. El método es hermeneúutico y no interpretativo. **No sobreimpone una tesis preconcebida a un texto sino que permite que el texto –o conjunto de textos– manifieste su peculiaridad diferenciadora.** (Nous soulignons).

¹ C'est cette analyse qui constituera notre troisième partie.

Nous insistons particulièrement sur le dernier point. Notamment du fait des innovations technologiques qui marquent l'écriture et en ébranlent constamment la fiction, les outils herméneutiques convoqués pour l'étude des romans sont provisoires et non universels. Nous nous efforcerons tout au long de notre travail de ne pas céder à la tentation de forcer les romans à s'adapter à nos outils de lecture, mais d'aller sonder leurs singularités qui se répondent et se font écho d'un roman à l'autre. Alors nous pourrions affirmer la configuration d'un paradigme, ouvert et fluctuant, mais néanmoins descriptible.

Dominique Viart affirme : « Il y a plusieurs façons, pour la littérature, d'être de son temps : l'une se saisit des questions qui travaillent le présent ; une autre en adopte les modes et les mœurs » (Viart, 2008 : 309). Celle qui nous occupe cumule d'après nous ces deux façons de se saisir du présent. Les grands changements de notre ère (globalisation, individualisation et fin des grands récits) sociologisent la littérature. Traduisant les préoccupations dominantes, elle devient depuis trente ans une activité sociale autant que culturelle.

VI. Défrayer la chronique, effrayer la critique, séduire le public

La subversion incarnée par les personnages des romans est doublée de celle que constituent les options esthétiques choisies par les auteurs et les modalités discursives adoptées. Elles ne passent évidemment pas inaperçues et provoquent de vives réactions, d'enthousiasme ou de rejet ; nous tâcherons maintenant de proposer une synthèse de ces différentes réponses qu'a pu susciter cette rupture dans le monde littéraire et de les expliquer.

En revenant au réel, Mañas et ses congénères n'ont rien fait de différent à ce qu'avait fait Pío Baroja au début du siècle, en oubliant l'intimisme pour retremper ses personnages dans la vie, les situer dans la rue, là où la réalité est ouverte et où chaque jour amène son lot de problèmes, de rencontres, de questions et choix à résoudre¹.

¹ Germán Gullón écrit à ce sujet que les romans *néoréalistes* sont des «novelas abiertas tanto en su forma como en su esencia» puisqu'elles replacent les personnages dans une réalité «[que] permanece abierta, a medio hacer, como la vida social, y cada día se franquean territorios hasta entonces vedados o surgen nuevos problemas» (Gullón, 1998: XI). Au franchissement d'étape de la vie correspond dans le courant qui nous occupe un franchissement constant des normes et limites esthétiques et thématiques jusque-là exclues de la littérature. Le critique se désole de constater que «a los neorealistas se les niega que esta forma de novelar tenga valor» (Gullón, 1998: XI) du fait que leurs thématiques soient critiquables (il emploie le terme plus fort de *repudiables*).

Roger Wolfe a d'ailleurs écrit au sujet de l'écriture de Mañas qu'elle possédait une efficacité « barojiana¹ », du nom de cet auteur illustre passé à la postérité. Si les critiques ont (comme nous l'avons vu précédemment) souvent nié la valeur de l'écriture de la *Generación X*, c'est essentiellement parce que les mœurs décrites dans ses romans sont critiquables, et les bienpensants rejettent ce monde de la nuit et de la drogue, cette réalité dérangeante, adoptant un ton presque paternaliste. En refusant d'accepter ces romans comme la représentation d'une réalité changeante, ils rejoignent ceux qui refusent l'évolution de la société². On a reproché à ces auteurs leur manque d'originalité (pour beaucoup ils n'ont fait qu'imiter le style de Bret Easton Ellis et autres Stanley Kubrick), leur pauvreté formelle, leur syntaxe arbitraire (il y a certes de quoi faire crier au scandale les académiciens), leur langage trop familier et donc extralittéraire : en somme, on leur a reproché de ne pas faire de la littérature mais de la sociologie juvénile urbaine, voire d'écrire des ébauches de scénarios cinématographiques. Les partisans de cette opinion semblent se refuser à reconnaître que nombre de ceux qui ont influencé les jeunes auteurs espagnols sont pourtant aujourd'hui reconnus comme des maîtres en littérature (c'est le cas par exemple de Raymond Carver, Douglas Copland, ou encore Irvine Welsh, auteur de *Trainspotting*, bestseller adapté avec succès au cinéma). Ils ne sont heureusement pas légion, et certaines critiques très positives ont salué la fluidité de l'écriture, la vraisemblance dans l'évocation de « la juventud mejor preparada de la historia española, los hijos sin futuro del desarrollo » (Rodríguez, 1994) et l'importance du message social contenu dans les romans de ces jeunes auteurs.

La critique officielle a accueilli le premier roman de Mañas, détonateur du « phénomène », avec une certaine perplexité, virant au rejet viscéral dans le cas des plus conservateurs³. Ceux-ci qui parlent d'insolence et de vulgarité pour caractériser l'écriture de l'auteur, et s'offusquent de l'amoralité des personnages qu'il met en scène. Certains l'associent au *dirty realism*, d'autres au costumbrisme des années 1950, tantôt pour déplorer ce retour en arrière jugé stérile et inacceptable, tantôt au contraire pour louer la vraisemblance du roman et son impact social, comme Manuel Vázquez Montalbán qui écrit à propos de *Historias del Kronen* dans son roman *Un polaco en la Corte del Rey Juan Carlos* : « Ya te

¹ Wolfe, Roger, «Descenso a los infiernos de las envidias literarias», *El Mundo*, 12 octobre 1996. Il s'agit d'un commentaire de l'écrivain sur le roman de Mañas *Soy un escritor frustrado*.

² Manuel Vázquez Montalbán s'érige en défenseur de cette nouvelle forme d'écriture, stigmaté d'un moment historique en écrivant: «(...) Madrid además ha sublimado una literatura, posterior al sueño de la movida, que voluntaria o involuntariamente testimonia sobre ese malestar fin de milenio sea cual sea el disfraz tribal que asumen los miembros de la generación x. Por eso cuando algunos escritores señores de gran calidad y cualidad en ocasiones, se dejan llevar por un ataque de arterioesclerosis, y añoran aquella literatura española que reflejaba la edad real, demuestran que han dejado de leer a los demás hace muchos años.» (Vázquez Montalbán, 1995).

³ C'est de tous les romans que nous étudions celui, et de loin qui a eu le plus de retentissement et fait couler le plus d'encre. Son aura a du reste enveloppé les autres romans, qui lui ont fréquemment été assimilés. Aussi nous évoquerons les éloges et reproches qui lui ont été faits et ont été appliqués aux autres romans du corpus. Nous distinguerons dans un deuxième temps les réactions plus singulières suscitées par chacun des romans.

dije que a mí la novela me parece desde varios puntos de vista, eh ?, pero sobre todo para entender a esa generación, equivalente de *El Jarama*¹».

Les romans qui nous concernent ont pourtant été vivement critiqués par certains pour leurs thématiques. On peut parler de véritable conflit de génération entre leurs auteurs et tout une frange de la critique. Pedro Maestre s'en désolait dans un entretien²: « hay una nueva generación de autores pero, ¿dónde está la nueva generación de críticos ? ». Pour Gullón ce rejet s'explique ainsi :

El rechazo del realismo se debe al conservadurismo institucional (es decir, al de la clase dominante, que es siempre aquella que tiene algo que conservar : el dominio): «La insistencia -crítica, institucional y social- en que el arte es otra cosa que la realidad resulta un burdo intento de la clase media de separar la literatura de la realidad cotidiana, de guardar para sí un mundo exclusivo, sustituto de la religión oficial, una religión de carácter laíco» (Gullón, 2004: 43).

L'auteur fustige les critiques et auteurs de suppléments littéraires, dont les méthodes s'apparentent à ses yeux à celles de la censure franquiste : «si antes el criterio de quién valía o no era la afinidad ideológica ahora es el amiguismo o la conjura de las conveniencias » (Gullón, 1998 : VII). Il va jusqu'à affirmer ensuite : « a los autores que se comprometen con el cotidiano, se intenta silenciarlos ». Eva Fernández s'oppose farouchement à ces propos et affirme au contraire qu'en dépit d'une posture d'auteurs maudits des écrivains, il y a une volonté d'imposer ces auteurs dans un but d'abord commercial (mais aboutissant malheureusement à la diffusion de valeurs qui lui semblent nocives) :

(...) me cuesta creer que se intentara silenciar a un libro como Historias del Kronen que es como tal, finalista del Premio Nadal y en el que se inspira el guión adaptado de una película que ganó el Goya. Me cuesta creer que se silencie una novela, de cuyo título deriva una supuesta Generación de escritores Kronen, aunque fuera como el propósito de abrir un nicho de mercado (Fernández, 2013).

La prétendue vacuité de l'intrigue, comme la bassesse et la violence des mœurs dépeintes, sont des reproches récurrents sous la plume des critiques, qui n'épargnent aucun de nos romans. En revanche les qualifications esthétiques divergent, louant le lyrisme d'un Ray Loriga et la richesse culturelle d'un Benjamín Prado et fustigeant la pauvreté formelle d'un Mañas. Elles divergent bien sûr aussi entre elles à propos d'un même auteur.

Preuve en est l'esthétique « punk » de Mañas ou « feísmo » qui ne fait pas l'unanimité, loin s'en faut. Comme à ses congénères, on lui a souvent reconnu une grande fluidité dans

¹ Vázquez Montalbán, Manuel, *Un polaco en la Corte del Rey Juan Carlos*, Madrid, Ed. Alfaguara, 1996. p.345

² Entretien de Pedro Maestre avec la revue en ligne *Generación XXI*, 26/05/2010 <http://www.generacionxxi.com/PEDROMAESTRE.HTM> 26/05/2010, Consulté le 18/01/2017.

l'écriture (comme c'est le cas du critique Sanz Villanueva), mais on lui a également reproché sa pauvreté stylistique et sa syntaxe qui fait affront à la langue des académiciens. D'autres critiques ont en revanche su apprécier la concordance entre ce style cru et dépourvu de fioritures et les thèmes traités, l'apparente pauvreté formelle reflétant la pauvreté morale des personnages, leur manque d'intérêt, leur absence de projets et leur désenchantement. Des critiques similaires ont été formulées à l'endroit de Lucía Etxebarria.

Dans un monde littéraire marqué par la production massive, la « consommation » du livre devenu un objet comme un autre, la rénovation constante et vélocité, la production assujettie aux lois du marché, aux médias et aux lecteurs, le « canon littéraire » est le dernier refuge où sauvegarder certaines valeurs éthiques et morales de la société, assimilées par les irréductibles de l'orthodoxie littéraire à des qualités esthétiques. L'amalgame est donc facile face à des auteurs comme ceux qui ont produit notre corpus, et les mœurs peu respectables qu'ils décrivent (associées à un style cru et irrespectueux des conventions) l'excuse parfaite pour justifier leur disqualification esthétique.

Leurs plumes ripostent, et ne se contentant pas d'attaquer le canon littéraire à travers les romans, certains auteurs répondent également aux critiques dans des essais et autres articles. Ainsi Mañas démantèle dans la revue *Ajoblanco* l'*establishment* littéraire représenté par la revue *Qué leer*, ou selon lui « Qué mierda leer ». De son côté, Roger Wolfe dénonce dans *Todos los monos del mundo* ceux qu'il appelle la « mafia » littéraire, qui défendent envers et contre tous ce « canon littéraire », et remet en cause leur concept de qualité esthétique. C'est en ces termes peu « littéraires » qu'il s'exprime :

Practicamente todo lo que se escribe, se publica, es basura. Esto lo sabe todo el mundo. Lo saben quienes lo escriben. Lo saben quienes lo leen. Lo saben hasta los críticos. En sus raros momentos de sinceridad consigo mismo (cuando están cagando por ejemplo), saben que es así. Lo saben pero sustentan el Montaje. El Gran Montaje Cultural. (...) Es un negocio. Un negocio de proporciones insospechables. Una mafia. Una mafia de rascaculos que no conseguiría engañar ni a su propia abuela (Wolfe, 1995 : 46)¹.

La littérature des auteurs, qualifiable ici à plus d'un titre de *punk*, ne peut dans ce contexte qu'apparaître comme une contre-culture, et être repoussée vers la marge, sans pour autant en perdre son impact, comme l'explique très bien Carmen de Urioste : « desde la periferia la cultura punk desbarata el concepto de "calidad" asociado a los hipotéticos productos canónicos » (Urioste, 2008 : 8).

¹La même critique apparaît dans le roman de Pedro Maestre, *Matando dinosaurios con tirachinas*, où Pedro dénonce l'entre-soi et le trafic d'influences qui règnent dans le monde de la littérature comme dans celui du cinéma : « ¿cómo puede ser que un tío con varios premios tan importantes no pueda rodar ? Si a ti te cierran el camino, qué harán conmigo y con éste, es para deprimirse, ¿entonces quienes rodan son los enchufados?, claro, si todo queda entre amigos, es una **mafia**, ¿eh?, sí, en la literatura igual, sino mira El Europeo y toda la pesca, van de independientes y son un gueto » (MDCT: 193)

Une autre catégorie de critiques a fait son apparition avec le temps, celle des « déçus » qui, enthousiasmés par la nouveauté et la fraîcheur des premiers romans, ont par la suite jugé qu'ils se répétaient dans leurs sujets narratifs et que leur style devenait à la longue lassant. C'est le cas par exemple de Robert Saladrigas (défenseur de *Historias del Kronen* lors des délibérations du jury du prix Nadal 1994) qui écrit à propos de *Mensaka* (le deuxième volet de la tétralogie) :

Aquí de nuevo se deja oír la lengua pobrísima, insolente, escatológica de la tribu urbana (...) admito que me equivoqué apostando por aquel escritor joven, desconocido, audazmente revulsivo, que con los ojos puestos en el futuro creí merecedor de cancha literaria (Saladrigas, 1995).

À cette critique acerbe s'opposera celle qui saluera la vivacité du langage en présence dans *Ciudad Rayada*, troisième volet de la tétralogie ; et ce en dépit du caractère répétitif des thématiques et d'un certain « désordre » :

(...) podría parecer que nos encontramos de nuevo con esas historias juveniles desatadas entre el sexo, la droga, el rock y todas esas gotas de violencia que facilitan el *marketing* de esos productos más artificiales todavía que los paraísos de Baudelaire y me apresuro a decir que no es así ni mucho menos. En esa narración, algo desarticulada, eso sí, hay un elemento fundamental, que todo lo unifica y potencia de manera absoluta. *Ciudad rayada* es un bloque verbal de primera magnitud, una verdadera creación lingüística tan poderosa como fascinante (Conte, 1998).

La publication de *Héroes* en 1993 suscite également des réactions qui contrastent avec l'enthousiasme soulevé un an plus tôt par *Lo peor de todo*. La répétition de certains aspects thématiques et stylistique lasse : « La voz narrativa –o más exactamente, la voz que mantiene este soliloquio fragmentado- no difiere apenas de la que correspondía al personaje de Elder Bastidas en *Lo peor de todo*. Hay aquí la misma pasividad, idéntica mirada escéptica sobre un mundo visto como ajeno y hostil, la misma expresión fría y distante » (Senabre, 1993). Et cette redondance semble attribuée à un manque de recherche, voire de travail, de la part de l'auteur. Si Ricardo Senabre, critique réputé du supplément littéraire de ABC et auteur de ce commentaire, reconnaît que le substrat idéologique et culturel incarné dans l'attitude marginale et les références rock représente fidèlement tout un secteur de la population, il rappelle qu'à l'heure de juger un roman c'est l'esthétique qu'il convient de considérer « y en este terreno hay algunas luces y numerosas sombras¹ ».

Dans une interview parue dans la section Culture de *Diario 16* du 27 octobre 1999², Mañas réfléchit au sujet du conservatisme du monde littéraire et de la virulence des critiques adressées à ses romans, et explique l'anachronisme qu'ils représentent par le fait que dans les

¹ C'est ce point de vue précisément que nous discuterons tout au long de ce travail en montrant que si la création de nouvelles formes de discours est ce qui prime en littérature, celle-ci ne peut être considérée complètement indépendamment du contexte qui l'a inspirée, et que tout en inventant de nouvelles modalités littéraires les romans peuvent présenter un intérêt pour ce qu'ils disent de la réalité.

² Interview réalisée par Tatiana Carral.

années 1980 la transgression du patron traditionnel par la création alternative se soit opérée dans le domaine de la musique et du cinéma, et non de la littérature. En conséquence, celle-ci s'est vue privée de son influence rénovatrice, et s'est transformée en « ghetto » dominé par le canon officiel ; dans ce contexte-là, le *Realismo sucio* ne pouvait que heurter et provoquer le rejet de la critique officielle.

Pour notre part, il n'est nul besoin sans doute de préciser que nous considérons la littérature comme un champ assez vaste pour pouvoir accueillir en son sein toutes sortes d'écrits, et nous affirmons avec Gullón que « los márgenes del mundo resultan visibles, reconocibles, y forman parte de nuestro entorno, (...) si la literatura juvenil o alternativa los refleja hay que adoptarlos, aceptarlos, extendiendo el campo literario » (Gullón, 2004 : 170). Le roman est espace d'infinies possibilités dans lequel non seulement les intrigues, mais aussi les styles et les expérimentations de toutes sortes ont leur place.

Tant bien que mal, les romans de la *Generación X*, et parmi eux ceux de notre corpus, ont ouvert une brèche dans le panorama littéraire de la fin du XX^{ème} siècle, et ceux qui nient leur qualité littéraire ne peuvent en faire autant de leur succès et de leur impact. Les nombreuses rééditions de certains romans (*Lo peor de todo*, *Raro*, *Héroes* entre autres) ont confirmé ce triomphe et leur ont donné une certaine crédibilité sur la scène littéraire, en particulier celles de *Historias del Kronen*. En témoignent la réédition de 1998, préfacée par Germán Gullón, des Éditions Destino dans la collection *Clásicos Contemporáneos* (le nom de la collection parle de lui-même) et la suivante, publiée dans la collection *Las mejores novelas en Castellano del siglo XX*, éditée par Biblioteca *el Mundo* en 2001 avec un prologue de Roger Wolfe.

L'une des causes de la percée de cette mouvance est sans nul doute la justesse avec laquelle les romans refigurent tout un pan de la société contemporaine à travers les marqueurs sociaux, moraux, et culturels portés par les personnages et qui transpirent de leurs pages. Ce sont ces marqueurs que nous étudierons à présent pour dessiner les contours de la réalité que l'on y reconnaît.

Por un lado, tratan una problemática real, aspectos de la juventud que desarrolla problemas basados en el paro, las drogas o la violencia. Por otro lado, estas novelas se muestran atractivas para una diversidad de público. La trama de las obras es sencilla, se caracteriza por una duda del existencialismo y personajes carentes de expectativas, donde las cuestiones se centran en el sexo, la religión o la ética. El Yo del protagonista se convierte en el eje central en el que el personaje aglutina la atención de una narración fragmentada y a la vez realista de la sociedad en la que se encuentra, siendo esta realidad un reflejo de la cultura anglosajona del Mass Media que tanto afectó en ese momento (Parra, 2012 : 13).

Ce résumé certes un peu simpliste a le mérite d'aborder les aspects qui nous semblent importants : des problématiques réelles abordées avec un discours adapté. Des romans symptômes, donc, puisqu'ils racontent les problèmes de la société en créant pour ce faire un

discours à son tour symptomatique puisqu'il colle à la peau de cette réalité. Quelle est cette réalité ? C'est celle que nous avons décrite en début de cette partie : celle de la globalisation, de la postmodernité, de l'ère du vide, dont l'imaginaire et la perception sont façonnées par les *Mass media*. Celle d'une époque singulière qui véhicule des valeurs caractéristiques. En découle une conception du monde (*Weltanschauung*), marquée par le désenchantement et une certaine violence inhérente à cette génération. Une conception du monde médiatisée, empreinte d'images, de sons, qui ont bien vite investi l'inconscient collectif.

Nous nous centrerons à présent sur les valeurs en présence dans les romans¹, qui répondent à un moment historique et social spécifique à l'Espagne mais aussi généralisé dans le monde globalisé, qui à son tour génère des manifestations culturelles qui en sont les résonnances.

¹ Critiquable et critiqué, le système de valeurs en présence dans les romans est marqué par certaines valeurs essentiellement négatives. Eva Fernández en fait l'inventaire critique dans son étude publiée dans la *Revista literaria marxista*: «La literatura de la Generación X ofreció a la gente de mi generación un patrón de comportamiento capitalista salvaje; antes demente y descarnado, que crítico» (Fernández, 2012). Pour notre part, nous tâcherons de maintenir quant aux valeurs véhiculées par les romans une position en marge des jugements de valeur, mais par leur nature même certaines d'entre elles apparaîtront nécessairement teintées d'une connotation négative.

Chapitre 3 : « TALES OF AN ACCELERATED CULTURE¹ » : ZEITGEIST ET WELTANSCHAUUNG FINISÉCULAIRES

Avant d'étudier les pratiques narratives mises en œuvre pour dépeindre une condition, nous nous attacherons enfin à l'analyse des effets du contexte social et historique précédemment évoqué en termes de valeurs en présence dans la société². Les romans sont porteurs de ces valeurs et des phénomènes sociétaux qui caractérisent l'esprit du temps (zeitgeist) et la vision du monde (weltanschauung) dont leurs récits sont les signes. Ils sont également la trace et le fruit d'une culture. Cela leur confère à ces textes qui considèrent la société contemporaine comme « materia novelable para que podamos conocernos mejor » (Gullón, 1997 : 15) une valeur documentaire. Cette partie de notre étude constitue l'articulation entre contextualisation et étude proprement narratologique. Nous y parlerons déjà des personnages pour ce qu'ils véhiculent de valeurs et de culture représentative de leur époque et du groupe social dont ils sont les représentants.

¹ C'est ainsi que Douglas Coupland sous-titrait en 1991 son roman *Generation X*, pointant d'emblée la vitesse qui marquait l'époque qui s'ouvrait alors et dont les *mass media* alors émergents étaient déjà une composante significative.

² Nous entendons les valeurs dans la perspective sociologique proposée par Rudolf Rezsóhazy dans son ouvrage *Sociologie de valeurs*. C'est la définition qu'il en donne et les fonctions qu'il leur attribue qui nous ont servi d'éclairage pour l'étude présentée dans ce chapitre et que nous résumons ici. Dans sa perspective, chaque valeur a un objet qui est valorisé, apprécié (le travail, la famille, la religion, etc.). Cet objet est qualifié par un jugement comme précieux ou méprisable, bon ou mauvais, utile ou inutile, vrai ou faux, désirable ou indésirable, beau ou laid. Les valeurs deviennent des normes dès qu'elles commandent ou réglementent les conduites, prescrivent une ligne d'action. Elles génèrent les attitudes et orientent les comportements. « Les valeurs assument une fonction centrale dans l'édification et le maintien de l'identité des individus et des collectivités » qui en sont porteurs et « contribuent à maintenir et réguler une société ». Elles forgent l'image et l'estime de soi. Ces valeurs ne se présentent pas isolées, juxtaposées ou en désordre. Au contraire, elles sont liées les unes aux autres, elles sont interdépendantes, elles forment un système. Quand une valeur nouvelle est adoptée ou une valeur en place est perdue, quand une valeur se renforce ou s'affaiblit, le système entier en est affecté. Rezsóhazy explique également que « la différence entre les acteurs provient souvent non pas du contenu de leur système, mais bien de la manière dont ils ordonnent leurs valeurs. De plus, les valeurs d'un même acteur peuvent être en contradiction, pousser vers des buts incompatibles. La tension peut demeurer cachée si l'acteur est inconscient de l'incohérence mais, en matières cruciales, la contradiction découverte peut provoquer des troubles de conscience », voire une crise. Une autre forme de contradiction survient lorsque les actes et les comportements démentent les valeurs. Enfin, et ce point est essentiel à l'heure d'observer la vision du monde dont les romans rendent compte et le positionnement des personnages dans la société, « [L]es valeurs tiennent une position intermédiaire entre la réalité et l'acteur, individuel ou collectif, qui veut conserver ou modifier cette réalité. Elles sont des éléments constitutifs des systèmes d'action » (Rezsóhazy, 2006).

Nous partirons donc des romans¹ pour mettre au jour les valeurs et marqueurs sociaux et culturels qui s’y manifestent, pour montrer ce que ces textes disent de la société et comment ils dessinent les contours d’une réalité historique, sociale et culturelle parfaitement identifiable.

La période historique, la vision du monde qu’elle induit dans une certaine frange de la jeunesse, et les manifestations culturelles qui en résultent et sont reconnaissables dans les romans, sont dépeintes avec humour par Mañas dans l’introduction d’une série *pulp* se déroulant dans les années 90 et intitulée : *El Hombre de los Veintiún Dedos*²:

Tras los felices ochenta comenzó una década oscura. Los íberos vivieron enfebrecidos el clímax histórico-festivo de la Expo Universal y las Olimpiadas 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. La resaca fue terrible. Tras el magnífico 92 se sucedieron los escándalos gubernamentales. Los indígenas descubrieron aterrorizados que su país había estado regido desde la sombra por un enigmático Señor X. Que la generación que habría podido sacarles de las sombras del franquismo había hundido el Spanish Dream, esa inexistente Transición, hipotecando definitivamente su futuro. Mientras las instituciones defendían lo indefendible, una juventud abducida por la electrónica se abandonó a un infierno hedonista de tapones blancos, de Panorámix, de Smileys. La nación entera pegaba botes sobre el volcán, al tiempo que el ejemplo de Kurt Cobain llevaba un Astra a cientos de ávidas bocas adolescentes. Cual el Chicago de los años 20, fue ésta una época sin ley marcada por hombres duros y violentos.

Gutiérrez Resa considère les romans dont font partie ceux que nous étudions comme la transposition dans le champ littéraire de la vie quotidienne dans la société individualiste née de l’économie de marché, et dans son livre *Sociología de valores en la novela contemporánea española. La Generación X* (2003) il s’applique à sérier les valeurs en présence dans les textes. Il explique comment « el interés sociológico de las novelas estriba en que encierran un conjunto de valores, “representativos” de la sociedad en la que vivimos. Los valores son, en definitiva, las claves de por qué actuamos y de por qué actúan los personajes en las novelas » (Gutiérrez Resa, 2003 : 30)³.

¹ Nous citerons des exemples non exhaustifs tirés de passages caractéristiques, mais nous soulignons le fait que tous ces éléments se retrouvent dans tous les romans à plus ou moins grande échelle et qu’ils constituent une caractéristique essentielle de la mouvance ici décrite et cernée dans cette étude.

² Publiée en format digital sur internet, cette websérie constitue une prémice du roman mutant et du roman numérique qui feront suite au roman de la *Generación X*.

³ Du fait de la maigre bibliographie en sociologie de la littérature en espagnol, l’auteur a utilisé le modèle d’analyse de Hall-Tonna et les 125 valeurs qu’il présente. Il a ensuite établi un dictionnaire des synonymes pour pouvoir sérier les occurrences des principales valeurs dans les romans. Il compare à partir de ces données les valeurs présentes dans les romans et dans la société. Cette approche très statistique et quantitative n’a pour nous qu’un intérêt réduit, puisque notre approche se veut davantage qualitative dans le but d’étudier la relation qu’entretiennent les personnages aux valeurs en présence dans les romans.

Notons qu'il ne parle pas de valeurs éthiques, mais morales ou sociologiques, les distinguant en ce sens que les premières impliqueraient une notion de bien et de mal, quand les secondes font allusion à ce qui est jugé bon par et pour chacun. Ce travail méthodique et scientifique, mais sans aucune considération d'ordre littéraire à proprement parler, clarifie ainsi son objectif : « aproximar en el tiempo y sociológicamente a los jóvenes novelistas con los jóvenes del mismo país para luego confirmar que aquello sobre lo que escriben los jóvenes novelistas es, en buena parte, coincidente con lo aportado por los estudios sociológicos »¹.

En Espagne, les quatre valeurs fondamentales, partagées par tous, sont la famille, le travail, les amis, et les loisirs. Travail et loisir étant des valeurs matérialistes, alors que famille et amis sont des valeurs relationnelles ou post matérialistes. Elles sont suivies de loin par la religion, la politique, et l'écologisme (Gutiérrez Resa, 2003 : 16)². Il apparaît plus important de défendre la liberté que l'égalité, l'ordre et la justice.

On retrouve ces valeurs dans les romans qui se font l'écho des principaux problèmes dont souffre la société contemporaine (chômage, drogue, alcool, violence, maltraitance, sectes, rejet des immigrants, etc.) aux côtés d'autres valeurs et contre-valeurs qui y tiennent également une place centrale :

[e]l **presentismo** opuesto a los meta-relatos, el **fragmento del relato «oral»** opuesto a la continuidad y totalidad con sentido, el inamovible repetirse de las cosas frente al destino por inventar y capaz de trastocar lo previsible, la muerte y el suicidio como accidente temporal que apenas si rompe los hábitos de los personajes, o **la primacía de los sentidos** frente al control de la racionalidad (Gutiérrez Resa, 2003 : 231, nous soulignons).

Nous le rejoignons en postulant que notre corpus est bien le symptôme de ce qui se joue dans la société, mais si l'auteur relève nombre d'allusions et d'occurrences, compte, recense, ce qui nous intéresse davantage c'est le rapport qu'entretiennent nos personnages avec ces valeurs, comment ils se placent sur un curseur : on peut trouver le travail important parce qu'on a de l'ambition et un projet ou au contraire parce qu'il constitue une source d'angoisse. On peut trouver la famille essentielle parce qu'on en est proche mais également parce que les relations conflictuelles qu'on entretient avec elle pèsent.

La présentation des romans que font les critiques, et parfois même les éditeurs, est caractéristique. Celle qui occupe la quatrième de couverture de l'édition de 1999 de *Lo peor de todo* par Plaza & Janés en est un exemple : « ningún pensamiento “profundo” ». « Un lenguaje de apariencia muy simple ». « Una chica, el rock, dos o tres amigos, la familia, el trabajo³ ». Curieusement, dans le même temps que l'on pointe l'absence de pensée profonde on fait allusion à trois des valeurs fondamentales de la société espagnole. Et la presse

¹ Le tableau des pages 41, 42 et 43 reprend de façon synthétique les valeurs les plus récurrentes par roman.

² D'après Francisco Andrés Orizo (director) y otros, España 2000, entre el localismo y la globalidad. La encuesta europea e valores en su tercera aplicación, 1981-1999. Madrid, SM y Universidad de Deusto, 2000, p.27

³ Quatrième de couverture de *Lo peor de todo* de Ray Loriga. Madrid, Plaza & Janés, 1999.

reconnaît que la publication de ce même roman a été en 1992 : « detonante de un fenomeno literario, editorial, incluso sociológico ».

Ces commentaires contrastent en outre avec la recherche de valeurs authentiques évoquée plus haut, et la collusion entre les deux tendances aboutit selon nous à un système de valeur propre destiné à la survie des individus dans la nouvelle société qui interroge l'identité, l'intimité et la conscience des individus, et qui se trouve exposé dans les romans à travers les tranches de vie des personnages. « No es de extrañar entonces que se huya de presentar directamente cuestiones trascendentes y se busque deliberadamente el fragmento, el detalle momentáneo, dispuestos siempre a sustituir lo adquirido por nuevos relatos cuya novedad se la concede el tiempo » (Gutiérrez Resa, 2003 : 15). Si la réalité sociale dépeinte n'est pas celle de tout un chacun, elle est au moins partiellement partagée et reconnaissable par tous. C'est sans doute pour cela que les romans ont eu le succès que l'on sait : « el ser de ficción es la manera escritural de verse a sí mismo, aunque el componente racional pertenece al escritor, que no deja de indagar en ciertos componentes de la conducta propia y de un sector importante de su generación » (Gullón, 1998 : XV).

I. Peter Pan et les enfants perdus

La plupart des protagonistes des romans présente les symptômes du syndrome de Peter Pan, popularisé par l'ouvrage du psychanalyste Dan Kiley qui publie en 1983 une étude éponyme. Parmi eux la tendance à la procrastination (le protagoniste de *Sonko 95* en est un exemple), le besoin d'appartenance (à un groupe d'amis par exemple), ou la paralysie émotionnelle dont le protagoniste de *Matando dinosaurios con tirachinas* est l'illustration la plus évidente (non ou mal exprimées les émotions ressortent sous des formes extrêmes telles que la rage, l'hystérie ou l'apitoiement sur soi). Ceux qui en souffrent finissent par perdre contact avec leurs émotions et ne savent pas ce qu'ils ressentent. Ils ont également fréquemment des problèmes relationnels avec leur mère (comme Pedro dans *Matando dinosaurios con tirachinas*, ils cherchent à se libérer de l'influence maternelle mais ressentent trop de culpabilité envers elle pour y parvenir et oscillent donc en permanence entre méchanceté et gentillesse), mais aussi avec leur père dont ils veulent être proches et à qui ils vouent une profonde admiration. C'est le cas des personnages de Benjamín Prado et dans une moindre mesure de ceux de Mañas. Enfin, leur immaturité a les conséquences que l'on imagine sur leur capacité à maintenir une relation de couple durable et les pousse parfois à dissimuler leur faiblesse sous un masque de machiste insensible. Nous reconnaissons notamment ces traits chez Carlos (*Historias del Kronen*) et chez Pedro (*Matando dinosaurios con tirachinas*).

Les personnages qui en souffrent à divers degrés tardent à devenir indépendants, paniquent à l'idée de vieillir et peinent à prendre leur vie en main, à en être acteurs et à assumer leurs actes. Ils croient comme Peter Pan à la « pensée magique ». Ils tendent ainsi à croire que les choses leur arrivent par hasard, par chance ou par malheur, et qu'ils n'ont que peu de prise sur une réalité qu'ils peuvent fuir grâce à la drogue ou à l'alcool.

Cette attitude régit leur rapport aux valeurs essentielles : le travail, la famille, les amis, et s'explique en grande mesure par l'ère de *l'existence à la carte* et les bouleversements de ces valeurs traditionnelles que connaît la société espagnole dans la quinzaine d'année qui s'écoule entre le retour à la démocratie et la publication des romans.

Qui croit encore au travail (...) quand la frénésie des vacances, des week-ends, des loisirs ne cesse de se développer, quand la retraite devient une aspiration de masse, voire un idéal; qui croit encore à la famille quand le taux de divorce ne cesse d'augmenter (...) quand les couples deviennent "libres", quand l'avortement, la contraception, la stérilisation sont légalisés; qui croit encore à l'armée quand tous les moyens sont mis en avant pour être réformé, quand échapper au service militaire n'est plus un déshonneur; qui croit encore aux vertus de l'effort, de l'épargne, de la conscience professionnelle, de l'autorité, des sanctions? (Lipovetsky, 1983 : 51)

L'onde de désaffection pour toute contrainte et attache se propage. Cela a une évidente incidence sur le rapport au travail et au temps libre et nous l'interrogerons dans les romans.

Face à la pluralité de choix on assiste paradoxalement à une montée de l'apathie de masse causée par l'ennui, le vide idéologique, et le manque de perspectives, qu'une boulimie de sensations tente de compenser. N'y parvenant pas, elle se change en attitude de fuite qui s'illustre dans la consommation effrénée d'alcool, de drogue, mais aussi dans des pratiques sexuelles extrêmes et une violence généralisée. Ces comportements autodestructeurs et parfois sadiques répondent au besoin de sensation d'exister d'une société, et surtout d'une jeunesse, dominées par un sentiment d'inanité. Le besoin de sens a été balayé et « il est désormais possible de vivre sans but ni sens, en séquence-flash » (Lipovetsky, 1983 : 55), et c'est ce que font la plupart des personnages, enchaînant les soirées, les orgies, les expériences extrêmes, sans continuité ni cohérence, d'autant plus que la consommation de stupéfiants et les rares états de veille consciente entre deux épisodes de « défonce » favorisent cette impression. Cette conception de l'existence est à mettre en relation avec une conception du temps nouvelle dont nous sonderons les manifestations thématiques et les effets sur l'écriture.

D'après Lipovetsky, le postmodernisme serait trop « décontracté » et désengagé pour être nihiliste. Peut-être tient-on là la spécificité de la société espagnole des années 1990 : son entrée tardive dans des processus déjà ancrés dans les autres pays et le contraste fracassant entre l'euphorie du retour à la démocratie et le désenchantement ultérieur ne l'ont pas encore menée à l'indifférence totale, et si face à la disparition de la quête de sens le *pasotismo* point déjà parmi la jeunesse, elle n'est pas exempte, même inconsciemment, d'un certain nihilisme.

I.1. *No future* et présentéisme

Muere joven y deja un cadáver bonito (Mañas, 1994, 43)

Les jeunes représentés dans les romans n'ont jamais eu à lutter. Ni pour leur liberté ni pour avoir accès à la société de consommation qu'ils ont toujours connue. Étudiants en thèse (*S95* : 7), en droit (*S95* : 29) ou en littérature (*BCC*), écrivains ou musiciens encore dépendants de leurs parents (*S95*) ou vivant de travaux précaires (*Mensaka, MDCT*) ils ne mesurent pas pour la plupart la valeur de ce confort dont ils ont hérité et qui transparait à travers les allusions à leurs modes de consommation. Ils développent au contraire une forme d'apathie qui les enferme dans le présent et les pousse à aller chercher la satisfaction non pas dans des projets d'avenir mais dans la recherche perpétuelle de sensations fortes fréquemment associée à l'oisiveté :

Me metí en la cama nada más llegar y no me enteré de nada hasta el martes al mediodía, que me despertó mi hermana, furiosa porque no la llamé al día anterior, que era su cumpleaños... Lo apañé como pude, me bajé al VIPS, todavía en semicoma, y le compré un disco de Gloria Estefan; luego pasé el resto de la tarde vegetando delante de la tele y por la noche me acerqué a cenar a casa de mis padres y aproveché para recoger la ropa sucia que les había llevado hace dos semanas... (*S95*: 57)

Leur présentéisme s'illustre dans la primauté des sens et des instincts, mais également dans une forme de nihilisme et une absence de perspectives. En témoigne ce passage empreint de fatalisme de *Héroes* : « No te preocupes, dentro de unos años lo verás todo de otra manera. –Dentro de unos años habrá otro que lo verá todo de otra manera por mí (*Héroes* : 85). Les problèmes de la société contemporaine (comme la drogue ou le fléau du sida¹) et le contexte de chômage sont en grande partie responsable de ce sentiment partagé par nombre de personnages et explicitement évoqué :

...es muy fuerte lo que está pasando ahora, ¡coño!, que no tenemos futuro hasta por lo menos dentro de diez años, cuando ya seamos prematuramente viejos y estemos cansados de no creer en nada... (*MDCT*: 20)

¹ Même s'il n'est jamais explicitement nommé, l'ombre du virus meurtrier qui se répand à cette époque plane dans plusieurs romans, et notamment dans *Héroes* : «Imagina una enfermedad que avanza borrando sus pasos, de manera que un individuo en fase terminal no tendrá memoria de los momentos anteriores de bienestar. Un enfermo sin recuerdos de salud, y aún peor un enfermo que confunde la salud con una especie de enfermedad temporal, de fácil curación que padeció hace muchos años. Una enfermedad capaz de crear un espejismo, según el cual el asesino de niños es el constructor de hombres. Una enfermedad mentirosa y perfecta capaz de inventar monstruos a los que machacar con su verdadera monstruosidad camuflada» (*Héroes* : 75).

Les jeunes occupent une position liminaire entre enfance et âge adulte et nombre d'entre eux peinent à franchir le pas, trait particulièrement marqué chez les jeunes espagnols qui quittent le domicile parental plus tard que les autres européens et tardent à s'insérer dans la vie active. Le problème du logement, difficile d'accès pour les bas salaires en est une des causes (*MDCT* : 77). Certains essayent tant bien que mal de grandir, mais leur situation professionnelle et personnelle les en empêche, ce qui n'est pas sans générer une forme de ressentiment : « Quiero crecer, quiero tener mi oportunidad, tengo mis años ya y me cago en Peter Pan » (*MTCD* : 36) dira Pedro. D'autres se laissent aller à la passivité, et Beatriz dira de sa petite amie Cat : « No se enfrenta a las cosas. No sabe pelear por lo que quiere. Ni siquiera sabe lo que quiere. No es adulta » (*BCC* : 230-231).

L'image du monde adulte qui se dégage des romans n'a certes rien de rassurant mais semble au contraire hostile¹. Ou simplement terne et ennuyeux au point de vouloir s'y soustraire :

-El presente es una mierda.

-Pues el futuro, no te digo. Ya verás. Casado, con hijos, con canas, viejo podrido.

-Yo no me casaré. Ni tendré hijos. (*HK* : 60)

Nombre de jeunes refusent ainsi l'âge adulte et tout ce qu'il implique de contraintes et de responsabilités. Comme Kaiser, protagoniste de *Ciudad Rayada*, pourtant plus mature que la moyenne du fait des milieux qu'il fréquente, mais qui voudrait avoir dix-sept ans pour toujours²:

[p]refiero kedarme en aquel día en el parke de atracciones y solo sé que no kumplo los dieciocho hasta diciembre del 96 y ke estamos todavía en los nobenta, ke espero ke no se akaben nunca, porka en el 2000 tendré beintidós tacos y eso será una mierda; o sea que me kedo kon mis Gloriosos Nobenta... (*CR* : 222-223).

Ce refus de grandir se manifeste notamment à travers un rapport au corps particulier, partagé par un certain nombre de personnages qui présentent un complexe de Dorian Gray, pendant physique du complexe de Peter Pan. Ils citent Kerouac qui prétendait préférer être mince que célèbre (Etxebarria, 2009 : 266, citation qui apparaît également dans *Historias del Kronen*) et craignent les signes du vieillissement. À peine âgé d'une vingtaine d'années Elder dira dans *Lo peor de todo* : « También he pensado que no sería mala cosa morirse antes de que el cuerpo empiece a tomar posiciones de franca desventaja » (*LPDT* : 86). Le culte voué à la jouvence éternelle s'associe à celui de la beauté et de la minceur qui mène parfois jusqu'au

¹ Citons à titre d'exemple ces réflexions qui apparaissent dans les romans de Ray Loriga : «Yo le dije: Eso ya lo sé, deberían vender pistolas sin licencia para que los niños que nunca cumplirán los veinte pudieran defenderse de los hombres que nunca tuvieron quince» (*Héroes*: 101). «Las cosas en general van siendo peores según creces, por eso resulta especialmente cruel que te amarguen la vida de pequeño, cuando aún tienes posibilidades» (*LPDT*: 10).

² Kaiser rétorque par exemple à la vieille femme qui lui offrira le gîte et le couvert et prétendra s'inquiéter pour lui : « —Escucha, tía, quiero decir señora. No se equivoque conmigo. Igual en su época era de otro modo, pero ahora, a esta edad uno ya ha hecho todo lo que tiene que hacer y sabe todo lo que necesita saber, ¿me entiende?» (*CR*: 193).

phénomène de l'anorexie, alors en pleine explosion (BCC : 41)¹. On devine aisément l'influence de la publicité dans ce culte voué au corps jeune et mince, comme le montre cette scène où Beatriz contemple son corps dans le miroir : « Me tapo los pechos con las manos y cruzo una pierna por delante de la otra. Me alegro al comprobar que mi cuerpo bien podría ser el de una adolescente, uno de los modelos de Calvin Klein » (BCC : 40).

Le corps jeune est vénéré car il donne l'illusion de déjouer le passage d'un temps qui ne mène pas à un avenir prometteur. Cette évocation par Beatriz d'une jeune fille croisée dans une discothèque d'Edimbourg en témoigne également :

Una chica delgada, muy delgada, que balanceaba la cabeza de un lado a otro al ritmo de la música. (...) Llevaba una camiseta muy ceñida que dejaba al descubierto su ombligo perforado, el centro de un vientre liso como una tabla de lavar (...) Aquella chica había conseguido, de alguna manera milagrosa, **congelar en su cuerpo ese momento inaprensible en el que la infancia confluye con la adolescencia; y se mantenía en un presente inmóvil**, en un territorio propio, ajeno al lento fluir de los minutos y al inevitable deterioro que estos traerían consigo. (...) Ahora me miro en el espejo y me doy cuenta de lo mucho que aquella desconocida y yo nos parecemos, **eternas adolescentes, cuerpos andróginos, permiso de residencia en el país de Nunca Jamás, visado sin fecha de caducidad** (BCC : 41, nous soulignons)

L'absence de perspective qui émane des textes découle également de la passivité des personnages, mais aussi d'un profond sentiment d'impuissance face aux épreuves de la vie: «Un hombre puede imaginar un río pero no la forma de cruzarlo», dit le père du protagoniste de *Raro* à son fils (*Raro* : 107). Les jeunes personnages se complaisent dans cet état des choses, et au proverbe de Confucius qui dit que « quand un homme a faim mieux vaut lui apprendre à pêcher que de lui donner un poisson » ils semblent répondre en guise de rébellion « que te den peces y no te líen intentando enseñarte a pescar » (Vázquez Montalbán in Fernández, 2013). Il faut dire que le contexte socio-économique n'est pas très engageant.

I.2 De la culture du *pelotazo* au *contrato basura*



¹Les allusions à des piercing (*Mensaka*: 60) et autres tatouages sont également nombreuses et sont également le signe du rapport au corps de la population représentée dans les romans et de son besoin d'identification grégaire.

Les personnages les plus favorisés vivent sans complexe aux crochets de leurs parents. C'est le cas de Carlos, protagoniste de *Historias del Kronen* :

-Yo, mientras no le falte el dinero a mi padre, estoy tranquilo. Tengo mi pequeño sueldo de heredero potencial.

-Pero no puedes vivir así toda tu vida. En algún momento tendrás que independizarte y vivir por tu cuenta.

-Yo estoy bien así. No me importa vivir en casa y no me gusta trabajar.

-¿Tú crees que a mí me gusta trabajar ? Ni a mí ni a nadie, pero hay que hacerlo. No se puede ser como tú y tus amigos durante toda la vida. No sois más que hijos de papá, niños monos que no tenéis nada que hacer más que gastaros el dinero de vuestros padres en copas y en drogas (HK : 147).

Ils étudient, mais ne montrent guère d'enthousiasme ni d'ambition, d'autant plus que leurs situations et leurs perspectives d'avenir sont peu réjouissantes.

Ils sont nombreux à travailler pour des salaires dérisoires : « Elia trabaja 10 horas en la tienda de muebles y no viene ni a comer para ganar una miseria » (MDCT : 20). Les moins chanceux exercent des travaux pénibles et souvent répétitifs : « uno de esos trabajos que atan los días y los hacen iguales, como dos minutos sentados en el mismo banco son sólo uno » (Héroes : 31)¹. C'est le cas du protagoniste de *El índice de Dios* (IDD : 50) et de Elder qui dans *Lo peor de todo* se console en affirmant :

Lo bueno de los trabajos sencillos es que te mantienen las manos ocupadas un buen rato y después te vas a casa tan cansado que no puedes pensar en nada, te metes en la cama y te duermes (LPDT : 52).

Cela génère en eux une rancœur vis-à-vis de la génération précédente, de la politique mais parfois aussi de leurs congénères plus gâtés par la vie comme le montre cette tirade adressée par Miguel à Carlos dans *Historias del Kronen* :

Claro, no des la charla, Miguel, no des la charla, Miguel. Tú estás en tu chaletito en la Moraleja, con tu piscinita y tu esclava, la tailandesa ésa, pero yo estoy como un cerdo currando, intentando vender seguros de mierda, y ¿qué pasa? Que como todo va mal ahora, como no hay dinero, lo último que quiere la gente es gastarse las pelias en seguros,

¹ Certains ont délibérément opté pour ces emplois précaires, ce qui révèle un rapport à la réussite, au travail et au temps libre caractéristique de la génération à laquelle appartiennent les personnages. Dans *Amor, curiosidad, prozac y dudas* Cristina est serveuse et explique: «tengo más tiempo para leer o para acabar mi tesis que si me dedicara a otra cosa, y de momento estoy muy a gusto con mi trabajo, aunque no tenga Seguridad Social ni contrato fijo ni estabilidad de ningún tipo, ni esos detalles que tanto valoran mis hermanas. (...) En el bar gano más de lo que ganaba en aquella oficina, y mis mañanas son para mí sola, y el tiempo libre vale más para mí que los mejores sueldos del mundo» (Etxebarria, 2009: 39). Pour elle la satisfaction ne vient pas du travail mais du temps libre.

y yo me jodo mientras todo el dinero, ¿para dónde va ? Para Europa, que está comprando el país. Y a mí eso no me gusta. Yo paso de ser europeo y paso de tener que hablar inglés y beber horchata pasteurizada. Me niego (HK : 204).

On perçoit dans ce passage l'angoisse et la frustration ressentie dans un contexte où plane encore le mythe de l'argent facilement gagné, de la réussite fulgurante et de la croissance associée à la culture du *pelotazo* qui sont à l'honneur durant la première décennie du gouvernement socialiste, mais où l'emploi s'avère néanmoins être un problème de taille que les gouvernements successifs peineront à solutionner. En 1994, année de publication de *Historias del Kronen*, le taux de chômage atteindra des sommets (24%). Le chômage des jeunes est considérable et représente 40% des 16-24 ans en 1993. Aspect qui ne laisse pas de nous intéresser, le chômage est particulièrement sévère pour les jeunes ayant fait des études secondaires ou supérieures à l'instar des personnages comme Pedro, protagoniste de *Matando dinosaurios con tirachinas*. «No seas ingenua», dira Barry à Beatriz dans *Beatriz y los cuerpos celestes* avant de poursuivre : «¿Para qué te sirve un título ? ¿Para trabajar en un McDonald's ? » (BCC : 323)¹.

Poussés à faire des études pour s'assurer un avenir, ils sont *la juventud mejor preparada* mais n'occupent que des emplois précaires. Ils seront aussi appelés (et les auteurs issus de leurs rangs également) JASP (Joven Aunque Sobradamente Preparados).

Le plan établi par le gouvernement socialiste pour tâcher de remédier à ce problème (« plan de empleo juvenil » de 1988) visait à faciliter l'obtention d'un premier emploi pour les jeunes mais est finalement à l'origine de contrats précaires, ou « contratos basura² », ainsi nommés pour leur faible rémunération, la brièveté de leur durée et l'absence d'indemnisation à leur issue. Cela induit chez les jeunes « [el] miedo a un despido súbito y a que te sustituyan (...) Un fuerte sentimiento de ser vulnerable y mal pagado [que] crea inseguridad personal y una falta de autoestima, una reticencia a hablar de lo mal que te pagan, de las muchas horas, de lo « obediente » que tienes que ser... para conservar un empleo de miseria » (Urioste, 2009 : 15)³.

Consommer fait pourtant rêver et les habitudes de consommation des espagnols ont vite rejoint celles du reste de l'Europe et des pays développés⁴. Mais si ailleurs dès les années

¹ Ce passage de *Sonko 95* renvoie à la même idée : «¿Sigues con el derecho? Pues ahí, como siempre. Es una locura. Y eso que cuando termine no voy a encontrar nada. Porque vamos, gente con título y en el paro la hay a patadas» (S95: 29-30).

² Douglas Coupland qualifie ces emplois de «Mac Jobs» dans *Génération X* (Coupland, 2004 : 20).

³ Carmen de Urioste cite ici le rapport réalisé par James Petras pour le conseil supérieur de recherche scientifique en 1995.

⁴ La consommation a évolué en même temps que les modalités de distribution se sont profondément transformées. Le petit commerce traditionnel s'est vu gravement concurrencé dans les années 1980 par l'implantation des grandes surfaces: supermarchés, hypermarchés, grands magasins comme le *Corte Inglés* auxquels s'ajoute la pénétration importante de multinationales comme *Continente*, *Pryca*, *Carrefour*, etc. Cette évolution transparait dans les romans, et fait bien vite partie du quotidien des espagnols. On peut lire dans

1990 une critique de la société de consommation commence à émerger, l'Espagne n'en est pas encore revenue, et comme on le voit dans nos romans l'heure est encore à la jouissance sans recul du plaisir de posséder et satisfaire ses envies et besoins. Nous verrons que s'ils en sont déjà victimes, les personnages en sont encore des victimes consentantes et complaisantes.

I.3 Désillusion et désengagement

*Ceux qui vous diront que la jeunesse a besoin d'un idéal
sont des imbéciles. [...] Croyez-moi, tout le mal vient des
vieillards, ils se nourrissent d'idées et les jeunes en meurent.
(La foire d'empoigne, Jean Anouilh)*

Associé à la révolution individualiste et au contexte postmoderne évoqués avant, le contexte est en partie responsable du pessimisme, du fatalisme et de la résignation d'une génération qui a pourtant grandi loin de l'ombre du franquisme. Et l'apathie qui en découle s'exprime entre autres dans une indifférence généralisée envers la politique et l'engagement de quelque sorte que ce soit, qui contraste avec l'attitude de la génération précédente¹.

Ces valeurs et préoccupations brillent par leur absence dans les romans. L'engagement, la critique du système et les convictions y sont pour ainsi dire inexistantes chez les personnages, mais, paradoxalement, l'affirmation répétée de ce manque d'intérêt constitue précisément une forme de critique par prétérition. Les réflexions politiques des personnages se limitent à de brèves remarques suivies de brusques changements de sujet qui révèlent la superficialité de leurs préoccupations à ce sujet. Cet échange entre Kaiser et sa petite amie le montre bien : « - Mi jefe dice que es culpa de los socialistas, que han jodido el país. - No sé, Tula. Igual es eso » (CR : 146). Ils reviennent ensuite à une conversation triviale, et sans aucune volonté de tirer au clair, de savoir si cette affirmation est vraie, ils ne reviendront pas sur le sujet. Ces "touches" reflètent l'indifférence de la génération dépeinte vis-à-vis de l'état du pays et du monde, mais leur désengagement apparaît comme un acte politique en soi (Rubin, 2013 : 71-72).

Matando dinosaurios con tirachinas: «en el centro, al lado del nuevo Mercadona, donde estaba Simago antes de irse al garete» (Maestre, 1996: 130). Des chaînes de petits magasins de proximité ouverts 24 heures sur 24 et permettant à toute heure d'acheter aliments et boissons, mais aussi livres, CD et cassettes vidéos font leur apparition et se développent rapidement : VIPS, BOBS et l'anglais *Seven Eleven*, sur le modèle des drugstores. Ils connaîtront un franc succès en se révélant notamment utiles pour les noctambules que sont nos protagonistes.

¹ Voir pour exemple la conversation entre Kaiser et l'homme moustachue dans *Ciudad Rayada* p. 177 ss.

I.4. La famille

Conflit des générations

Casi todo lo que intentan enseñarte tus padres cuando eres joven es que no debes ser tan joven. (Raro, Benjamín Prado)



Illustration de *Génération X* (Coupland, 2004)

À la différence de leurs aînés, les jeunes ne s'engagent pas et montrent un *discontinuum* sans toutefois montrer d'attitude de franche rupture. Ils sont bien trop passifs pour cela. Ces perdants de la « loterie générationnelle » (Coupland, 2004) se montrent plutôt sceptiques, incompris et parfois envieux vis-à-vis de leurs aînés, avec qui ils ont somme toute peu de rapports, du fait de la vie moderne et d'une dissolution de la famille qui s'illustre dans les romans. Cela les amènera à les éviter, les critiquer ou les ignorer pour évoluer parmi les gens de leur âge :

Los jóvenes buscarán el contacto con sus coetáneos, estableciendo con los amigos, los colegas, la relación afectiva que la vida profesionalizada de sus mayores les negaba. Papá y mamá tenían que ir al trabajo y volvían tarde a casa, y a la niña/o sólo le queda el recurso de ponerse a hacer cosas aceptables, educadas, y así por su propia fuerza crecer y convertirse en meritorios ciudadanos como sus progenitores. La novela neorrealista deshizo el mito de la libertad concedida por los sesentayochistas, que en realidad constituía una forma de desentendimiento de los padres de la educación de los hijos, quienes quedaban huérfanos de modelos válidos para poder hacerse una identidad válida (Gullón, 1998 : XX).

Les romans explorent le gouffre qui sépare la cohorte de leurs protagonistes de celle de leurs parents et grand-parents. L'incompréhension est souvent au cœur des rares échanges qu'ils ont :

Yo no suelo tratar con fósiles, sabes, quiero decir que no sé muy bien de qué hablarles. Algunos veinteañeros todavía se enteran de la movida. Pero a partir de los treinta, nada, ésos no se coscan de una mierda. A veces, cuando me encuentro con alguno, tengo la impresión de que vivimos en planetas diferentes, como si nunca hubieran sido como yo (CR : 189–90).

Et certains n'en semblent pas affectés le moins du monde, comme Carlos qui répondra à son père : « Yo no necesito tu comprensión -digo. Necesito tu dinero, eso es todo » (HK : 66).

Nouveaux modèles familiaux

En 1978 l'égalité des sexes est enfin reconnue. En 1981 le code la famille¹ est remanié et le divorce légalisé, et en 1983 c'est l'avortement qui est dépenalisé sous certaines conditions. Avec le droit au divorce, le mariage devient désormais un contrat social conclu entre adultes égaux et responsables et qui peut donc être résilié. C'est ce que font les parents du protagoniste de *Raro* (Prado, 1995), qui comptent sans doute parmi les premiers divorcés d'Espagne.

L'autorité paternelle (*patria potestad*) est remplacée par l'autorité parentale (*patria potestad conjunta*), conférant une place nouvelle à la femme au sein de la famille. Les mères restent cependant longtemps encore au second plan en ce qui concerne l'éducation et les décisions d'importance. Cela transparait dans les romans qui rendent compte de la persistante répartition des rôles : le père (tels ceux de Carlos et du protagoniste de *Sonko 95*) est celui qui concède de l'argent, oriente les décisions et soutient la famille, quand la mère est encore souvent femme au foyer et dépendante financièrement (voir celle de Beatriz dans *Beatriz y los cuerpos celestes*). Elle demeure celle qui incarne l'affection et a davantage d'importance dans l'enfance (comme celle de Elder, protagoniste de *Lo peor de todo*, ou de celle du protagoniste anonyme de *Héroes*)².

¹ Centre névralgique des transformations sociales, il régle les mœurs et modes de vie en régissant le mariage, le rôle féminin, les relations familiales, le divorce, la sexualité, les droits de succession, etc.

² Force est pourtant de constater que même dans la jeune génération l'égalité des sexes est encore une gageure. Nous le verrons au moment d'étudier le système de valeurs et plus encore dans l'étude approfondie des protagonistes, masculins pour la plupart : le mépris et la mésestime des femmes est encore monnaie courante.

Il en va de même pour l'importance nouvelle donnée aux droits de l'enfant, considéré comme personne à qui l'on doit respect et protection. Un roman du corpus fait valoir cet intérêt porté à la protection et à la dénonciation des mauvais traitements : il s'agit de *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo*, qui dénonce à travers le protagoniste, maltraité durant son enfance, l'injustice, la cruauté et les séquelles psychologiques infligées par les adultes maltraitants.

Élément majeur de la structure sociale (elle interagit avec tous les autres acteurs de l'Etat, de la société et de l'économie), et de sa continuité, la famille a été bouleversée dans les décennies qui ont suivi l'avènement de la démocratie, entraînant de nouveaux rapports, complexes et souvent conflictuels. La nouvelle donne se retrouve dans les romans de notre corpus à travers les différents personnages dont les relations familiales constituent l'un des thèmes majeurs.

Cependant, si la famille espagnole a changé tardivement mais rapidement, elle conserve des particularités. A la fois traditionnelle et moderne, deux vitesses de changement s'y superposent. D'un côté une évolution rapide du rôle de la femme, principal vecteur du changement de la cellule familiale (prolongement des études, travail, contrôle des naissances, augmentation des divorces et naissances hors-mariage) et d'un autre une évolution lente en ce qui concerne la répartition des tâches, l'éducation des enfants, les politiques publiques qui permettent aux jeunes de s'émanciper ou de concilier emploi et vie de famille. Ces modifications de la cellule familiale ont eu différentes conséquences telles que la baisse du nombre de mariages et de naissances, le retard de l'émancipation et la hausse des divorces. (Alonso Pérez, 2008 : 196).

Le schéma traditionnel est encore présent et se reflète dans plusieurs romans (*Historias del Kronen*, *Beatriz y los cuerpos celestes* ou *Matando dinosaurios con tirachinas*) même si les mutations du modèle familial apparaissent. Dans *Historias del Kronen* le grand-père de Carlos, témoin vivant de la progressive déstructuration de la famille -qu'il impute à l'omniprésence de la télévision dans les foyers mais surtout au travail féminin- s'en désole :

La televisión es la muerte de la familia, Carlos. Antes, la hora de comer y la hora de cenar eran los momentos en los que la familia se reunía para hablar y para comentar lo que había pasado durante el día. Ahora las familias se sientan alrededor de la tele; no hay comunicación. La familia se está resquebrajando como célula social. La mujer, que antes era el núcleo de la familia, ahora va a trabajar. (...) La familia tradicional está muriendo y es una pena (HK : 84-85).

D'autres textes rendent compte des bouleversements du schéma familial traditionnel. *Raro* (1995) et *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo* (1996), traite en effet de la dissolution et de la crise du concept traditionnel de famille dans la société contemporaine, thème central dans la production de Prado, comme cela est manifeste dès le premier chapitre

de *Raro*. Dans ce roman le narrateur raconte la dissolution d'une famille due à la diminution du rôle du père quand, suite à la perte de son emploi, sa femme s'intègre au monde du travail, chamboulant l'équilibre du foyer : « Después de aquello, nada volvió a parecer igual : era el mismo puzzle, pero algunas piezas ya no encajaban y tal vez otras se habían perdido para siempre » (*Raro* : 14). Le roman reflète la fin de l'autorité patriarcale et la désintégration de la cellule familiale en marche depuis la révolution industrielle. La famille s'éloigne de ses fonctions traditionnelles basées sur la solidarité et le bonheur de chacun prime sur celui de la famille comme entité (José Antonio Marina dans Urioste, 2009 : 134).

Ces changements apparaissent bien entendu du fait des changements socio-économiques survenus depuis un siècle tels que l'industrialisation, l'exode rural et l'urbanisation de la société, l'apparition du temps libre, l'émancipation et l'entrée sur le marché du travail de la femme, le contrôle de la natalité, etc.

D'autres textes enfin rendent compte de ruptures totales avec une famille impuissante à apporter du soutien (*Héroes*, *Lo peor de todo*) ou nocive, amenant un personnage à affirmer : « Mierda tío, el único árbol genealógico bueno es el árbol genealógico talado » (*NDMPZ*: 58).

I.5 Les amis

La gente no hace amigos, coge rehenes
(*Raro*, Benjamín Prado)

Face à la déréliction du noyau familial les jeunes se rapprochent de leurs semblables et les groupes amicaux prennent un rôle essentiel. Pourtant les romans rendent compte d'amitiés fidèles et sincères héritées de l'enfance (*Matando dinosaurios con tirachinas*, *Lo peor de todo*) mais aussi de relations souvent superficielles. À la fin de *Historias del Kronen*, apportant une triste conclusion qui met en évidence la vacuité des relations exposées dans le récit, Roberto décrira ainsi son groupe d'amis :

Con ellos no se habla nunca. Cuando salimos, contamos chistes, decimos tonterías, burradas, hablamos de tías — eso siempre— pero nunca hablamos de nosotros. Llevamos toda la puta vida juntos, desde el colegio, y es como si no nos conociéramos en absoluto. No nos contamos nunca nada. No comunicamos (*HK* : 233).

Même si les amis sont présents en cas de problème, l'impossibilité de discussions sérieuses et profondes est pointée par plusieurs textes, parmi lesquels *Raro* dont le narrateur qui vient de vivre une rupture amoureuse raconte :

Marqué el número de mis casa : no contestaba nadie, así que llamé a un amigo y fuimos a un Hollywood a tomar hamburguesas y brownies y a tener la misma conversación sobre deportes y literatura de todas las otras veces que habíamos ido a un Hollywood a tomar hamburguesas y brownies (*Raro* : 33).

D'autres romans font état de relations superficielles et parfois malsaines ou utilitaristes, entre des individus égoïstes disposés à trahir (comme Chule dans *De Madrid al cielo*) ou à écraser les autres pour assurer leur pouvoir sur le groupe (comme Carlos dans *Historias del Kronen*). Du reste les preuves d'intérêt et la préoccupation sont parfois rejetées par ceux qui en sont l'objet, sans doute par refus d'avouer, même à des proche, quelque fragilité : « Hablar, hablar, hablar. (...) Psicoanalizaos a vosotros mismos y dejadnos a los demás en paz » (*HK* : 170).

Casado Diaz résume ainsi la vision de l'amitié qui émane de la plupart des textes :

La incomunicación, la imposibilidad de manifestar los sentimientos, de expresar vivencias personales, de salir de las conversaciones tópicas impuestas por el grupo de amigos, está regida por el acuerdo tácito que todos respetan por miedo a la sanción de los demás (Casado Diaz, 2011,74).

Ces relations, malgré leur superficialité, sont au cœur des romans. En effet c'est à travers les conversations entre amis et connaissances -souvent menées dans des bars et en public- que les personnages se dévoilent et mettent au jour les préoccupations, les mœurs et une certaine vision du monde en présence dans la société.

II. Sex, drug, and...

II.1 Libéralisation des mœurs et nouvelles identités

Les mutations sociales dont nous avons relevé les manifestations dans les romans s'accompagnent d'une révolution des mœurs qui configure avec elles de nouvelles identités. La sécularisation de la société, le droit au divorce et à l'avortement, le travail des femmes, la hausse du niveau moyen d'études chez les femmes comme chez les hommes¹, et l'éclatement

¹ En 1983 la loi de réforme universitaire (octroyant une autonomie accrue aux universités) est promulguée et donne accès aux études supérieures à un grand nombre. Le nombre d'étudiants double entre les rentrées 1978 et

de la famille comme entité, associés à la montée de l'individualisme et de l'importance de l'épanouissement sont autant de paramètres qui engendrent de nouvelles identités et modifient les rapports entre les individus.

Homme-femmes, mode d'emploi

Ces paramètres redéfinissent les relations entre hommes et femmes et les concepts de féminité et de virilité sont réévalués, comme le suggère Beatriz dans *Beatriz y los cuerpos celestes* : «me digo que quizá yo no sea tan poco *femenina* como mi madre pretende. Es posible que haya que redefinir la acepción de semejante término » (*BCC* : 66). Les jeunes femmes, qui ont désormais accès à l'éducation supérieure, conduisent et gèrent leur propre argent et leur sexualité, montrent une indépendance vis à vis des hommes impensable à peine vingt ans auparavant. Elles prennent des initiatives quant aux relations sexuelles et défient les normes de conduites qu'avaient connues leurs mères :

Se muestran atrevidas al atentar contra las normas que impone el patriarcado: como la hermana de Carlos, que mete a su novio por la ventana de noche mientras sus padres duermen o adoptan comportamientos atribuidos al género masculino: Nuria envía un ramo de flores al chico que la ha rechazado por haberla tratado con sensibilidad y respeto. Son mujeres que saben imponer su voluntad, que rechazan a los hombres que las han utilizado, que reafirman su dignidad, que valoran las parejas que respetan su libertad e, incluso, que descubren su superioridad ante los hombres que las pretenden. (Casado Díaz, 2011 : 75)¹

Le travail des femmes et le chômage croissant contribuent également à une redéfinition des rôles qui apparaît dans les romans comme problématique. L'homme étant traditionnellement celui qui assume le foyer, sa réussite professionnelle est liée à la solidité de son identité masculine. L'intégration de la femme au monde du travail lui a retiré ce rôle de seul soutien de famille, mais la réussite masculine demeure plus importante, et lorsqu'elle est mise à mal c'est la virilité qui est touchée. Plusieurs personnages masculins sont témoins de ce phénomène : Elder (voir *LPDT* : 79), Pedro (*Matando dinosaurios con tirachinas*) et le père du narrateur dans *Raro*. Si Pedro n'est pas conscient du conflit de masculinité engendré par sa situation, l'agressivité qu'il témoigne à Elia, et à tous ceux qui croisent son chemin,

1991, la participation féminine suivant le même chemin. De fait, exception faite de Kaiser (protagoniste de *Ciudad Rayada*) et de el Palito (*El triunfo*), tous les héros des romans de la *Generación X* suivent ou ont suivi des études supérieures.

¹ Pour une étude plus approfondie de la place de la sexualité dans le roman *Historias del Kronen*, ponctuée d'observations et d'analyses transposables à certains autres romans de notre corpus, voir l'article de Oscar Casado Díaz: «La sexualidad en el centro: una lectura feminista de Historias del Kronen» (Casado Díaz, 2011).

semble révélatrice d'une frustration, tout comme sa propension à imaginer ce que les autres peuvent dire ou penser de sa situation :

sé lo que piensas, abuelo, sabes que yo oigo tus pensamientos, así que dímelo a la cara, todo tuyo, viviendo de una mujer, como un chulo, no tienes cojones, Pedrín, tú tumbado a la bartola y ella bregando desde las 8 de la mañana, ya te lo decía yo, si estudiar no sirve pa na, (*MDCT*: 51).

Dans son essai *El nuevo sexo débil*, Enrique Gil Calvo (Gil Calvo, 1997) fait état d'une crise identitaire de l'homme contemporain, qu'il impute davantage à la recherche d'une nouvelle posture en accord avec la nouvelle société qu'aux effets du mouvement féministe. Avec la fin de la société patriarcale soutenue par le franquisme, l'homme se voit amené à trouver une nouvelle place. Le sociologue explique que les sentiments d'apathie, d'impuissance, de désespoir et l'autodépréciation sont « síntomas de la depresión del hombre abrumado por el paro o la competitividad, [que] desembocan en la violencia » (Gil Calvo, 1997 : 99).

Dans le roman *Raro*, en dépit des efforts faits pour maintenir l'équilibre, la famille et le couple se trouvent déstructurés par l'inversion des rôles entre le père au chômage et la mère qui travaille :

Quiero decir que mi madre imitaba de alguna manera las bromas que mi padre había hecho toda la vida, ya sabéis, ese tipo de humor inteligente, como si pensara que ocupando el sitio que él había abandonado nuestra vida seguiría sin tener ningún lugar vacío. (...) Aquella noche todos descubrimos que, pase lo que pase, el que lleva el dinero a casa es el que cuenta los chistes. Todos los demás sólo están allí para decidir si quieren o no quieren reírse (*Raro*: 11).

La nouvelle Ève et le machisme résiduel

À en croire les jeunes personnages des romans, qui qualifient volontiers les femmes de "cerdas", "gordas", ou "zorras" et les méprisent souvent, les hommes n'ont pas encore intégré ces mutations de l'identité féminine et aux dires de Lucía Etxebarria les jeunes filles font encore les frais d'un machisme profondément ancré dans les mentalités :

A todas nos vendieron el mito del Príncipe Azul que nos rescataría y que luego nunca apareció. Quien más quien menos, todas vivimos con un padre distante y más o menos tiránico, y con una madre amargada y victimista. Todas nos sentimos rehenes del doble rasero según el cual si un chico del barrio tenía muchas novias, era un héroe, pero si una chica salía con muchos chicos, era una puta; o de la absurda dicotomía que nos dividía en putas si éramos más o menos guapas, más o menos tetonas, bien plantadas y sociables (...) y en estrechas si éramos estudiosas y reservadas (Etxebarria, 2009, prologue de l'auteur).

L'identité masculine semble quant à elle se construire par l'opposition à la féminité. Pour les jeunes hommes, être un homme c'est en somme ne pas être une femme (Badinter, 1994), et surtout pas « un maricón ». Aussi les provocations et les défis lancés à la masculinité de leurs pairs sont-elles fréquentes (« ¡Seguidme ! ¡a que no hay cojones ! », (HK: 21)) et les actes de bravoures seront considérés comme des preuves de virilité méritant la reconnaissance du groupe (« ¡Roberto, te juro que eres el tío con más cojones del mundo! Espera que se lo contemos al Miguel, vas a ver cómo va a flipar » (HK :195). À l'inverse, les signes de faiblesses seront méprisés et imputés à un manque de virilité (« Eres un DÉBIL. ERES UN MARICA » (HK : 194)). Si l'évolution de l'identité masculine est amorcée, elle n'est pas encore assumée.

Jouir sans entraves

Héritée de la révolution sexuelle initiée dans le reste de l'Europe dès 1968 la libération sexuelle semble désormais acquise pour les jeunes espagnols. A l'heure de l'existence à la carte, l'ennui n'est pas une option envisageable et est donc proscrit au profit de la promiscuité et du *zapping* émotionnel. On change de partenaire comme on change de voiture ou de chaîne dans la quête sans fin de satisfaction et de sensations toujours plus fortes. Cette recherche amène les jeunes hédonistes à toutes les initiatives et expériences, sous l'influence de la banalisation de la pornographie (Lipovetsky, 1983 : 43), qui participe à forger leur identité et leurs comportements sexuels (voir la scène décrite dans *Historias del Kronen* p. 78).

Les romans prennent acte d'un rapport au corps désinhibé et d'une sexualité débridée, parfois indifférente au sexe du partenaire, souvent crue et même violente, qui s'exprime dans les textes avec force détails, tout particulièrement chez le personnage marginal de *El índice de Dios* mais également dans des personnages qui se veulent les représentants de la jeunesse commune, comme Carlos dans *Historias del Kronen*.

Plus les partenaires sont nombreux moins les relations sont sincères et intenses, et la sexualité exacerbée s'accompagne souvent d'un vide émotionnel. Ces comportements semblent du reste incompatibles avec la vie de couple, également rejetée pour être associée à une contrainte de l'âge adulte. Par peur de souffrir, de perdre leur identité¹ ou d'être astreint à des obligations les jeunes personnages -en particulier les jeunes hommes- refusent de s'engager et critiquent âprement ceux d'entre eux qui s'investissent dans une relation stable²

¹ Beatriz se refusera par exemple à devenir « la mitad de una unidad » autant que de s'unir à « una personalidad tan fuerte (...), capaz de anular por completo a la de tu pareja » (BCC : 58)

² Le langage rend compte de cette attitude à travers des expressions comme « estar encoñado » (HK : Plus généralement, nous verrons que ces mœurs libérées, dénuées de tabous, trouveront leur juste reflet dans une langue elle aussi libérée de l'orthodoxie linguistique qu'impose la littérature.

et méprisent souvent les rapports qu'entretiennent leurs parents (voir en particulier *Beatriz y los cuerpos celestes*). Il ressort des romans une vision de la relation de couple des plus pessimistes qui fait souvent rimer union avec désillusion :

De manera que empezamos a vivir juntos y todo se derrumbó. Formar una familia consiste en que una princesa con ojos esmeraldas se convierte de pronto en un montón de ropa sucia metida en un cubo, mientras casi dirías que puedes oír el ruido de los sueños al caer y romperse (*Raro* : 28).

II.2 « On going nowhere too fast » ou la politique de la fuite

Jeunesse est soi-même son danger (Hamlet, Shakespeare)

Anthony Giddens explique dans *The consequences of Modernity* (Anthony Giddens, 1990 in Urioste, 2009 : 23) que pour atteindre la modernité il faut passer d'une société traditionnelle à une société post-traditionnelle, dans laquelle « (...) el sujeto y sus acciones no tienen que medirse o compararse con lo establecido por las generaciones anteriores, sino que poseen todas las libertades establecidas por la ley o por el consenso de la opinión pública ». Les jeunes personnages de nos romans jouissent donc d'emblée d'une liberté qu'ils n'ont pas à revendiquer puisqu'elle leur est acquise. Mais paradoxalement ils semblent confus devant tant de liberté, elle les paralyse, et lorsqu'ils se comparent à leurs aînés, c'est pour dire que « c'était mieux avant » et qu'on leur a légué un monde « pourri »¹.

Dans ce contexte les jeunes se tournent vers la recherche de sensations fortes à travers le sexe, la drogue, l'alcool, la musique, le danger ou la violence :

El acto sexual en sus múltiples variantes se contempla como prioritario dentro del espacio de ocio, junto al consumo de drogas o a comportamientos o acciones que provoquen emociones fuertes, que impliquen riesgo y peligro (Casado Díaz, 2011 : 73)².

¹ Ce sentiment est largement partagé, il était déjà clairement explicité dans le roman de Coupland dont le narrateur disait de ses parents: «Je voudrais leur dire que j'envie leurs jeunesses, si pures d'ignorer *l'absence de futur*. Et je voudrais les étrangler pour nous avoir refilé d'un cœur léger un monde qui ressemble à un vieux maillot avec des traces de pneus.» (Coupland, 2004: 125).

² Beatriz dira ainsi: «Si por mí fuera, me pasaría el día haciendo el amor, y no sólo porque me guste sino porque es entonces cuando parece que las cosas llegan al límite; cuando, aunque sólo sea por tres segundos, huyo, salgo de mí, me hincho de luz y me aclaro, feliz y sin memoria, prendida en labios de espléndidos engaños» (*BCC*: 32).

Les plaisirs immédiats semblent être leur seul objectif mais ils semblent ne jamais parvenir à la satisfaction et cette quête vaine se mue souvent en une fuite désespérée et autodestructrice¹. Hédonisme et nihilisme se rencontrent face à l'absence de futur prometteur. Pensant jouir de leur liberté les personnages se consomment en fuyant la société ou leur propre capacité à s'y adapter.

Peter Pan et les paradis artificiels

L'alcool est omniprésent dans leurs soirées. Il altère leur perception du monde et leur offre une désinhibition et une illusion de bien-être, et les romans rendent compte de fréquents abus : « para Eso existant las noces : para apureras a tragos » (*BCC* : 184). Il accélère le temps et donne à leur existence une apparence moins terne². Il sert parfois aussi à se donner du courage, comme dans ce passage de *Raro* où le narrateur s'enivre dans l'espoir vain d'avoir le courage d'appeler sa petite amie pour rompre :

Antes de la segunda llamada salí a la calle porque me temblaban las piernas y porque necesitaba beber una botella de lo que fuese detrás de otra hasta que dejaran de hacerlo. Al rato llegó un tipo con buena mercancía y ganas de compartirla y luego alguien con entradas para un concierto y después unas chicas que conocían una casa donde iba a haber una fiesta. Cuando volvimos, el sol estaba saliendo y yo estaba más debajo de lo que había estado nunca (*Raro* : 33).

La drogue sous toutes ses formes fait également partie du quotidien³. Le jeune individu en quête de lui-même dans la société contemporaine y trouve un refuge⁴. Elle

¹ «Here we are now, entertain us» (nous sommes là maintenant, amusez-nous), refrain hurlé par Kurt Cobain dans *Smells like teen spirit*, semble être résumer leurs attentes.

² Zenón, pourtant plus âgé que les autres personnages, s'adonne à la boisson régulièrement, et exprime les effets que cela lui procure : « Ponme un MG a cuenta, con tónica –dije a Camacho. /- Pronto empiezas. / - Ya ves. La ginebra hizo que la realidad comenzase a perder sus aristas ante mis ojos, a hacerse posible y, cuando me apoyaba en la barra, hasta prometedora (...) Cuando pusimos fin a las rondas de MG y Ricard el reloj marcaba casi las cuatro de la tarde. La realidad no sólo había perdido sus aristas sino que se mostraba cóncava ahí donde era convexa, y curva donde era plana» (*DMAC* : 31-34).

³ Parmi elles les anti-dépresseurs, consommés par les jeunes personnages mais également par leurs parents : « Prozac : veinte miligramos diarios que bloquean los puntos del cerebro donde se conectan las ideas y los sentimientos » (Etxebarria, 2009: 88).

⁴ L'ouverture du film *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996) adapté du roman de Irvin Welsh, rend compte à la même époque de cette fuite de la société qui s'opère dans la consommation de drogues de toutes sortes: «Choose Life. Choose a job. Choose a career. Choose a family. Choose a fucking big television; choose washing machines, cars, compact disc players and electrical tin openers. Choose good health, low cholesterol, and dental insurance. Choose fixed interest mortgage repayments. Choose a starter home. Choose your friends. Choose leisurewear and matching luggage. Choose a three-piece suit on hire purchase in a range of fucking fabrics. Choose DIY and wondering who the fuck you are on Sunday morning. Choose sitting on that couch watching mind-numbing, spirit-crushing game shows, stuffing fucking junk food into your mouth. Choose rotting away at the end of it all, pissing your last in a miserable home, nothing more than an embarrassment to the selfish, fucked up brats you spawned to replace yourselves. Choose your future. Choose life... But why would I want to do a thing like that? **I chose not to choose life. I chose somethin' else. And the reasons? There are no reasons. Who needs reasons when you've got heroin?**» (Boyle, 1996, nous soulignons).

apparaît comme un thème central dans les romans, consommée par les protagonistes et leurs amis ou par des personnages secondaires et tertiaires, et cet aspect rend compte d'une nouvelle réalité espagnole.

Si, selon un sondage effectué au début des années 90, les espagnols sont les européens qui se sentent les plus libres (Ferrerias, 2010 : 90), cette liberté n'est pas sans ombres, et la drogue constitue, après le chômage, l'un des problèmes les plus préoccupants. Le journal *El País* consacrait déjà son supplément dominical du 2 octobre 1994 au problème de la drogue, fléau devant lequel l'Etat et la société se sentent impuissants. Le quotidien rapportait les paroles du procureur général de l'Etat, selon qui « l'Espagne est le pays de destination des trafiquants d'héroïne et une zone de transit pour les trafiquants de haschisch et de cocaïne ». José Ángel Mañas se souvient de la Place Chueca à la fin des années 1980 comme « un campo de jeringuillas » (Mañas, 2011). Notons que dès 1985 le gouvernement a mis en place un plan national de lutte contre la drogue avec toute une série de mesures destinées à faciliter les traitements de désintoxication, l'insertion sociale et professionnelle du toxicomane. Pour lutter contre la recrudescence du trafic et de la consommation de drogues des milices se sont également constituées dans certains quartiers des grandes villes qui font justice elles-mêmes, sans ménagement ; elles apparaissent dans le roman de Loriga *Héroes*.

La drogue n'est plus l'apanage des voyous et autres mafieux que l'on découvre dans *El triunfo*. Sa consommation est désormais répandue parmi les jeunes et on assiste depuis les années 1980 à une certaine démocratisation de la drogue. Quand la frustration des espoirs politiques et l'absence de perspectives professionnelles et personnelles succèdent à l'euphorie de la *Movida*, la drogue cesse d'être un produit festif pour devenir une échappatoire, et le gouvernement ferme les yeux sur le phénomène :

Resulta curioso que la heroína se distribuyera con tanta facilidad en zonas caracterizadas por su compromiso político, como Vallecas o las áreas industriales del País Vasco, y no faltó quien dijera que esa difusión clasista del jaco no era casual: las autoridades, en los delicados tiempos de la Transición, preferían drogadictos consumidos antes que revolucionarios (Lechado, 2005: 24, in Rubin, 2013 : 29).

Les personnages héritent de cette consommation presque banalisée de la drogue. Patrick Mignon parle d'une « démocratisation de la drogue » (Mignon, 1991) qu'il met notamment en relation avec le développement de l'industrie du loisir et l'explosion musicale¹.

¹ Voir pour exemple ce passage de Beatriz y los cuerpos celestes : « Yo me metía un éxtasis y me lanzaba a la pista a diluirme en techno y MDMA. Baila, olvídate de todo, deja de ser persona, fúndete en esa masa que baila contigo » (BCC: 227).

Après le psychédélisme des années 1970 et la drogue festive des années 1980, la *défonce* devient dans les années 1990 l'apanage d'une génération sans rêves. Associée à une propension à l'hédonisme et au nihilisme, elle est consommée par nombre de jeunes de façon régulière pour s'amuser, pour oublier leurs soucis, la vacuité de leurs existences et le désarroi :

Al chico que canta delante de la banda le sobran todos los días de la semana y sólo quiere estar arriba, porque arriba siempre es mejor que abajo. Digan lo que digan los sindicatos y la literatura. Arriba es mejor que abajo, y eso ya lo enseñaban en Barrio Sésamo. Hasta las madres de los tontos saben eso. (...) pero la pregunta sigue siendo la misma, porque la enfermedad sigue siendo la misma y a nadie le interesa qué te estás metiendo para frenar el avance irremisible de SEACABARONLASESPERANZAS, y no me refiero a las esperanzas colectivas; colegios para todos, mantas y bocadillos y los chinos como hermanos, sino a las esperanzas personales, secretas y escondidas debajo de ¡YA ESTOY EN CAMINO! (*Héroes* : 54-55).

Conséquence de la « pensée magique » qui pousse les usagers à s'y réfugier pour fuir la réalité et les responsabilités, ce fléau est omniprésent dans les romans, qu'il apparaisse dans sa version festive ou pathologique. La plupart d'entre eux étant issus de la bourgeoisie, les personnages consomment des drogues en accord avec leur classe sociale (ecstasy, cocaïne (*la farlopa*), haschisch), laissant le crack et l'héroïne ou *caballo* aux junkies des bas-fonds que l'on aperçoit dans les romans de Grasa, Wolfe ou Casavella. Les romans mettent en scène de façon récurrente des scènes de prise de drogue dont les toilettes des bars sont le lieu de prédilection, des états hallucinatoires (*S95* : 176-180), des bons et des mauvais « voyages » (*MDCT* : 113-115, *Mensaka* : 33) avec leurs redescentes (*MDCT* : 115) mais évoquent également le manque (*ET* : 70), les overdoses (*ET* : 48), les jeunes gens restés « perchés » (*Raro* : 76), et des existences régies par le cycle recherche de drogue, consommation, manque etc. (*BCC* : 335). La drogue apparaît comme un véritable mode de vie, comme l'explique Cristina dans *Amor, Curiosidad, prozac y dudas* :

De la vida se puede hablar de mil maneras diferentes, pero para mí ya solo hay dos formas de vivirla : con drogas o sin ellas, o lo que es lo mismo, a pelo o anestesiada. Drogas, drogas, drogas. El éxtasis es el pan nuestro de cada día y ya no sabemos vivir sin él (Etxebarria, 2009 : 229).

La fuite s'opère aussi dans le repli sur soi (*Héroes*) et parfois dans l'oisiveté et la dépression comme dans le cas de Pedro dans *Matando Dinosaurios con tirachinas* :

de la cama a la tele, la enciendo, miro por la ventana, la apago, miro otra vez por la ventana, la cotilla del tercero espiándome, la enciendo, me acuerdo de que hay que tender la ropa y no voy, me siento y cambio de canal, y otra vez, y otra, y otra, para que no me de tiempo a pensar que debería estar haciendo otra cosa a las doce y media de la mañana,

estudiando o buscando trabajo, a la noche cuando venga Elia me mentiré como ayer, como mañana y pasado mañana, y es que tiene que durar la anestesia (*MDCT*: 36).

La tentative de fuir est toujours vaine, et face à l'impossibilité de trouver le bonheur certains vont jusqu'au suicide, thème qui apparaît dans la plupart des romans¹. Les romans font émerger l'image d'une génération profondément dépendante au sexe, à l'alcool, à la drogue, à la musique, qui en réaction à la société développe une attitude fuyante et destructrice, tournée contre elle-même mais parfois également contre les autres à travers une violence qui peut être verbale, physique, sexuelle, fantasmée, contemplée ou menée à exécution².

La philosophie de vie des jeunes représentés dans les romans, basée sur le fatalisme et une lassitude qui contraste avec leur jeune âge, leur interdit de grandir et semble s'illustrer dans les mots employés par leur idole Kurt Cobain dans une lettre d'adieu avant de mettre fin à ses jours :

Pauvre petit, susceptible et ingrat, né sous le signe du poisson, doux Jésus. Pourquoi ne pas simplement se réjouir ? Je ne sais pas ! (...) Je suis un gosse, trop erratique et trop instable ! Je n'ai plus de passion alors rappelez-vous : mieux vaut brûler franchement que s'éteindre à petit feu³ (nous traduisons).

Dans l'ère des *mass media*, cette condition s'illustre et se reconnaît dans une culture spécifique dont les romans sont des marqueurs.

III. ... Rocanrol ! La *kultura jubenil*

Smells like teen spirit (Nirvana)

III.1 L'ère de l'information

L'heure est à l'information à outrance, et l'apathie que montrent les personnages répond également à la pléthore d'informations qui leur parvient. L'hypersollicitation aboutit

¹ Voir pour exemples *Mensaka* p.68, *Sonko* 95 p. 260, 278, *Beatriz y los cuerpos celestes* p.90.

² Nous reviendrons sur cet aspect de façon détaillée dans l'étude des personnages.

³ « The sad little, sensitive, unappreciative, Pisces, Jesus man. Why don't you just enjoy it? I don't know! (...) I'm too much of an erratic, moody baby! I don't have the passion anymore, and so remember, it's better to burn out than to fade away ».

paradoxalement à l'indifférence (Lipovetsky, 1983 : 74), et finit donc par avoir la même conséquence que le défaut d'information. C'est ce que Douglas Coupland décrivait avec humour en définissant deux symptômes caractéristiques de notre époque : l'« Hipodosis histórica : Vivir en un tiempo en el que parece que no pasa nada. Entre los síntomas principales están la adicción a los periódicos, las revistas y los noticiarios de la televisión» et son contraire: la «Sobredosis histórica: Vivir en un tiempo en el que pasan demasiadas cosas. Entre los síntomas principales están la adicción a los periódicos, las revistas y los noticiarios de la televisión» (Coupland, 2004: 23-24). Sitôt dévoilés, sitôt oubliés, les faits divers et autres évènements ne suscitent ni engouement ni indignation. Cela va de pair avec l'individualisme, et l'indifférence au reste du monde qu'il facilite. À l'exception de faits divers *sensationnels* mentionnés par des personnages dérangés, voyeurs ou sadiques, d'évènements cités comme points d'ancrages temporels ou comme complément pour illustrer un *zeitgeist* particulier, nulle mention n'est faite d'évènements historiques majeurs.

Contrairement à ce que l'on aurait pu imaginer, la société de la communication n'éclaire pas le monde mais le complexifie : si les médias véhiculent une vision stéréotypée du monde par la publicité pour pousser à consommer, ils ouvrent également l'accès à plus d'information et les *Weltanschauungen* se multiplient et configurent autant de sous-cultures.

Les nouvelles technologies jouent un rôle fondamental dans l'existence à la carte en donnant un accès personnalisé à l'information (radios libres, chaînes de télévision, magnétoscopes et vidéocassettes à l'heure où internet et ses possibilités infinies n'étaient qu'une vague utopie). Pour la première fois l'individu peut choisir de produire et reproduire à sa guise, au rythme souhaité, les morceaux choisis de ses films et musiques favoris. Ainsi Carlos, protagoniste de *Historias del Kronen*, peut visionner à volonté les mêmes passages de ses films culte sur son *Betamax*. La séduction tient à la magie des nouvelles technologies mais surtout au gain d'autonomie individuelle, qui culmine depuis vingt ans avec internet (Urioste, 2009 : 30). Le protagoniste de *El índice de Dios* met à profit les possibilités qu'elles offrent en *zappant* à l'envi et à outrance d'une chaîne à l'autre sur les neufs écrans de télévision qui tapissent le mur de sa chambre (*IDD* : 37-38). Son attitude critique vis-à-vis des médias l'empêchent toutefois d'en être une victime.

III.2 La religion cathodique

El día no se acaba cuando se apaga el sol. El día se acaba cuando se apaga el televisor (Victor Erice)

En vertu de la liberté et de la facilité d'accès à l'information qu'elle permet, la télévision occupe une place prépondérante dans le quotidien des jeunes, au détriment d'autres

moyens de communication : « la televisión acoge mejor al joven, pues le ofrece más que ver y oír, y deja al hombre más libertad para decidir, para que ejercite su sistema de valores » (Gullón, 1998 : XII). Elle est omniprésente, allumée en continu lors des repas, et supplante fréquemment les échanges entre les personnes. La scène de repas “classique” présentée dans *Historias del Kronen* est représentative, les personnages n’y échangeant que quelques mots pour commenter les images du journal télévisé (HK : 78). Et Carlos dira explicitement que ce qui se passe à l’écran lui semble présenter plus d’intérêt que les conversations partagées : «[E]L viejo está de buen humor. Nos hemos acordado de su cumpleaños y ahora estamos cenando en familia, sin la tele entremedias, como de costumbre. Estas pequeñas cosas le hacen feliz. Yo, sin embargo, prefiero la tele » (HK: 47).

Rares sont les personnages qui se montrent critiques et conscients de ses limites¹. Mais cette culture de masse est néanmoins critiquée indirectement et de l’intérieur par le biais de personnages qui eux-mêmes en sont imprégnés. Carlos par exemple, spectateur passif, vit sa vie comme il regarde un film : « La cultura de nuestra época es la de la televisión. Cuando vemos algo que nos impresiona siempre tenemos la sensación de estar viendo una película. (...) Somos los hijos de la televisión, como dice Mat Dilon en *Dragstorcauboi* » (HK : 42).

Décrite par Roger Wolfe comme « el nirvana de los pobres » (Wolfe, 1997 : 64) la télévision leur offre par ailleurs une alternative à la vie “réelle” : « Cualquier película por mediocre que sea es más interesante que la realidad cotidiana » (HK : 42). Le temps qu’ils passent devant leur écran s’inscrit ainsi dans l’attitude de fuite qui les caractérise et constitue une autre forme d’addiction. La plupart des personnages sont en effets fascinés par l’image qui leur vouent un véritable culte. La violence qui y est montrée et l’indifférence avec laquelle les médias traitent les événements les plus tragiques n’est pas sans développer chez eux un certain degré d’insensibilité. Aussi les *snuff movies*, phénomène qui surgit à l’époque et fait grand bruit, les fascinent plus qu’ils ne les indignent. Ils tendent par ailleurs à confondre la réalité et l’univers des films et *reality shows* dont ils sont de grands consommateurs. Tout ce qu’ils voient à la télévision semble plus réel et digne d’intérêt que le monde qui les entoure. A l’extrême, ils ont parfois la sensation que seule l’image médiatisée par une caméra constitue une vérité croyable :

Lo que tenía que hacer una mañana es llevarme un vídeo conmigo y filmar todo lo que me pasa y todo esto a nivel de reportaje durante un mes y luego me pagaría un tiro y todo el que viera el vídeo lo comprendería perfectamente (*Mensaka* :13).

¹ La critique du petit écran apparaît néanmoins, notamment dans *Matando dinosaurios con tirachinas* où Pedro s’exclame : « es que lo de la tele es de apaga y vámonos, no tienen vergüenza » (MDCT:117). Il critique l’indigence de la programmation: «no es que crean que la mayoría de la gente es idiota, es que ellos saben que el personal es capaz de tragarse Verano Azul diez veces, (...) para mí el colmo no es eso sino que la cadena pública copie o imite a las privadas para mantener audiencia y e haya olvidado de las minorías, ¿dónde hay programas culturales o de otro tipo ?, si los hay son rarezas y a horas intempestivas» (MDCT: 117). Une critique de l’impudeur des médias apparaît également en de rares occasions (*Héroes*: 166).

Cette prégnance de la télévision et de la culture de l'image en général apparaîtra constamment comme thème mais marquera également l'écriture des romans.

III.3 Musique *non-stop*

Un autre élément caractéristique de l'époque est la musique, devenue en quelques décennies une passion de masses et faisant partie intégrante de notre environnement permanent. Nos romans en sont témoins, et l'importance qu'y revêt la musique est cruciale¹.

Auparavant circonscrite à des moments et des lieux (concert, dancing, bal, radio) la musique fait désormais partie de notre environnement permanent. Chaîne hi-fi et baladeurs sont devenus des biens de première nécessité pour l'individu. Par choix ou de façon « subie » (au supermarché, dans les couloirs du métro), tout se passe « comme s'il avait besoin d'être toujours ailleurs, d'être *transporté* et enveloppé dans une ambiance syncopée, (...) comme s'il avait besoin d'une *déréalisation* stimulante, euphorique ou enivrante du monde » (Lipovetsky, 1983 : 96). Ceci fait écho à deux aspects importants de cette littérature du *Realismo sucio* : d'une part l'attitude de fuite des personnages, mais également les effets *déréalisans* induits par la saturation de références, entre autres musicales. Par ailleurs, l'omniprésence de la musique telle la bande originale de l'existence n'est pas sans donner à celle-ci un caractère irréel que nous ne laisserons pas d'analyser en troisième partie. Si ce phénomène d'explosion musicale est lié aux innovations technologiques, à l'empire de l'ordre marchand, au show-biz, il n'en est pas moins une manifestation du procès de personnalisation, l'individu pouvant à sa guise créer la bande originale de sa propre vie et satisfaire son désir de sentir plus, de *planer*, « d'éprouver des sensations immédiates, de s'offrir une sorte de trip pulsionnel et sensoriel, [d'étancher sa] soif de se "défoncer" au rythme des musiques les plus diverses » (Lipovetsky, 1983 : 33). D'où l'affection croissante dès les années 1980 pour la techno, le *bakalao*, et le *grunge*, écoutés à plein volume et fréquemment associés à la prise de stupéfiants.

A une époque où la musique accompagne le quotidien, diffusée en boucle dans les ascenseurs, les supermarchés, les parkings, dans les bars, les discothèques les chambres d'adolescents, les salles de concert et les voitures par des téléviseurs, des chaînes Hi-Fi ou des baladeurs, des enceintes ou des écouteurs, la musique occupe une place spéciale dans la vie des plus jeunes dont les personnages des romans sont les représentants.

Elle constitue pour eux un refuge autarcique et une échappatoire (*Héroës* en est la manifestation la plus extrême). Dans le cas de la musique « contre-culturelle » elle représente

¹ Nous verrons au moment d'étudier les modalités discursives mises en œuvre dans notre corpus que la musique, sous diverses formes et à divers degrés allant de la simple référence aux emprunts techniques, est un marqueur essentiel de la spécificité de la production narrative qui nous intéresse. Celle-ci étant d'après nous diction, réfraction du réel, elle ne peut évincer un élément si omniprésent dans la société qu'elle dépeint.

un moyen identificatoire et une alternative au modèle proposé par les aînés, comme l'explique Beatriz :

Cuando en la tele salían Alaska y los Pegamoides y mi madre ponía el grito en el cielo diciendo aquello de parecen mamarrachos y Dios mío, adónde vamos a llegar, yo sentía secretamente que me habían colocado fuera de sitio, que el mundo al que yo pertenecía por derecho estaba fuera de mi casa, fuera de mi colegio, escondido en alguno de los rincones secretos de Madrid, en alguna esquina recóndita que no alcanzaba verse desde mi autobús. ¿Pero dónde ? (BCC : 177-178)

L'empreinte de cette culture du point de vue sociétal aura bien sûr une influence profonde sur la façon d'écrire, sur le fond comme sur la forme, et nous étudierons cette influence dans notre troisième partie.

III.4 Le langage juvénile

Pour dire leur réalité, les jeunes espagnols des années 1990 inventent un langage dont les romans sont des recueils. Ce langage est porteur de leur culture, de leur réalité quotidienne, et de l'état de leurs consciences.

Entendons-nous bien : les aspects lexicaux, que nous commenterons en détail au moment de traiter l'oralité qui caractérise les romans, caractérisent le parler spécifique d'une frange concrète de la jeunesse : des jeunes citadins, madrilènes pour la plupart, qui ont suivi des études supérieures et appartiennent à la classe moyenne aisée, même s'ils sont parfois en rupture avec leurs parents ; des jeunes désorientés et dont l'existence manque souvent de sens. Ils ne constituent qu'un secteur de la population jeune parmi tant d'autres, mais possèdent leur propre langage. D'un roman à l'autre ce langage évolue et montre quelques différences : en fonction du moment de l'écriture, du lieu, de l'âge du protagoniste et du milieu dans lequel il évolue. Ainsi par exemple les protagonistes de José Ángel Mañas (fils à papa de Madrid à l'exception de Kaiser), celui de Ismael Grasa (marginal également madrilène) ou Pedro, protagoniste de *Matando dinosaurios con tirachinas*, universitaire originaire d'une petite ville de la province d'Alicante ne s'exprimeront pas tout à fait de la même façon. Les personnages de *El triunfo*, qui se meuvent dans un univers marginal de Barcelone et ont des origines multiples constituent un groupe linguistique à part.

Les limites entre « jargon » à proprement parler (nous préférons l'espagnol « jerga », dont l'usage est plus adapté à nos propos) et registre familier sont le plus souvent difficiles à établir de façon nette, du fait des glissements fréquents de l'un à l'autre. Par le truchement du

temps, des échanges entre divers groupes sociaux et d'un phénomène de démocratisation à force d'usage, nombre de mots et expressions argotiques sont peu à peu intégrées à la langue de tous les jours et adoptés par des gens de tous âges et de toutes classes sociales. C'est d'autant plus vrai avec l'Espagnol, langue dont le linguiste Sánchez Lobato souligne le caractère populaire :

La lengua española es eminentemente popular, lo ha sido siempre. Si alguna característica sobresale de su devenir histórico es que se ha ido conformando de abajo arriba [...]. La variante popular, artísticamente elaborada y devuelta a la colectividad, ha constituido el punto de partida de nuestra mejor veta literaria tanto del pasado como del presente (Sánchez Lobato, Jesús, in Santos Gargallo, 1996 : 456).

Toutefois tous les romans montrent différentes manifestations de ce que l'on peut considérer comme un même sociolecte, caractérisé par un lexique argotique et une morphosyntaxe particulière, et par l'usage exclusivement oral qu'en font un groupe déterminé de personnes :

Desde la perspectiva diafásica —variantes lingüísticas situacionales—, la jerga juvenil se da dentro de la modalidad coloquial, es decir, del intercambio oral, alternante e informal entre dos o más interlocutores, y comparte con esta modalidad de habla todos los rasgos fonéticos y morfosintácticos peculiares de la misma, aunque acentuados. Desde la perspectiva diastrática —variantes lingüísticas socioculturales—, la jerga o argot juvenil es una forma de hablar específica de una edad determinada, de una generación, no de un grupo social exclusivo (Santos Gargallo, 1997 : 455).

Nous verrons que les romans donnent une forme écrite à ce parler. Ce jargon qui naît souvent dans des secteurs marginaux de la société, associés à la délinquance, la drogue, le faible niveau culturel et économique, et aux quartiers périphériques, dépasse les marges de son nid originel pour s'incorporer au langage de la jeunesse urbaine¹. L'argot —appelé *cheli* à Madrid à partir des années 1980— est alors utilisé par les jeunes des classes aisées qui se positionnent ainsi en opposition avec le niveau social qui est le leur. Le langage est ainsi conçu comme une forme de contre-culture et de ralliement partagée par les initiés qui s'y reconnaissent. Les jeunes personnages de nos romans, et avec eux les jeunes en général, rejetant le monde des adultes, leurs valeurs, leur culture, leur vision du monde, rejettent également leur langage et lui opposent un langage alternatif lui aussi porteur de valeurs, d'une culture et d'une vision du monde. Ils se fondent ainsi dans un univers *underground* et parfois marginal sans pour autant l'intégrer totalement, et restent capables d'adapter leur discours en fonction des situations et des interlocuteurs. Notons toutefois que leur langage illustre la fracture et le conflit de génération qui les séparent de leurs aînés qui n'en maîtrisent pas les

¹ Cela introduit une réflexion que nous poursuivront plus tard sur le rapport qui s'établit dans les villes entre centre et périphérie du point de vue social, économique, culturel et linguistique.

codes. Ainsi Beatriz raconte ses problèmes à un psychiatre qui n'est sans doute pas à même de comprendre ses termes, ni de fait sa réalité :

Tus explicaciones son confusas y además están plagadas de términos que el psiquiatra no entiende : Coco es un « macarra reciclado » que se las da de pijo y se dedica al « trapicheo » y a « tangar », y Mónica una « pija reciclada » por mucho que se las dé de « indie » y de « undergrunge » (BCC : 215).

Toutes les valeurs, les mœurs, les marques identitaires et le langage qui leur est associé qui sont exposés dans les romans de la *Generación X* dessinent les contours mouvants d'une frange de la société espagnole reconnaissable et de son état au moment où ils s'écrivent :

Globalism, technology, the movies, television, drugs, rock concerts and sex : all of these function like "señas de identidad" and contribute in the construction of a porous environment whose limits have been dissolved and whose reality is in constant construction (Smith 2008).

Les textes brossent un portrait cinglant de la société contemporaine et un état des lieux pessimiste de la vie qu'elle offre aux jeunes. Même réalisée de l'intérieur par la monstration de personnages qui incarnent ce qui est critiqué, la dimension critique de ces textes est palpable. Moins de vingt-cinq ans après le retour à la démocratie, l'esprit du temps qui se dégage des romans est celle « [du] désenchantement et monotonie du nouveau, essoufflement d'une société ayant réussi à neutraliser dans l'apathie ce qui la fonde : le changement » (Lipovetsky, 1983 : 15).

Il nous faudra à présent analyser comment le roman reconstruit et dit ce monde social qu'il absorbe.

DEUXIÈME PARTIE : *REALITY BITES*¹ :
RÉCUPÉRATION ET DÉPASSEMENT DES
MODALITÉS DU RÉALISME

¹ Titre original du film réalisé par Ben Stiller en 1994, sorti en France en 1995 sous le titre de *Génération 90* et qui remporta un franc succès auprès du public. Winona Ryder, Ethan Hawke, Ben Stiller et Janeane Garofalo y incarnent un groupe d'amis confrontés à la difficulté de devenir adultes.

No hay ser humano medianamente inteligente que no sea capaz de ver la verdad. Pero hay poquísimos que sean capaces de decirla, el genio no consiste en ver la verdad, sino en atravesar a no ocultarla (Roger Wolfe)

Chaque projet romanesque a un « cahier des charges qui lui est propre » (Jouve, 2001 : 60). Celui du roman réaliste repose indubitablement sur le traitement vraisemblable du temps, de l'espace, et sur la construction des personnages. Les romans respectent ce cahier des charges et se l'approprient pour l'appliquer à un *zeitgeist* singulier dont ils sont porteurs.

La littérature réaliste part du réel : une société, une époque, une culture ; elle reflète donc forcément les signes identificatoires de cette société : les mentalités, configurées par les valeurs véhiculées par les acteurs, en accord avec les inquiétudes du moment et qui s'illustrent dans des manifestations culturelles de toute sorte (art, langage, mœurs).

Peut-on parler pour autant de réalisme ? Nous avons dans notre première partie interrogé le rapport que les romans entretiennent avec la tradition réaliste et ses différents courants en termes de filiation, d'héritage ou de reconfiguration. Nous les avons mis en relation, d'une part, avec les formes de réalisme qui les ont précédées ou leur sont contemporaines, et, d'autre part, avec le réel de moins en moins transparent et de plus en plus changeant qu'ils prennent pour objet. Nous pourrions, avec Jacques Dubois, parler de « romans du réel » davantage que de romans réalistes, reprenant l'expression « romanciers du réel » qu'il utilisa pour désigner les auteurs qui ont fait du roman « un extraordinaire instrument d'exploration du réel, de figuration de l'Histoire, d'analyse de la société ». Cela permettra de nous démarquer de l'étiquette « réaliste » et de ses connotations devenues péjoratives pour avoir désigné un roman qui aurait cru en l'illusion d'une transparence du texte au monde, pour repenser « les liens du littéraire avec la représentation du monde » (Dubois, 2000 : 9).

Il nous semble également intéressant de déplacer la question comme le fait Dominique Maingueneau pour qui « davantage que l'appartenance à un genre, ce qui importe c'est la manière dont l'œuvre gère ses relations à ce genre » (Maingueneau, 1990 : 122). Il importe en effet d'analyser le rapport que les textes entretiennent aux prescriptions du cahier des charges du roman réaliste, qualifié par Hamon de « discours contraint » (Hamon, 1982).

Le narratologue en définit les marqueurs de cohérence, portés essentiellement par les personnages et leur ancrage dans « l'Histoire parallèle » (Hamon, 1982 : 134). La définition

du cadre spatial et temporel sont les autres grands axes de ce « concept tactique » qu'est le roman réaliste. Ce concept s'établit à travers une forte tension vers le hors-texte pour agencer un univers possible, vraisemblable, réaliste en somme :

Le roman est un compte rendu complet et authentique de l'expérience humaine, et est donc dans l'obligation de fournir à ses lecteurs des détails de l'histoire tels que l'individualité des personnages en cause, les particularités spatio-temporelles de leurs actions, détails qui sont présentés au moyen d'un emploi du langage plus largement référentiel qu'il n'est d'usage dans d'autres formes littéraires (Watt, 1982 : 41,42).

Au-delà de ces conventions, il nous semble que la tension vers le réel part d'une attitude envers ce réel, d'une volonté d'en livrer une représentation vériste, de le dévoiler sans l'embellir : « *realismo quiere decir tomar y representar la vida en su complejidad y variedad, sin titubear ante la baja, sin retroceder ante las cosas pobres y humildes* » (Guerrieri in Beltrán, 2002, 283). C'est le parti pris que semblent révéler les romans du *realismo sucio* en donnant à voir une frange de la société dans son quotidien, dans l'ordinaire, voire l'*infra-ordinaire* dans les termes de Georges Perec : « ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel » (Perec, 1989 : 11). Ils reprennent pour cela les stratégies sur lesquelles le roman réaliste s'appuie indéfectiblement : la construction des personnages, le traitement du temps et de l'espace. Ici ces trois axes s'entremêlent pour tisser un univers et déporter le regard du lecteur sur une réalité qu'ils cherchent à saisir par la construction textuelle.

Du fait de représenter dans leurs pages les valeurs en présence dans la société espagnole contemporaine et plus particulièrement dans les milieux pris pour théâtres de leurs récits, les romans ont pu être taxés de *traités d'anthropologie juvénile*. Il nous apparaît que cette littérature est bien symptôme des enjeux sociaux et culturels de son époque et qu'en s'affirmant réaliste elle s'en veut la représentation¹. La justesse de la représentation d'une génération donnée à un endroit et un moment donnés est néanmoins selon nous le fruit d'une élaboration littéraire et esthétique indéniable, dont la construction des personnages est un élément central. En effet le système de valeurs en présence dans la société que les romans dévoilent figure une vision du monde qui est portée par les personnages, et aussi par leur rapport au temps et à l'espace. Le traitement de ces trois instances du réalisme est à son tour signe d'une modalité littéraire spécifique.

Alors qu'Alain Robbe-Grillet déclarait dans *Pour un nouveau roman* le personnage tout bonnement périmé, les romans du *realismo sucio* attestent un retour du personnage observable dans l'ensemble du panorama littéraire. Loin des héros classiques et d'une facture nouvelle, ils apportent avec efficacité leur contribution au réalisme des romans tout en s'éloignant des attendus usuels du genre.

¹ Voir à ce sujet la question du projet littéraire évoquée en première partie.

Chapitre 1 : LES PERSONNAGES : PETIT TRAITÉ DE *SUCIOLOGÍA*

« La galerie de ces personnages privés d'une part d'eux-mêmes dessine une vaste cour sans miracle ». (Dominique Viart, La littérature française au présent)

Introduction : « L'effet-personnage »

L'une des données du réalisme est que les œuvres représentent la condition et les préoccupations en présence dans la société du moment qu'elles décrivent, à travers des portraits d'individus « viables » capables de susciter une identification chez le lecteur¹.

L'esthétique critique du *Realismo sucio* repose elle aussi en grande partie sur une vaste palette de personnages pour rendre compte d'une condition singulière :

[...]el fracaso existencial -esto es, no de tal o cual aspecto de la vida personal- y el sentido de ese fracaso que tienen los personajes expresan la esencia de la condición humana de nuestro tiempo y su inadaptación a un mundo desvalorizado (Beltrán, 2002 : 309).

Dans les romans de notre corpus, ces personnages présentent, outre des préoccupations, valeurs et cultures communes, des analogies de construction, que nous dégagerons à présent en examinant les divers statuts qu'ils occupent.

Les protagonistes d'abord, qui incarnent à eux tous cette condition de la jeunesse fini séculaire et sa vision du monde.

¹ Les ouvrages d'Antoine Compagnon (Compagnon, 1998), Vincent Jouve (Jouve, 2001) ou encore Roland Barthes (Barthes, 1982) insistent sur ce point.

Des personnages secondaires ensuite, qui ne servent souvent qu'à faire « exister » les protagonistes par réfraction ou interaction mais dont la caractérisation participe à la représentation du *zeitgeist*.

Des personnages tertiaires enfin, « archétypes » qui n'existent que par leur fonction, ou personnages « génériques » incarnant un type, simples figurants parfois qui semblent faire partie du décor et n'ont d'autre utilité que de situer l'action dans un cadre spatio-temporel et socio-culturel reconnaissable.

Gageant avec Vincent Jouve que le réalisme ne s'actualise que dans la réception, nous centrerons souvent notre approche des personnages sur leurs effets sur le lecteur¹. Dans le cadre d'une étude de nouvelles modalités d'écriture réaliste, ces effets seront nécessairement mis en lien avec la notion d'*effet de réel* et nous insisterons sur ceux qui sont révélateurs d'un rapport au réel particulier. Selon Jean-Marie Schaeffer « il existe une relation non contingente entre personnage fictif et personne : le personnage représente fictivement une personne, en sorte que l'activité projective qui nous fait traiter le premier *comme* une personne est essentielle à la création et à la réception des récits » (Schaeffer, 1995 : 623). Nous nous proposerons d'élucider les artefacts mis en œuvre pour que s'opère cette activité projective, permettant que ces « êtres de papier » que Philippe Hamon, dans une approche linguistique, dit « strictement réductibles aux signes textuels » (in Jouve, 2001 : 9) existent au-delà du texte².

En effet le roman ne peut se passer d'une « illusion référentielle » (Riffaterre, 1982) minimale, à plus forte raison dans le roman réaliste, et nous affirmons avec Vincent Jouve que si les personnages ne sont pas des *personnes*, ils prétendent toutefois en représenter « selon des modalités propres à la fiction » (Todorov in Jouve, 2001 : 10). Ce sont ces modalités que nous examinerons à présent. Ces « créatures » maintiennent de fait une distance plus ou moins grande avec leur référent dans le réel. Pour autant, et nous l'expliquerons, leur degré de vraisemblance³ ne dépend pas tant de cette distance que du discours, second pôle de la construction de l'image-personnage, le troisième en étant le lecteur.

¹ Nous étudierons donc les personnages, principaux comme secondaires, en gardant toujours présente la notion d'*effet-personnages* (Jouve, 2001). Cette expression utilisée par Philippe Hamon dans *Pour un statut sémiologique du personnage*, en lieu et place du terme de *personnage* met l'accent sur la réception variable de celui-ci. Notons par ailleurs que la définition qu'élabore Jouve du *personnage de roman* se confond implicitement avec celle de *personnage de roman réaliste*, comme le montre l'importance que l'auteur accorde à la représentation de la « psychologie » et à la valorisation de la fonction référentielle des personnages. Cela rend ses outils d'analyse directement opérationnels pour l'étude des personnages de nos romans.

² Sans adhérer pour autant aux théories psychologues, nous dépasserons par-là l'approche structuraliste qui réduit le personnage de roman à un « simple support des motifs narratifs » (Barthes, 1970 : 8). Cette définition issue de l'étude narratologique de Barthes « introduction à l'analyse structurale des récits » (in *Poétique du récit* Paris, Seuil, 1970) qui reprenait en version simplifiée la classification établie par Propp (Propp, 1965) établissait les personnages comme des composants du système narratif classés en catégories, comme des « participants » et non comme des « êtres » (Barthes, 1970 : 34).

³ Ainsi le protagoniste de *El índice de Dios*, s'il est par ses actes celui qui s'éloigne le plus d'une réalité connue du commun des lecteurs, ne laisse pas pour autant d'être qualifiable de personnage réaliste. Il acquiert une

Si « le personnage, donné par le texte, est toujours perçu par référence à un au-delà du texte » (Jouve, 2001 : 10), l'image que le lecteur s'en construit devient fortement tributaire des connaissances qu'il possède en matière extratextuelle et intertextuelle (Jouve, 2001 : 45)¹.

Même s'il y a autant de lectures que de lecteurs, nous interrogerons à travers les personnages la part « intersubjective » commune à tous les lecteurs car déterminée par le texte pour mettre en évidence la prédétermination de la réception et ébaucher les contours du lecteur induit dans nos romans².

I. Les protagonistes : la galerie des horreurs

Ils sont votre épouvante et vous êtes leur crainte

Victor Hugo

Les protagonistes occupent ici une place prépondérante pour diverses raisons. En tant que personnages les plus présents, ils déterminent la position de lecture. D'autant plus qu'ils sont fréquemment aussi narrateurs et que le lecteur saisit donc le récit à travers le prisme de leur seule subjectivité. Si tous ces protagonistes antihéroïques ne sont pas taillés suivant le même patron, et que certains connaissent des modulations au sein même de la diégèse, la galerie de portraits qu'ils constituent fonctionne comme épitomé d'une condition sociale et d'une époque.

Si les romans réalistes *classiques* misaient essentiellement leur vraisemblance et la production d'une illusion de vie sur l'attribution de noms et sur des descriptions physiques et morales minutieuses de leurs héros, les romans étudiés ici se soustraient majoritairement à cette règle. La narration au présent et à la première personne qui y prédomine dispense de ces descriptions qui paraîtraient artificielles. Certes l'évocation d'une vie intérieure (les pensées, sentiments, angoisses et souvenirs (Locke in Watt, 1982 : 27)), d'attributs tels qu'une famille, une enfance, et de « détails lourds de sens » confère aux protagonistes une certaine épaisseur,

consistance et amène le lecteur à s'identifier à lui par de multiples vecteurs (détails insignifiants, références, monologues intérieurs, etc.). A l'inverse, la surcaractérisation par excès de références de certains personnages, (secondaires pour la plupart), amène paradoxalement à des effets déréalisants que nous étudierons.

¹ Nous entendons comme *extra-textuelles* toutes les références au monde réel qui s'actualisent pour le lecteur en fonction de son expérience personnelle, et comme *intertextuelles* toutes les références à d'autres systèmes de signes (littéraires ou non, écrit ou non, verbaux ou non).

² Ce lecteur, déterminé par un code qu'il doit partager et maîtriser pour recevoir le texte sans déperdition de sens, est comme nous le verrons plus tard en lien avec l'étude d'autres aspects (l'espace, l'intermédialité, l'oralité), est d'autant plus fortement induit dans nos romans que la charge référentielle y atteint des proportions paroxystiques.

mais de par leur faible évolution dans le temps et leur passivité ils demeurent pour la plupart assez « plats »¹.

Si la vacuité, et le manque de profondeur et de substance des personnages ont souvent été reprochés aux romans, les image-personnages qu'ils parviennent à créer permettent pourtant au lecteur de leur accorder du crédit et de s'identifier. Les procédés *qualitatifs*, *quantitatifs* et *fonctionnels* décrit par Philippe Hamon (Hamon, 1982 : 152) ne semblent dès lors dans nos romans ni nécessaires ni suffisants². C'est donc que l'identification et la *captatio benevolentiae* passent également par d'autres canaux³.

Avant d'entrer dans l'analyse précise des mécanismes de construction des *effet-personnage* des héros, nous souhaitons en dresser un portrait à partir des caractéristiques qui les rassemblent.

I.1 Le protagoniste X : portrait-robot

*I'm worse at what I do best
And for this gift I feel blessed
Our little group has always been
And always will until the end*
(Nirvana, Smells like teen spirit)

Tous les protagonistes des romans sont porteurs à différents degrés des mêmes stigmates de leur époque⁴ : l'absence de perspectives d'avenir, la sensation d'étrangeté et l'impossibilité de trouver leur place dans un monde et une société perçus comme hostiles, qui

¹ Personnages ronds (dotés d'une épaisseur psychologique) et personnages plats (figés dès le début dans un portrait inamovible, ils sont facilement prévisibles) sont décrits par Forster (*Aspects of the novel*, Londres, E. Arnold, 1955, in Jouve, 2001: 169).

² Hamon avance qu'un héros est normalement identifié par des procédés qualitatifs (affublé d'un nom, de « qualités morales ou psychologiques valorisées par la culture », etc), quantitatifs (il apparaît le plus fréquemment) ou fonctionnels. Nos personnages sont parfois privés des premiers et la narration en première personne leur octroie souvent de fait les seconds. Quant à la troisième catégorie, nous verrons que nos héros agissent peut. Ils sont néanmoins les forces conductrices des récits.

³ La narration en première personne et à plus forte raison le monologue intérieur en est un essentiel, nous y reviendrons.

⁴ Si l'économie de cette étude nous interdit de donner à voir les illustrations de ce que nous avançons de manière exhaustive, celles-ci sont présentes dans diverses proportions dans chacun des romans. Dans notre volonté de démontrer l'existence de combinaisons thématiques et discursives partagées par tous les romans du corpus, nous ne laisserons pas néanmoins d'indiquer les pages d'exemples supplémentaires.

débouchent sur des sentiments et attitudes dichotomiques : apathie et agressivité, victimisme et violence¹, aboulie et soif de sensations fortes, tribalisme et isolement². Tous peuvent s'identifier à leur manière à cette définition :

Somos eternos adolescentes en busca del placer total, de la moto más rápida, de la más despampanante elementa del sexo femenino, bastante brutos y, sin excepción, implacables. **El vértigo es nuestra divisa**; el odio, la rabia y la pasión sin matices, nuestras coléricas armas. (Casavella, 1993 : 103).

Majoritairement masculins, ces « "whiners" (David Martin 1994 : 235), "slackers" (Richard Linklater, 1994 : 40)³, y hombres "desamparados" (Ignacio Echevarría 1996 :11) » (Estrada, 2002) dissimulent leurs faiblesses sous leur agressivité et leur apparente indifférence chronique.

L'agressivité

A l'exception de Carlos qui nie ses sentiments, le personnage masculin avoue sans pudeur ses failles, sa frustration, sa faiblesse, voire son impuissance (tout du moins au lecteur, et sans laisser pour autant de mépriser ces mêmes caractéristiques chez les autres). Les personnages s'éloignent des modèles masculins obsolètes et « l'hermétisme émotionnel » traditionnellement caractéristique de la condition masculine n'est plus (Bonino, 2000 : 59)⁴. Pour autant l'égalité sexuelle n'est pas une réalité, et l'aveu de faiblesse comme sa négation s'accompagnent souvent d'une agressivité envers la gente féminine. L'insatisfaction du sujet envers lui-même «se canalisa por medio de la violencia » (Dorca, 1997 : 321). Souvent inexprimée et contenue elle n'épargne pas même les êtres chers :

Elia sube la escalera y, antes de que abra la puerta, tengo que meter toda la mierda que hay dentro de mí en un rincón de mi soledad, que me dé tiempo o no soportaré que como todas las noches se duerma en mi hombro viendo la tele y la odie al preguntarme cómo acaba la película (MDCT : 54)⁵.

¹ Nous reprenons ici à notre compte les deux pôles identifiés par Isabel Estrada dans son étude *Victimismo y violencia en la ficción de la Generación X: Matando dinosaurios con tirachinas de Pedro Maestre* (Estrada, 2002).

² El Palito constitue peut-être un cas un peu à part du fait du milieu dans lequel il évolue, radicalement différent de celui des autres personnages. Ce Lazarrillo partage avec les autres personnages une vision désenchantée de la vie et un sentiment d'adversité, mais le lien entre *El triunfo* et le reste du corpus tient plus cette vision du monde et à la façon de dépeindre la réalité qu'à la réalité elle-même.

³ « Geignards » et « fainéants » (nous traduisons).

⁴ Pedro (*Matando dinosaurios con tirachinas*), Elder (*Lo peor de todo*), et les protagonistes de *Sonko 95*, *Raro*, *Mensaka*, *Héroes*, et même *El índice de Dios* présentent cette "bipolarité".

⁵ Ce passage mérite d'être cité dans son intégralité, pour la charge de violence ressentie et contenue qu'il présente : no soportaré que como todas las noches [Elia] se duerma en mi hombro viendo la tele y **la odie** al preguntarme cómo acaba la película y la confunda con la de ayer, entonces no tendré más remedio que **cortarle las manos** para que no me ponga más nervioso con sus tamborileos y **extirparle la campanilla** para no oír su risa chillona... bastaría para sacarme de mis casillas y agobiarla de **un solo disparo**, me empezaría a salir toda la mierda por la boca y ya no podría parar, que no ocurra esto... (MDCT: 55, nous soulignons)

Cette agressivité, fruit de frustrations accumulées (d'ordre professionnel, familial, relationnel ou bien personnelles), d'un sentiment d'inadéquation avec la société, d'une absence de perspectives mais aussi de l'empreinte d'une époque elle-même marquée par la violence des échanges et des images véhiculées par les médias s'étend également aux « faibles » en général¹.

Cette génération est consciente de l'hostilité de la société moderne et en souffre tout en acceptant les règles du jeu qui consistent à se battre pour survivre et mépriser les faibles. Ainsi, voyant son père mélancolique Carlos peste : « A mí me da vergüenza ajena verle así, tan débil. En la vida hay que ser fuerte; sino, te comen » (*HK*: 48). Le protagoniste de *Sonko 95* dira à son tour : « tienes derecho para deprimirte... un rato. Luego el dolor se vuelve obsceno y provoca rechazo » (*S95* : 263).

L'empathie ou la sensibilité excessive sont pour eux des failles. Est également faiblesse tout sentiment ou engagement qui les rendrait dépendants affectivement². Ils dissimulent et méprisent toute forme d'attachement et de tendresse et s'en prémunissent au possible :

Me parecía que Cat era demasiado dependiente, pero **puede que me estuviera limitando a menospreciar su entrega**. Echaba de menos el sentido del humor, la astucia y la rapidez verbal de Mónica. En comparación, Cat me parecía solemne y lánguida. **Y débil**. A veces, cuando ponía la vocecita de niña que le gustaba adoptar si se ponía mimosa, me entraban ganas de sacudirle (*BCC* : 59, nous soulignons).

[y]a había edificado mi muralla de reserva, ya me sentía a salvo de la amenaza de la dependencia (*BCC*: 48).

Comme le démontre Beatriz dans ces extraits, les rares femmes qui accèdent — toujours sous des plumes féminines— au statut de protagonistes ne se montrent guère plus vaillantes ni plus tendres envers les autres. Est-ce consubstantiel au statut lui-même ? Le protagoniste, prenant le dessus narrativement, prend-il de fait le dessus sur les autres personnages ? Il est un fait que tous oscillent entre un victimisme frappant et une violence notable dont les curseurs sont positionnés à des niveaux variables et qui se manifestent de multiples façons.

La violence, verbale et psychologique dans tous les romans, subie par le protagoniste de *Héroes*, envisagée par Elder dans *Lo peor de todo*, contenue chez Pedro dans *Matando*

¹ Pedro explique: « ¿contra qué o quién estoy ?, contra todo y todos, bueno, me digo, no seas tan general, pues contra el ser humano más indefenso, por ejemplo, la del puesto de la fruta del mercado» (*MDCT*: 85).

² L'héroïne de *Beatriz y los cuerpos celestes* explique sa réaction à la découverte des sentiments de Cat à son égard: « Entonces, cuando sentí dentro de mí que ella también me quería, me asusté. Tuve miedo al advertir que, al contrario de Mónica en su día, Cat **esperaba algo de mí**.» (*BCC* : 47, nous soulignons).

dinosaurios con tirachinas, supposément accidentelle dans *Historias del Kronen*, voit son expression paroxystique dans *El índice de Dios*.

Si Pedro parvient à réprimer son agressivité et qu'elle demeure latente et inexprimée, c'est plus du fait de la lâcheté qui le caractérise que d'un quelconque respect vis-à-vis d'autrui. Elle n'en est pas moins réelle et devient incompressible face à la frustration chez ce personnage, qui passe brutalement de l'apitoiement sur son sort à la fulmination, et de la supplication à la menace :

93, 203, 54, 71, venga, cógelo, que lo cojas, bueno, marco otra vez, 93, 203, 54, 71, ahora sí lo vas a coger, ¿no?, en este momento acabas de llegar de la playa y vienes corriendo a cogerlo porque sabes que soy yo, venga, Elia, cógelo, que todo al deshacerse en mis manos también me está derritiendo a mí, ¿no lo coges?, ¿no lo vas a coger?, pues sabes que te digo, que te zurzan, si te crees que voy a estar de penitencia las llevas claras, me voy a ir de pingoneo a Elda, me voy a gastar las 25 000 ptas. que me diste de limosna para pasar el mes, y si me pongo chulo, hasta las 35.000 del alquiler, no, aún no lo he pagado, ¿y qué?, ya verás cómo las voy a fundir todas, pero ahora mismo, ¡eh!, (MDCT: 211)

Plus courageux ou du moins sûr de lui, Carlos exprime son agressivité verbalement et cède à ses instincts les plus vils dans *Historias del Kronen*¹.

Ce jeune homme à la personnalité obsessionnelle et violente, individualiste, sadique et dénué d'empathie prend pour guides de conduite les films et livres qu'il n'a de cesse de revoir et relire et dont la violence le fascine². Il est insensible à tout, même à la mort. Aussi au décès de son grand-père il dira : « No hay nada que sentir. Era viejo y se ha muerto. Punto » (HK :

¹ Dans le passage suivant la montée de son agressivité suit le même mouvement que chez Pedro, mais à la différence de ce dernier qui fulmine intérieurement Carlos l'exprime, se montrant insistant, puis agressif et insultant, mais jamais empathique : « Llamo a Amalia otra vez. Hola. ¿Está Amalia, por favor?... Sí, soy yo. ¿Qué quieres?... Qué tal, Amalia. ¿Quedamos esta tarde para la fiesta que te dije ayer?... Yo no creo que vaya, Carlos... No me dejes colgado, Amalia... Lo siento, pero no tengo muchas ganas y últimamente no estoy de humor... Amalia, que va a haber coca... Que no, Carlos, que no me siento bien... Venga, que yo te recojo y también te llevo a tu casa. Te hago de chófer... No, Carlos. Te he dicho que no tengo ganas de salir hoy... Pero si es viernes. Además, me voy a Santander mañana. Es mi última noche, te juro que no te vuelvo a llamar... Tú haz lo que quieras. Yo no me voy a meter en tu vida, ¿recuerdas? ... Te lo advierto, Amalia... Que no, Carlos. Haciendo chantaje, no me vas a convencer. Ya tuve bastante con... Eres una puta, joder. No puedes hacerme esto... Ya ves si puedo... Te lo advierto... Que no, Carlos, que no me apetece salir y ya está... Mira, Amalia, sabes lo que te digo: que eres una zorra. Cuelgo. Espero un momento a ver si la cerda vuelve a llamar pero no lo hace (HK : 211).

² *La naranja mecánica* (1962), *Henri retrato de un asesino* (1986) mais surtout *American Psycho* (1991) sont les œuvres cultes de Carlos. Sorte de robot dénué de sentiments, il idolâtre Pat Breitman, protagoniste yuppie de *American psycho*, et comme lui il hait les vieux (« Malditos viejos. Habría que implantar la eutanasia obligatoria a los cincuentaycinco » (HK : 54), les enfants et les chiens (« Malditos perros, habría que exterminarlos » (HK : 31)), les femmes, les pauvres, le monde entier en somme: « Te juro que Beitman es todo un filósofo: me ha enseñado a despreciar la Humanidad » (HK : 190). Il lui voue une admiration sans bornes : « Lo de Beitman es toda una filosofía, una actitud ante la vida » dit-il à ses amis (HK : 57). Ou encore: « Patrick odiaría la perilla que llevas, Roberto » (HK:92). Le personnage de Patrick Beitman, véritable mentor pour Carlos, fascine ses amis autant que lui, mais passé l'engouement collectif du début, ils parviennent à prendre du recul quant à l'impossibilité morale de suivre ses « préceptes » dans la vie réelle (HK : 237). Ce ne sera pas le cas de Carlos.

167). Cynique il ajoutera : « Lo peor es que se ha muerto de muerte natural, qué aburrido », puis pour lui-même « Seguro que Pat hubiera gozado destripando a su abuelo » (HK : 167). Il méprise, humilie, insulte, manipule les autres et montre une forte tendance à la domination et à la violence, verbale, physique et sexuelle. Il exerce ainsi une emprise sur ses amis pour qui il fait figure de *leader* et sur quiconque montre des signes de fragilité. Il arrive à forcer des relations sexuelles, à influencer fortement Roberto (secrètement amoureux de lui) et finira par causer la mort d'un membre de son groupe « d'amis ». A la fin du roman et face au psychologue Roberto admet :

Matar a alguien era una idea que Carlos tenía en la cabeza desde hacía tiempo. (...) Yo creo que si Carlos nos hubiera propuesto matarle, tampoco nos hubiera extrañado nada. Creo que lo hubiéramos hecho. (...) No sé el rollo era más mental que real. Pero el resultado es el mismo: hay un muerto (HK : 237).

Nevermind, titrait le dernier album de Nirvana, et l'indifférence est en effet répandue chez les protagonistes qui traversent les événements les plus terribles avec froideur. Leur narcissisme et leur subjectivité exacerbés (rendus formellement par la première personne), associée à une « anémie émotionnelle » (Lipovetsky, 1983 : 44), les rend incapables d'empathie, sauf parfois envers leurs proches¹. Ce détachement va de pair avec une irresponsabilité préoccupante et même la mort violente ne les émeut pas et semble exempte de gravité².

L'univers intrinsèquement violent dans lequel évolue Palito et la maltraitance subie par Israel, qui expliquent de façon plus rationnelle leur banalisation de la violence, font d'eux des cas à part.

Personnification du rejet de la société, le protagoniste anonyme de *El índice de Dios* assouvit avec froideur dans le sexe *hard* et la violence meurtrière les fantasmes (avoués ou non) des autres personnages. Ceux de Carlos, (« me hago una paja imaginando que le doy de hostias a Amalia » (HK : 211), et de Elder (« machacarle la cabeza » (LPDT: 104), «desparramarle los sesos al empleado del mes con el mazo de hielo» (LPDT: 106) en sont des exemples.

L'ensemble de ces protagonistes pétris de violence pourrait constituer un catalogue de pathologies mentales. Passifs-agressifs (Elder, Pedro), pervers narcissiques et sadiques (Carlos), sociopathes, paranoïaques (le protagoniste de *Héroes*), sexopathes et psychopathes

¹ Beatriz, attendant dans la voiture conduite par Mónica tandis que Coco agresse un couple pour le voler avoue n'en ressentir aucune culpabilité ni compassion : « Ninguna objeción moral me remordía en la conciencia, mientras esperaba en la penumbra de aquel asiento trasero » (BCC : 165).

² Le protagoniste de *Caidos del cielo* —roman postérieur de Loriga— l'expliquera de façon laconique :

«- ¿Cómo es?

- El qué.

- Matar a alguien.

- Bueno, es como no matar a nadie, aunque supongo que también un poco distinto» (Loriga, 1995: 47).

(celui de *El índice de Dios*), masochistes, ou plus communément névrosés ou dépressifs¹, tous sont à divers degrés psychotiques.

Ces troubles les amènent à porter des visions du monde particulières et à adopter des postures distinctives. Nous nous pencherons sur les plus significatives.

Une première catégorie est celles des cyniques, que le Larousse définit comme personnes avouant « avec insolence, et en la considérant comme naturelle, une conduite contraire aux conventions sociales ». Carlos et le protagoniste de *El índice de Dios* en sont les principaux illustrateurs.

Viennent ensuite ceux que nous nommerons les *naïfs* ou *lucides malgré eux*. Elder et Zenón en sont les principaux représentants. Leur naïveté les autorise en effet à tout dire et ils rappellent paradoxalement la figure type de héros « lucide » et « franc » décrite par Hamon (Hamon, 1982 : 152) mais dans sa version dégradée.

Le regard perplexe que posent ces personnages picaresques sur un monde dans lequel ils luttent pour survivre tout en restant toujours en marge rappelle également celui du célèbre personnage extirpé de l'asile et *addict* au *Pepsi-Cola* imaginé par Eduardo Mendoza².

Ces deux inadaptés qui ne pensent que par associations d'idées, et raisonnent par aphorismes et maximes, présentent des comportements presque autistiques : ils font des inventaires, mémorisent des listes, reviennent en boucle sur les mêmes éléments³. Si l'exercice est sain et permet d'exercer la mémoire⁴, poussé à de tels extrêmes il relève du trouble obsessionnel :

Según se baja por Embajadores desde Cascorro a mano derecha quedan, por orden, las calles San Cayetano, que tiene una iglesia justo al lado con su nombre y el de San Millán, la calle de Fray Ceferino González, de Rodas, de la Huerta del Bayo, de Mira el Sol y del Casino. Creo que no me olvido ninguna. (...) Conozco el nombre de más de cien actores norteamericanos. La niña Elsie Leslie Lyde representó el papel del pequeño Lord Fauntleroy. Es una niña rubia, delgada y pálida cuyo retrato cuelga de una de las paredes del Museo Thyssen Bornemisza de Madrid. La niña se sabía el papel al dedillo, pero la

¹ Voir pour la description de ces troubles psychiatriques : Laplanche, Jean et Pontalis, Jean-Baptiste, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 2007. Le plus commun (la dépression) est ainsi définissable : un faible bien-être psychologique qui renvoie à un ou plusieurs des facteurs suivants : Anxiété, dépression, moral bas, manque de confiance en soi, faible sens de l'autonomie personnelle, inhabileté à faire face aux problèmes quotidiens, insatisfaction de soi comprenant une faible estime de soi, insatisfaction de l'environnement physique et social. Il a été étudié spécifiquement en relation avec le phénomène du chômage (Jackson, P. et Warr, P. (1983) « Self-esteem and unemployment among young workers », *Le travail humain*, 46, p. 355-366).

² Ce personnage apparaît notamment dans *El misterio de la cripta embrujada* et *El laberinto de las aceitunas*.

³ Nous retiendrons comme exemple les pages 22, 67, 68, 69, 80, 95 et 106 dans lesquelles Elder fait des allusions récurrentes à Sagawe, japonais arrêté pour cannibalisme en 1981.

⁴ « Cuando no puedes dormir es una buena ocasión para quitar el polvo a la memoria. La memoria es un barco que se hunde y que exige una continua disciplina de rescate. (...) La memoria es una metralleta canalla que a veces se encasquilla y no hay manera » (*DMAC*: 25).

novela no la había leído nunca. «¡Vaya tostón de novela ! », decía, y no le faltaba razón (DMAC: 25)¹

Vázquez Montalbán écrit d'ailleurs au sujet de Elder « El protagonista de *Lo peor de todo* es un posnormal o prenatal, jamás le llamaría subnormal como se califica a sí mismo » (Vázquez Montalbán, 1995). Force est de constater que son ton prend souvent un tour puéril, même (et surtout) pour parler de choses graves comme la maladie de son frère :

M se intentó suicidar una docena de veces, pero no le ponía muchas ganas. Al principio era como un juego, pero luego se fue complicando con los hospitales y los internados. A mamá, a papá y a Fran y a mí nos hubiese gustado que las cosas se arreglaran pero no hubo manera. (LPDT : 21).

Trouble mental ou sensibilité résiduelle d'une enfance dont ils ont été expulsés trop vite, Elder partage avec le protagoniste de *Héroes* un regard sceptique sur un monde perçu comme étranger et hostile, mais sa vision ingénue de la vie, dissociée entre deux pôles : « lo mejor » et « lo peor » donne à son évocation un tour bien moins tragique, même lorsqu'il s'agit d'élaborer un plan pour en finir avec l'employé du mois dans le *fast food* où il travaille ou d'expliquer sa haine pour les gens :

A la mayoría de la gente no la soporto: andan y comen y cagan y hacen ruido todo el tiempo y no hay quien lo soporte (LPDT: 98)

La gente ve un niño esperando su turno en la compra y va y se lo salta, y luego empuja en las puertas y adelanta cuando no hay sitio suficiente y tienes que frenar para no matarte y se ofende por cualquier cosa y pone vidrios rotos en las vallas y pone el culo para que le den por el culo y escupe en el suelo y a mí todo eso no me gusta nada. (LPDT : 121)

Comme lui Zenón est, par sa vision des choses centrée sur des détails insignifiants pour le commun des individus, en décalage avec le reste du monde, mais il ne nourrit pas de désirs de violence, à peine une vague rancœur²:

¹ Capable de mémoriser les choses dans les détails (voir aussi p. 65) Zenón fait dans ce passage référence à un tableau de William Merritt Chase peint en 1889. Il en reparlera à plusieurs reprises, comme de Maryline Monroe. De la même façon Elder fait de constantes références à Sid Vicious, à des boxeurs et des meurtriers célèbres dont il connaît la biographie par cœur. Notons qu'ils emploient un ton particulièrement familier pour évoquer ces figures, comme s'ils les connaissaient personnellement, ce qui participe à la sensation d'étrangeté que ces deux personnages produisent.

² Si Elder ne passe jamais à l'action, et échoue quand il essaye à la fin du roman, il n'a de cesse d'envisager de trucider toutes les catégories de personnes qui sont pour lui des catalyseurs d'agressivité. «A veces pienso en matar a **una de esas** señoras que andan siempre preguntandote de qué piso eres cuando bajas a la piscina. Yo soy del séptimo C, del edificio tres, de la fase IV y voy a saltarle los sesos a alguien antes de que termine el verano» (LPDT: 62). En dépit de la violence de ces propos, ce genre d'évocation crée une certaine connivence avec le lecteur qui se figure sans difficulté le genre de personne évoqué par Elder.

Desde ahí es fácil ver ardillas, mirlos, mosquiteros, carboneros, verdedones y otras aves. Lo que más abunda son gorriones, palomas y urracas. (...) La gente, después de pasar por la estatua de Baroja, ven a un mirlo y dicen: «Mira, una urraca», ven a cualquier pájaro amarillo y dicen: «Mira, un canario.» La gente es la repera (*DMAC* : 37).

Enfin, tous les protagonistes peuvent être qualifiés d'erratiques, insatisfaits, désenchantés, indifférents, et par-dessus tout égocentriques.

Toutes ces dispositions font émerger une condition commune à tous : la solitude.

Ultra moderne solitude

Choisie ou non, psychologique ou physique, réelle ou ressentie, recherchée ou redoutée, la solitude touche tous les protagonistes.

Pedro est isolé car chômeur dans la ville où il a suivi sa petite amie :

... el que no se para a hablar con nadie pues a nadie conoce en esta ciudad en la que vive cinco meses y no ha hecho un puto conocido, y peor aún, en la que estará diez, quince meses, y no podrá deshacerse de las dentelladas de esa soledad tan diminuta que parece de juguete, pues ése, sí... (*MDCT* : 9-10)

Le sentiment de solitude de Beatriz, plus profond encore, est rendu par la métaphore qu'elle file durant tout le roman (voir *BCC* : 14, 15, 16, 27, 60, etc.) empruntée au domaine de l'astronomie et qui la présente comme en orbite par rapport aux gens et aux événements, seule dans un univers pourtant constellé d'autres « corps célestes » :

(...) fui enviada al mundo con una misión: comunicarme con otros seres, intercambiar datos, transmitir. Y sin embargo me he quedado sola, rodeada de otros seres que navegan desorientados a mi alrededor en esta atmósfera enrarecida por la indiferencia, la insensibilidad, o la mera ineptitud, donde una nunca espera que la escuchen, y menos aún que la comprendan. (...) siento que navego en la órbita cementerio (*BCC* : 16).

Elle ne semble pourtant pas redouter la solitude qu'elle considère nécessaire pour avancer et se trouver face à soi-même :

La soledad no es mala, me repito. La soledad me ha concedido el regalo de aprender a tomar decisiones sobre cosas que me afectan, de aprender a analizar mis actos y diseccionar las razones que los mueven con la aséptica precisión de un forense. (...) en la soledad puedo ver quién soy bajo la piel (*BCC* : 64, 65).

Cette réflexion reflète une certaine maturité, qui fait défaut à nombre des personnages qui fuient au contraire la solitude par peur du vide qui oblige à penser et à se confronter aux choses¹.

Dans le cas de Carlos, son individualisme et son détachement l'enferment dans un isolement croissant. « Eso es lo que hace Carlos. Se encierra, se encierra, nunca dice lo que siente (...) » dira de lui Roberto (*HK* : 231). Même entouré de ces amis et du petit monde sur lequel il exerce son emprise, il est finalement terriblement seul et en est le seul responsable puisqu'il refuse les mains tendues et les discussions profondes qui interfèrent avec sa façon de vivre : se laisser porter, n'écouter que ses désirs, n'agir que pour les satisfaire.

Hablar, hablar. Lo que queréis todos siempre es hablar, hablar, hablar, y hablar. No os dais cuenta de que hay gente que prefiere no hablar, que no lo racionaliza todo, que prefiere la emoción a la lógica, que prefiere el instinto a la razón². Con hablar no se soluciona nada (...) Psicoanalizaos a vosotros mismos y dejadnos a los demás en paz (*HK* : 169-170).

Le protagoniste de *Héroes* est un cas extrême : il a délibérément décidé de se couper du monde. Sorte de *Don Quichotte* moderne il flotte dans son univers fait de chansons et de souvenirs sans jamais communiquer avec quiconque, à l'instar de l'astronaute de *Space oditty*³ qui a perdu le contact avec la terre. Mais on devine dans ses évocations du passé qu'il était déjà seul avant de s'enfermer dans sa chambre :

Estoy solo cuando llueve, estoy solo cuando no llueve, estoy solo sentado en el fondo del autobús y la gente me mira como si llevara alguna maldición dentro y todos tienen cara de venir de matar a alguien o de ir a matar a alguien. Estoy solo en las fiestas de las pastillas. (...) Me bebo mi cerveza y me voy solo a la cama (*Héroes* : 42).

Il est comme Elder et le protagoniste de *El índice de Dios* victime d'un effet que Zenón décrit avec justesse : « La soledad en extremo no es lúcida, sino que despierta rarezas y sentimientos enfermizos que el que la padece confunde con la lucidez » (*DMAC* : 82). Tous convaincus de leur lucidité, les protagonistes nourrissent contre le reste du monde un ressentiment qui peut aller jusqu'à déchaîner une rage assassine.

¹ Beatriz se place ici en opposition à Cat, sa petite amie écossaise : « Cat necesitaba de la gente con la misma desesperación con la que otros requieren de alcohol, de drogas o de libros. No podía vivir sin el contacto humano » (*BCC* : 48). Cependant elle fait preuve d'une certaine incohérence, caractéristique des protagonistes (et plus généralement des jeunes en « transit » entre adolescence et âge adulte), puisqu'elle affirme quelques pages auparavant : « A veces pienso que siempre he tomado las decisiones más importantes sin enterarme » (*BCC* : 21).

² Nous notons que ce plaidoyer anticipe des reproches adressés au roman par les critiques sur la forme comme sur le fond.

³ Cette chanson de David Bowie figure sur l'album éponyme produit en 1969. Elle raconte la perte de contact progressive avec la réalité du *Major Tom*, qui fasciné par son voyage dans l'espace y restera bloqué à jamais, incapable de redescendre sur terre. Elle n'est pas sans évoquer l'état irréversible dans lequel l'usage de drogue peut plonger les usagers et que les expressions françaises « rester perché » et espagnole « quedarse colgado » décrivent fort bien.

Le monde et la société étant perçus comme des contradicteurs, voire des ennemis, la sensation d'être seul contre tous, proche parfois de la paranoïa, est partagée par plusieurs de nos héros. C'est le cas de Pedro (voir *MDCT* : 51) et de Israel, comme l'explique son ami Gaizka:

[m]e pareció que se tomaba las cosas... bueno, como si siempre hubiese a tu espalda alguien dispuesto a quitarte el balón; como... la verdad, como si aquello fuese un maldito partido y la mayoría de la gente llevara el uniforme del equipo contrario. –Y no lo olvides –solía decirme–: **Nunca le des la mano a un pistolero zurdo**. Eso era algo que había leído en una novela. El tipo que la escribió lo había cogido de una película del Oeste, creo que de **Johnny Guitar**, y aquello se había convertido en su primer mandamiento. (*NDMPZ* : 55)

Dans *Héroes* cet adversaire omniprésent est associé à une série d'images récurrentes (« las minas en el pasillo », « los zapatos agujereados », « los agujeros », « los disparos », et la personnification de « las desgracias ») et de fables (voir p.52-53) et systématiquement désigné par un pronom sujet : « ellos » qui tantôt désigne ses parents, tantôt le système. Les autres en somme.

-¿Cuándo vas a ser capaz de afrontar las cosas?
-Cuando dejen de disparar. (*Héroes* : 89)

Supongo que al principio soñabas con correr en pruebas de velocidad, y te ha sorprendido mucho verte metido en las de resistencia. Nadie quiere perderte de vista. Quieren ver cómo te cansas corriendo despacio¹ (*Héroes* : 60).

Puede que las cosas funcionen así para ti, pero para ellos todas tus desgracias no son más que nueces en su ensalada. (...) Dijiste: Lo siento sinceramente, he tenido una infancia extraña. Pero ellos te dijeron: No es nada personal, sólo estamos disparando contra todo lo que se mueve. (*Héroes* : 111)

Plus les personnages sont isolés, plus leurs pensées prennent de place, faisant croître ce sentiment d'adversité et la nécessité impérieuse de résister ou de fuir.

« *Ground control to major Tom*² » : l'incommunication

Que ce soit le fait d'un état d'ébriété, du bruit ambiant¹, de l'omniprésence de la télévision², ou parce qu'ils évitent certains sujets, les personnages ont toujours une bonne

¹ L'image de la course revient de façon récurrente dans le roman, symbole de survie dans un monde impitoyable où seuls les plus rapides et les plus forts s'en sortent.

² Tel est le message adressé par la tour de contrôle à l'astronaute chanté par Bowie évoqué précédemment.

raison pour ne pas communiquer. Le désintérêt pour autrui allié à un égocentrisme exacerbé en est une autre, et en dehors des plaisanteries *potaches* et de l'organisation de leurs soirées³, rares sont les occasions où les protagonistes écoutent vraiment leurs interlocuteurs, à qui ils prêtent d'autant moins attention que le sujet est grave. Ainsi Carlos feint d'écouter la plainte d'Amalia, dans l'unique but d'avoir des relations sexuelles avec elle :

Pongo cara de interés y escucho vagamente el monólogo de Amalia, que es como la voz en off que ilustra mi toma de la Gran Vía (HK : 71-72).

Montrant l'influence de la culture audiovisuelle sur sa perception des choses, Carlos présente Amalia comme un personnage secondaire du film dont il est le héros. Le monologue d'Amalia apparaît sous la forme d'un texte monobloc qui couvre deux pages. Si le lecteur y apprend les raisons du désarroi de la jeune fille, la matérialité du texte reflète la perception indifférente qu'en a Carlos⁴.

Une autre des manifestations de l'incommunication est la présence de monologues parallèles en lieu et place de dialogues que l'on retrouve essentiellement dans les romans de Mañas⁵.

L'incommunication est plus frappante encore entre les protagonistes et leurs parents. Ils se parlent peu, ne s'écoutent guère, mettant en évidence le gouffre qui les sépare. Le narrateur de *Raro* dira de sa mère : « (...) da la sensación de estar siempre a la misma distancia : cuando tú das un paso hacia adelante, ella da otro hacia atrás, y al contrario » (*Raro* : 91), et Beatriz disqualifiera systématiquement les propos de sa mère en les désignant péjorativement («su disertación habitual », «su cantinela » (*BCC* : 37), « sus interminables peroratas », «su cháchara » (*BCC* : 64)).

Les mères apparaissent dans les romans comme des personnes toxiques et leurs relations avec leurs enfants ne sont jamais simples. Les unes couvent abusivement leurs enfants, les autres découragent leurs rêves, certaines enfin se plaisent à les dénigrer⁶. La

¹ « Elena está algo borracha y yo tengo el pulso acelerado por la coca. Hablamos Los dos al mismo tiempo. Yo apenas oigo lo que me dice porque la música está altísima » (HK: 17,18).

² «Nadie habla durante la comida porque estamos todos viendo el telediario. Parece ser que Miterrand se ha ido a Serbia (...). Ahora sale Pujol haciendo unas declaraciones en catalán. Cuando termina la comida, los viejos se van a dormir una siesta » (HK: 28). Au cours de ce repas dominical en famille, personne n'échangera la moindre parole. Ce qui se passe à la télé supplante ce qui se passe entre les gens.

³ Les conversations sérieuses sont systématiquement interrompues, et les personnages y coupent court volontairement et ostensiblement par des boutades ou en changeant de sujet, preuve de leur désintérêt chronique pour tout ou presque.

⁴ Nous ne développerons pas davantage ici cet aspect. Il fait l'objet d'une attention particulière lors de l'étude de la dimension visuelle des textes.

⁵ Nous reviendrons sur le brouillage énonciatif caractéristique des nombreuses scènes se déroulant dans des bars et/ou entre des personnages hors d'état de communiquer au moment d'aborder l'oralité dans les romans.

⁶ Voici quelques exemples des rudes propos tenus par ces mères nuisibles : « Mi madre me recordó mi insuperable capacidad para equivocarme. » (*Raro*: 47), «Mi madre me dijo : Chico, ólvidate de eso. Bajará Dios del cielo para felicitarne por mi asado antes que tú seas una estrella» (*Héroes*: 20).

relation mère-fille, qui mêle la jalousie, l'identification et la dévalorisation, est plus complexe et malsaine encore.

La complicité apparaît pourtant dans plusieurs romans, mais toujours entre pères et fils qui se retrouvent autour de goûts communs et de sortes de rituels virils¹. Cette complicité semble pourtant vouée à s'amenuiser sinon à disparaître à l'âge adulte, et s'arrête là où commencent les choses sérieuses, s'avérant en définitive assez superficielle. La scène de la soirée au motel dans *Raro*, où toutes les conditions semblent pourtant réunies pour un moment complice, en est un bon exemple. Elle commence ainsi :

Al principio procuramos no mencionar nada que pudiera interesarnos realmente a ninguno de los dos: esa tregua de las conversaciones que al final tendrán que ser serias, parecida al abrazo de los boxeadores (*Raro*: 37).

Par la suite le malaise devient plus palpable encore :

mientras duró [el combate de boxeo] lo pasamos en grande bebiendo Four Roses (...) y fumando un Camel detrás de otro a la vez que animábamos al viejo predicador ; pero en cuanto acabó el último asalto nos quedamos sin nada ; en medio de una frase y otra empezó a haber suficiente tiempo libre para leer *Guerra y paz* y para oír la soledad de los grandes camiones de la autopista como música de fondo; de modo que la botella fue hacia abajo y nosotros la seguimos todo lo deprisa que pudimos (*Raro*: 38-39)².

D'autres personnages imputent à leur père la frustration de leurs perspectives, comme le protagoniste de *Héroes* qui constate tristement : « Las puertas que cierra el padre le pillan al hijo casi todos los dedos » (*Héroes* : 60). D'autres encore sont lotis de pères négligents et absents, comme c'est le cas de Kaiser (*CR* : 194), ou même violents, comme celui de Israël.

La période de l'adolescence est dépeinte dans toute sa complexité :

después vino **la subterránea guerra de guerrillas que duró tanto tiempo** y que nos causó tantas heridas sin cicatrizar, (...) y a ti más o menos te hablaba, (...) pero a tu marido, a mi padre, al papá, era verle y volverme tan cerrado y tarugo como él, ¡menudo toporrón era yo también!, mamá, es que no se podía hablar con él, ibas con él o contra él, imagino que igual que conmigo (*MDCT*: 107, nous soulignons)³.

¹ La *virée* en voiture en est un: « escuchando a toda pastilla cintas de Jerry Lee Lewis que había llevado en su honor, aunque tardó diez kilómetros en preguntarme si no tenía *algo posterior al desembarco de Normandía*, así que puse a Soundgarden y le pareció estupendo: al viejo zorro de Julien todavía le encantaba seguir el paso (...)» (*Raro*, 37). La boxe apparaît également de façon récurrente dans *Lo peor de todo*, *Raro* et *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo*. Elle symbolise la combativité et l'éthique que les pères essayent d'inculquer à leurs fils et est un élément rassembleur évocateur de cette complicité père-fils. C'est sans doute pour cela que Elder lui accorde autant d'importance. (Voir *Lo peor de todo* p.71).

² On retrouve cette idée de pudeur et d'incapacité à dire l'essentiel dans *Matando dinosaurios con tirachinas* (p.15, 89).

³ Beatriz utilisera la même image pour évoquer cette période douloureuse et conflictuelle d'opposition à sa mère: « (...) se declaró entre las dos **una guerra tenaz y callada** que se mantendría durante años » (*BCC* : 183, nous soulignons).

L'incompréhension réciproque, l'incommunicabilité et les problèmes des uns et des autres amènent certains personnages jusqu'à la rupture totale¹: « y por fin, la noticia de cierre, en Navidad fue la última vez que vi y veré a mis padres » (*MDCT* : 120) statue Pedro ; « No hablo con mi padre, ni con mi madre, ni con Fran, ni con M » nous apprend Elder (*LPDT* : 92); et Cristina la jeune héroïne de *Mensaka* explique :

(...) cuando mis padres se enteraron, yo ya había dejao la escuela me había venío en coche con él a la capital. A mi familia no la he vuelto a ver desde entonces. Aunque tampoco creo que les importe. En fin, que fue con mi novio con quien empecé a ponerme (*Mensaka* : 31).

Les frères et sœurs, présentés comme des complices et des alliés de l'enfance dans *Raro*, *Lo peor de todo*, *Héroes*, sont souvent absents du présent des personnages. Dans les romans de Mañas, les sœurs cadettes de Carlos (*Historias del Kronen*), de David (*Mensaka*) et du protagoniste de *Sonko 95* sont dépeintes avec indifférence ou dédain par les narrateurs qui n'ont de relations avec elles que par nécessité (leur emprunter de l'argent, couvrir un mensonge) ou par obligation².

Deux personnages se distinguent par la sensation qu'ils donnent d'être seuls au monde. Il s'agit du protagoniste de *El índice de Dios* et de Zenón. Leurs modes de vie et leurs comportements poussent certes à les imaginer en rupture familiale, mais à la différence des autres protagonistes ils ne font jamais mention de leurs origines ni d'une quelconque généalogie et cette absence les entoure d'un certain mystère. D'autant plus que le premier n'a aucune relation avec qui que ce soit, alors que Zenón a en revanche des amis, même s'ils s'avèrent peu fiables et malhonnêtes.

Les amis occupent pourtant nous l'avons vu une place centrale dans la vie des jeunes espagnols que nos personnages incarnent, mais —si tant est qu'ils en aient, ce qui est loin d'être le cas de tous—, les relations ne sont pourtant pas toujours authentiques et sincères.

Pedro a des amis avec qui il entretient des amitiés solides depuis l'enfance comme Vicente et Mesca. Liés par des moments de complicité passée (comme l'épisode du vol d'un *ninot* durant les *Fallas* (*MDCT* : 64), ils savent aussi se soutenir face aux problèmes de la vie adulte. Bien évidemment les retrouvailles ont souvent lieu autour d'un verre. Ou de plusieurs :

¹ La rupture est souvent le fait des jeunes protagonistes, mais dans le cas du père dans *Raro* (abandonné par sa femme) et dans celui du père de Elder (mari trompé et accaparé par les problèmes de son fils aîné), ce sont les problèmes des parents qui les amènent à s'éloigner de leurs enfants.

² Pourtant plus âgées, elles rappellent les petites sœurs pimbêches de Clay, protagoniste de *Menos que cero*, roman dont l'influence est reconnue autant thématiquement que formellement.

a veces está bien una borrachera con los amigos, tranquilos, que ahora vienen Vicente, Mesca y los demás, que no sólo voy a contar mis penas, que también nos pasan cosas divertidas y si no lo son las hacemos (*MDCT*: 26).

Les autres personnages entretiennent des relations malsaines basées sur des rapports de domination et de rivalité ou superficielles. C'est le cas de Carlos, d'Israel Lacasa, du protagoniste de *Sonko 95*.

*Les illusions perdues*¹

Les jeunes protagonistes ont compris que la société qui les a vu naître n'est pas un monde où il fait bon vivre. Jeunes et déjà usés, sans illusions ni énergie, nostalgiques d'un passé qu'ils dénigrent, les personnages composent un sombre portrait de leur génération, enfermée dans un présent sclérosant. Les conflits générationnels, s'ils ne sont pas l'apanage de cette génération, revêtent ici une dimension nouvelle : ils ne sont plus le fruit d'une incompréhension ou d'une incompatibilité d'idées, ni même de l'aspiration à une liberté réprimée par les aînés. « Observan, enjuician y desqualifican, pero no colaboran en el cambio. No protestan, no explotan. No se han gestado como rebeldes, sino como residuos » expliquait l'introduction de Vicente Verdú au roman de Coupland (Verdú in Coupland, 1993 : 10). Si les jeunes des années 1990 se définissent toujours par la négation et l'invalidation des convictions de leurs parents, ils ne leur opposent pas leurs propres idées et aspirations puisqu'ils en sont dépourvus et ne savent pas eux-mêmes ce qu'ils désirent. Pedro expose clairement cette situation :

sí, ya sé que mi padre de chaval rebuscaba las basuras para encontrar un mendrugo de pan y que tú comiste ratas en la guerra, pero también es muy fuerte lo que está pasando ahora, ¡coño!, que no tenemos futuro hasta por lo menos dentro de diez años, cuando ya seamos prematuramente viejos y estemos cansados de no creer en nada que no sé, no sé, lo que no me explico es cómo los jóvenes no nos rebelamos como cuando no se tenía nada y nos conformamos con defender egoístamente las migajas de comodidad que nos quedan, deberíamos unirnos y salir a la calle a luchar por algo como en la guerra civil para no tirar cada uno por su lado esperando que nos lo den todo hecho (*MDCT*: 20).

Même Carlos, pourtant indifférent à tout, exprime par prétérition cette soif d'idéal dans un passage souvent cité :

Ya estamos con el sermón de siempre. El viejo comienza a hablar de cómo ellos lo tenían mucho más difícil, de cómo han luchado para darnos todo lo que tenemos. La democracia, la libertad, etcétera, etcétera. El rollo sesentaiochista pseudoprogre de siempre. Son los viejos que lo tienen todo: la gaita y el poder. Ni siquiera

¹ Titre de Balzac cité par un personnage dans l'épilogue de *Mensaka* (Mañas, 1995: 140).

nos han dejado la rebeldía: ya la agotaron toda los putos marxistas y los putos jipis de su época. Pienso en responderle que justamente lo que nos falta es algo por lo que o contra lo que luchar. Pero paso de discutir con él (HK : 67).

Seul Zenón, plus âgé et plus mature que les autres, se distingue par l'acceptation de sa condition et par une certaine lucidité : « La gente confunde su propio declive con el declive de los tiempos, y te dicen aquello de que cualquier tiempo pasado fue mejor » (DMAC: 13). Il dira aussi : « los que entramos en los cuarenta sentimos añoranza hasta de lo malo » (DMAC: 120). Il constitue par son âge un personnage intermédiaire entre les adultes et les autres personnages : autrefois engagé et pétri d'idéaux, il a connu la désillusion en direct, elle n'est pas chez lui innée : « Hay edades engañosas; cuando alcanzas la madurez has de sacudir de tu ropa el polvo de la juventud, de la arrogancia y de la ingenuidad » (DMAC: 13).

Nous souhaitons souligner les caractéristiques morales révélatrices qui rassemblent les protagonistes des romans au-delà des valeurs et de la condition portées par l'ensemble des personnages des romans du *Realismo sucio*. Nous nous centrerons à présent sur les procédés par lesquels ces personnalités singulières s'incarnent aux yeux du lecteur.

I.2 Anthroponymie : les abouliques anonymes

L'effet-personne est un des fondements de la lecture romanesque, peut-être même son essence (Jouve, 2001 : 109). Il passe entre autres procédés par l'attribution de prénoms, de patronymes ou de surnoms qui symbolisent « le fait que le personnage doit être vu comme une personne particulière et non pas comme un type » (Watt, 1982 : 26). Le nom impose l'ancrage dans le réel, il est « le plus sûr garant de l'existence, qu'elle soit réelle ou fictionnelle » (Tyras in Champeau, 1994 : 115). Cet élément subit ici divers traitements qui aboutissent tous à des effets particuliers.

Carlos, Beatriz, Cristina, Pedro, affublés de prénoms courants et évocateurs de leur classe sociale aisée, donnent au lecteur une sensation de familiarité qui les dote à ses yeux d'emblée d'une certaine crédibilité. A plus forte raison lorsqu'ils soulignent la lourde charge autobiographique du roman. Leurs patronymes ne sont en revanche pas mentionnés, ils ne feraient que réduire le champ d'identification.

A l'inverse le protagoniste de *De Madrid al cielo*, marginal répondant au nom de Cayetano Zenón est connu de tous et systématiquement interpellé par son patronyme, ce qui renforce son statut de figure emblématique de son quartier de Lavapiés.

Elder Bastidas explique quant à lui dans *Lo peor de todo* avoir troqué pour un autre un prénom auquel il ne s'identifiait pas¹:

Antes, cuando era pequeño, tenía otro nombre que me habían puesto mis padres al nacer. Me lo cambié porque no me gustaba. No es que fuera feo, es que no me sonaba mío (LPDT : 30).

A la différence d'un pseudonyme qui s'y substituerait ponctuellement, le prénom (choisi par les parents) mais également le patronyme (qui inscrit celui qui le porte dans une lignée) de ce personnage hors du commun ont été balayés au profit d'un nom usurpé :

Yo no me llamaba Elder Bastidas pero ahora me llamo así porque me suena más mío. El nombre se lo robé a uno de esos tíos de mierdas de la Iglesia de Jesús de los Santos de los Últimos Días mucho antes de que me enrolase con ellos. Pienso que Elder Bastidas es un buen nombre. (LPDT : 88).

Ce nom d'emprunt se révélera qui plus est être le fruit d'une erreur d'interprétation : « Elder », qu'il a cru être un prénom sur le badge d'un prédicateur signifie « plus vieux » et s'avère en fait être un rang attribué aux plus anciens dans l'église mormone et non un prénom (Illesca, 2012). Ironie du sort pour qui peine tant à intégrer le monde des adultes.

Dans le cas de el Palito, narrateur de *El triunfo*, son identité se résume à ce sobriquet, qui l'identifie et le rend unique au sein du microcosme dans lequel il évolue. Il ne dénote d'ailleurs pas au sein d'un univers où les surnoms (gagnés par des faits et gestes ou déduits de caractéristiques ou tares physiques) collent à la peau des personnages et se substituent à leur état civil, comme cela est commun dans les bandes et milieux populaires².

De Kaiser, héros de *Ciudad Rayada*, on suppose qu'il s'agit d'un surnom évocateur du contrôle qu'il exerce sur son « territoire », où il est seul habilité à y effectuer des transactions.

Les diverses modalités d'introduction des noms et pseudonymes dans les textes préviennent et déjouent habilement l'effet parfois artificiel que constituerait une présentation

¹ Elder revient à plusieurs reprises sur les raisons et circonstances qui ont justifié ce changement de nom: «Elder Bastidas es un nombre que le robé a uno de esos cretinos de la Iglesia de Jesús de los Santos de los Últimos Días mucho antes de que me enrolase con ellos y empezase a transitar por sus caminos de infinita alegría. A T le gusta mucho el nombre y a mí me gusta mucho T, así que estamos todos contentos. A mi madre no le gustó nada que me cambiase el nombre, pero uno no puede pasarse la vida preocupándose por no contrariar a su madre» (LPDT: 31). En reniant ses nom et prénom, Elder se dispense d'une quelconque fidélité aux attentes et exigences familiales, revendique une identité propre tout en présentant celle-ci comme flottante et adaptable en fonction des circonstances et intérêts.

² Exception faite de El Gandhi («[que] antes se llamaba Don Luis» (ET: 24), ses compères el Topo et el Tostao (14), el Nen, el Guacho et la Chata (22), el Naranjito, el Carapena, el Sitehevisto (44), et autres personnages que côtoie el Palito ne seront jamais évoqués que par leurs surnoms. Certains parlent d'eux-mêmes, le narrateur en expliquera d'autres par des traits physiques ou de caractère («Bueno, yo no lo vi, pero el Tostao pasaba por allí y se quedó con toda la copla, acojonado, el hombre, porque así, tostao como es...») (44). Quanta u narrateur, on n'apprendra son vrai nom que lors de son arrestation par la police (131).

du narrateur par lui-même. Les noms des protagonistes apparaissent souvent dans le fil de l'action : on les interpelle dans la rue, on les hèle dans un bar, ils répondent au téléphone, rapportent des phrases qu'on leur a adressées ou se parlent à eux-mêmes¹.

Dans le cas de *Mensaka*, des procédés similaires sont mis en œuvre pour permettre au lecteur d'identifier les huit personnages qui se relaient pour prendre en charge le récit. Chaque fragment est précédé de l'initiale du prénom de son narrateur et ce prénom apparaît auparavant ou par la suite dans le corps du récit, parfois dans un fragment à la charge d'un autre personnage². Le roman *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo* compile quant à lui les témoignages de trois narrateurs, mais leur nombre réduit rend leur identification plus aisée, même si elle s'y fait également de façon indirecte³.

Seuls Zenón et Elder se présentent de manière directe, mais c'est pour mieux présenter leurs récits comme tels⁴.

Alors que l'individuation est a priori fruit (entre autres choses) du statut épistémologique des noms propres, plus d'un protagoniste s'en voit privé. L'une des explications à cela est que si les noms des personnages émergent souvent des phrases que d'autres leur adressent, certains évoluent seuls. C'est le cas des protagonistes de *Raro*, *Héroes* ou encore *El índice de Dios*. L'anonymat des premiers fait écho à leur quête identitaire irrésolue, à l'indéfinition de leur position dans le monde, à leur sensation d'égarement. Pour ce qui est de l'ange exterminateur imaginé par Roger Wolfe, son anonymat contraste avec un effet de réel puissant dû à une description minutieuse de ses actes et réflexions. Ne pas lui attribuer d'identité permet tout en insinuant qu'il pourrait être n'importe qui de lui enlever la part de réalité qui rendrait ses agissements -d'une violence inouïe- intolérables au lecteur⁵.

¹ C'est le cas de Zenón (*DMAC*: 51, 102, 114, 130, et bien d'autres), Carlos (*HK*: 12), el Palito (*ET*: 18), Beatriz (*BCC*: 15).

² Ainsi dans le premier fragment (D.), le narrateur nous éclaire sur son identité en se sermonnant: «Paranoias tuyas, David» (9). Dans le deuxième fragment (J.), c'est par une conversation rapportée que Javi est identifié (14); quant à Fran, narrateur du quatrième fragment (F.) son identité est annoncée dès le troisième fragment par Bea, narratrice intérimaire elle-même interpellée juste avant: « - ¿Por qué no vienes a escuchar nuestra última maqueta, Bea ? Es Fran, en chándal, con las manos en los bolsillos y tan tranquilo. » (19). Les douze autres fragments présentent des procédés identiques. Quant à l'épilogue dans lequel Mañas apparaît comme narrateur, nous lui consacrerons une attention spéciale au moment d'aborder la dimension métatextuelle des romans.

³ Les protagonistes parlent et les uns des autres, ou d'eux-mêmes, faisant émerger par ce biais leurs identités. Dans le cas de Sara, les adjectifs déclinés au féminin constituent un indice supplémentaire.

⁴ Elder, dont le récit se divise entre présent immédiat, retours en arrière et digressions, se présente au détour de l'évocation d'un souvenir marquant, et ce dès la première page du roman: «Juan Carlos Peña Enano se empeñó en contarle a todo el mundo que me había cagado en el primer curso, lo cual, por otro lado, era casi cierto (...), que si Elder se cagó, Elder soy yo, que si Elder nos apestó la clase (...))» (LPDT: 11). Zenón est quant à lui plus direct, sûrement du fait de l'élaboration a posteriori de son récit: «Mi nombre es Zenón, Cayetano Zenón, como Zenón de Alejandría, y lo que a continuación se narra son los hechos acontecidos desde que me vi en la obligación de pedir dinero prestado para pagar el alquiler, hasta la tarde en que entré en la comisaría de la calle Huertas» (*DMAC*: 14)

⁵ Ce psychopathe et sexopathe renvoie directement aux romans et films que Carlos adore: *American psycho* (roman de Bret Easton Ellis, 1991, adapté au cinéma en 2000 par Mary Harron), *Henri retrato de un asesino* (John Mc Naughton, 1986), *Orange mécanique* (Stanley Kubrick, 1972), dans lesquels les protagonistes

De plus, il s'inscrit ainsi dans la lignée des héros et vengeurs masqués dont l'identité doit demeurer secrète.

Autre anonyme : le protagoniste de *Sonko 95*. Double littérisé de l'auteur du roman dont le sous-titre est « *Autorretrato con negro de fondo* », il n'en porte cependant pas le nom et n'est jamais nommé. Ce choix, visant probablement à ne pas verrouiller les possibilités d'identification du lecteur, a dû pour être rigoureusement assumé requérir bien des subterfuges pour éviter les confusions malgré la démultiplication de ses dialogues et interactions avec d'autres personnages.

Il apparaît ainsi que dans nos romans l'effet de vie peut s'émanciper de l'obligation de nommer sans pour autant perdre de sa force. A l'inverse l'attribution d'un nom n'est pas gage d'une individuation solide, *a fortiori* dans le cas des personnages secondaires comme nous le verrons par la suite.

Un autre vecteur traditionnel de la personnalisation est la description physique des personnages. Voyons à présent quelle place lui concèdent les romans de notre corpus pour caractériser les protagonistes.

I.3 Anthropomorphisme : Rencontre avec X

Exception faite de certains personnages dont les faits et gestes sont rapportés par des tiers qui leurs dérobent de ce fait une part importante de leur protagonisme (c'est le cas de el Gandhi et de Israel Lacasa, personnages centraux sinon principaux de *El triunfo* et de *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo*), l'une des constantes que l'on observe est l'absence de description physique des protagonistes. A la différence des personnages secondaires et figurants, souvent décrits par les narrateur-protagonistes eux-mêmes, les *héros* des romans du *Realismo sucio* sont des sortes d'enveloppes, des corps indéfinis aux contours flous.

Les seules informations dont on dispose apparaissent de façon indirecte. Nous savons ainsi de Beatriz qu'elle est belle et désirable parce qu'elle attire les regards des hommes comme des femmes (*BCC* : 65, 66) malgré le manque de féminité que sa mère lui reproche : (« pelo rapado », « botas », « pantalones », *BCC* : 39)). Mais la seule image que l'on ait d'elle est celle d'une silhouette vague, de contours flous toujours aperçus dans un miroir¹, une vitrine¹, ou sur des photos (*BCC* : 31).

déchainent leur violence à outrance et leur sadisme contre ceux qui incarnent à leur yeux la déchéance de la société.

¹ « Me enfrento con la sombra borrosa de mi imagen en el espejo empañado. Con el dorso de la muñeca retiro las gotitas de vapor condensadas sobre el cristal y aparezco más nítida, yo misma. Estoy delgada. Flaca, como diría mi madre. Los huesos de las caderas se marcan tanto que no me cuesta lo más mínimo imaginar mi esqueleto» (*BCC*: 40). A plusieurs reprises les protagonistes affrontent leur reflet dans le miroir, tirant parfois de la satisfaction, mais parfois aussi du dégoût où l'obligation de constater leur déchéance. Le miroir, comme les

Le protagoniste de *Sonko 95* n'apparaît quant à lui que dans le regard des autres ; on le devine attirant (« Sé que le gusto » (S95 : 118)), mais la vie dissolue qu'il mène laisse quelques traces : « Va prendre une douche et rase-toi, on dirait un sauvage » (S95 : 242, en français dans le texte) lui dit sa petite amie française avant d'ajouter « estás más delgado » (S95 : 242).

Les protagonistes de *Héroes* et *El índice de Dios* ne nous donnent pas davantage d'informations, et nous devons pour en ébaucher une image nous contenter de rares remarques (« Qué bueno estás, cabrón » (IDD : 9)) et d'allusions aux vêtements qu'ils portent². Si le blouson de cuir rouge du premier rappelle immanquablement celui de David Bowie costumé en Ziggy, les pantalons, bottes et grand manteau de cuir noir du second l'assimilent au personnage incarné par Jason Lee dans *The Crow*³. A qui ne posséderait pas ces références, ils évoquent à tout le moins les univers du rock et des films noirs.

De Kaiser, protagoniste de Ciudad Rayada, on sait seulement qu'il est de petite taille. Maigre information, mais qui peut expliquer le *complexe de Napoléon*⁴ qui le pousse à vouloir dominer et contrôler son petit monde.

Elder est le seul des narrateurs à se décrire, mais sa description laconique ne survient qu'après une centaine de pages. On attendrait ce genre d'informations en début de récit, si tant est qu'elles apportent une quelconque précision sur le personnage, ce qui n'est pas le cas ici tant Elder reste vague :

Tengo los ojos grandes y marrones, y el pelo negro y las manos largas. Las manos de T no son ni la mitad que las mías. Mi madre era rubia, creo que teñida, pero yo siempre la he visto así. Mi padre es moreno, como Fran, y lleva unas gafas de pasta negra y antiguas. Mi vive con mis padres y no se queja mucho de nada. (LPDT : 79).

noms et surnoms, la carte d'identité, la photographie, le marquage du corps (tatouages, piercing, ou cicatrices) ou encore la signature, appartient à ce que Peter Brooks nomme « paradigme de l'identité » (Brooks in Jouve et Pagès, 2005 : 261). L'auteur y inclut aussi des marques plus profondes telles que les souvenirs d'enfance (réels comme fantasmagiques) dont nos protagonistes font de nombreuses mentions. Notons que Peter Brooks souligne l'importance accordée par les sociétés à ce paradigme qui lui permet de reconnaître et de classer ses membres. Or nos personnages semblent se plaire à déconstruire par leurs mœurs, leur langage et leur style vestimentaire les catégories auparavant étanches qui organisaient la société espagnole. Ainsi les fils à papa usent et abusent de drogue et d'argot, portent des t-shirts de groupes de hard rock et frayent avec des travestis, les filles éduquées en collège de bonne sœur se rasent la tête et aiment les filles, etc.

¹ « (...) los cristales me devuelven la imagen de una chica alta y delgada que podría gustarme si no supiera que se trata de mí » (BCC : 24).

² S'il se regarde à plusieurs reprises dans le miroir, le personnage de *El índice de Dios* ne rapporte jamais ce qu'il y aperçoit (p.13, 36, 60).

³ Dans ce film réalisé par Alex Proyas et sorti en 1993, le héros sort chaque nuit paré de son costume (identique à celui de notre protagoniste) afin d'assouvir sa vengeance envers ceux qui ont assassiné sa petite amie. La bande originale, composée entre autres de morceaux de *The Cure*, *Courtney Love*, *Rage against the machine*, *Violent femmes*, *Pantera* et *Nine inch nails* relève du même répertoire musical que celui partagé par les auteurs du corpus présent dans les romans.

⁴ Ce terme informel non repertorié dans les troubles mentaux bien que décrit par le psychiatre Alfred Adler, fondateur de la psychologie individuelle (Adler, Alfred, *Connaissance de l'homme, étude de caractérolgie individuelle*, Paris, Payot, 2004) décrit les hommes qui sont poussés par leur petite taille à surcompenser dans d'autres aspects de leur vie.

Comme cela est caractéristique dans ce récit qui suit les va-et-vient des pensées du narrateur, cette description apparaît de façon inopinée, et débouche par association d'idées sur une évocation des autres personnages qui, elle non plus, n'apporte guère au récit. Étonnamment, par le simple fait de leur concéder une dimension corporelle, ces descriptions participent à l'effet de vie des personnages en dépit de leur concision.

Les protagonistes narrateurs sont donc en somme bien peu caractérisés physiquement. Si cette indistinction permet à tout un chacun de se glisser dans leur peau, elle est surtout un signe supplémentaire du déficit identitaire caractéristique de leur génération qui dépasse l'absence de repères moraux pour se traduire par une absence de repère de tous ordres.

Les personnages des récits à la troisième personne comme El Gandhi et Israel Lacasa échappent logiquement à cette tendance et sont davantage décrits. Les narrateurs qui portent sur eux un regard particulier, d'admiration teintée de crainte ou de jalousie, se dévoilent eux aussi à travers les évocations qu'ils en font.

El Palito explique ainsi l'origine du surnom du parrain du quartier dans une description qui reflète le respect que celui-ci lui inspire :

Lo del Gandhi no sé quién se lo sacó, pero todo el mundo entendía por qué se llamaba así: era flaco y calvo y tenía una manera de hablar muy tranquila, sin decir una palabra más alta que otra. Andaba por los cincuenta y tantos, pero así, por el aplomo raro, la pinta y el careto currado parecía más viejo, bastante más. No perdonaba: te podía decir que no quería volver a verte por el Barrio en la vida y tú le dabas las gracias. Pero si le habías hecho algo y lo único que hacía era echarse del Barrio, ya le podías ir dando las gracias. No sé si me aclaro (ET : 23).

À la fin du roman, l'oubli de son nom par la nouvelle génération sera le symbole de la fin de son empire :

(...) un tío que se llamaba el Nen que había echado del barrio a un tío que se llamaba el Candi o el Mandi o algo así (ET : 167)

Israel Lacasa, au centre des récits des trois narrateurs de *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo*, apparaît comme le véritable protagoniste du second roman de Prado. Il entretient une relation très singulière avec son image et l'empreinte que la vie et le temps y laissent, dont les polaroids pris de son visage chaque matin et affichés côte à côte au mur témoignent, et rappellent que «no hay nada que envejezca tan rápido como el futuro » (Loriga, 1999 : 22). Pour son ami Gaizka, ces photos quotidiennes servent également d'indicateur de l'humeur d'Israel :

A veces era difícil descubrir algo en la cara de Israel, pero en la mayoría de los casos aquello era como escuchar el parte meteorológico y... bueno, nunca está de más saber de qué lado va a soplar el viento (*NDMPZ* : 42).

Son évocation étant le motif principal de leurs témoignages, Gaizka, Sara et Blueberry s'appliquent à le décrire¹. On peut dire à juste titre qu'il brille par son absence, celle-ci amenant les autres à évoquer longuement son regard, ses attitudes, et les effets que ceux-ci produisent chez autrui : « Muchas veces era de aquella forma, porque resultaba... parecía realmente difícil llegar desde donde estabas tú hasta donde estaba él » (*NDMPZ* : 10) dira de lui son ami Gaizka avant d'ajouter plus loin :

Tenía aquellos ojos, seguro que es lo primero de lo que te ha hablado todo el mundo, azul cobalto, del mismo color que las persianas de las casas de la playa y, normalmente... Pero, en fin, la cuestión es que allí estábamos y me miró tanto rato que... joder, aquellos ojos podían convertirte en un montón de basura (*NDMPZ* : 11).²

Les réflexions de ses amis, qui pourtant l'ont côtoyé de nombreuses années, dont celles de l'adolescence, riche en moments complices et période de construction identitaire, révèlent une sensation de méconnaissance de ce garçon charismatique aussi mystérieux qu'imprévisible³:

No sé si lo estoy contando bien, me refiero a esa forma suya... quiero decir, por una parte podías notar aquello que inventó una vez Blueberry : « Estamos en cualquier sitio, Israel y yo, completamente solos, y es como si en realidad fuésemos tres tíos, pero tú nunca sabes cuál de los dos va a ser él cada vez ». Ésa era una parte, y también estaban las palabras... las... Las usaba de aquella manera: parecían... peces vivos en una sartén, o algo así (*NDMPZ* : 17-18).

¹ *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo* revêt des allures d'enquête policière, Gaizka, Sara et Blueberry témoignant auprès de leur interlocuteur (Benjamín Prado « lui-même ») de leur relation avec Israel dans le but d'élucider les raisons de sa disparition. Victime ou suspect, comme dans toute enquête, Israel sera minutieusement décrit.

² Le regard d'Israel sera décrit à de nombreuses reprises, apparaissant ainsi comme son signe distinctif et un trait marquant pour les autres personnages. (« – Si no lo creo no lo veo. – Perfecto. Y ahora, escúchame: sólo quiero que vengas conmigo si tú también puedes verlo – sus ojos tenían aquel aspecto: como una habitación en donde alguien hubiera apagado la luz. (...) – Sí puedo- dije. Entonces tocó un botón que había en alguna parte y la luz volvió a encenderse » (19); voir aussi p. 145).

³ Israel incarne dans sa bande la figure du leader. Gaizka l'admire de façon inconditionnelle et Sara en est toujours amoureuse malgré leur rupture et sa conscience de l'impossibilité de leur relation. Quant à Blueberry, qui nourrit pour lui un respect mêlé de rancœur, il dira de lui que « se comportaba como si él fuese a la vez Mick Jagger y Keith Richards y nosotros el resto de los Rolling Stones, pero lo mejor de todo es que a nadie le importaba » (*NDMPZ*: 102). Sa personnalité est insaisissable car opaque et changeante: « creo que justo en ese punto es cuando empezó a fingir que era el hombre en el que al final terminaría por convertirse » (*NDMPZ*: 101-102).

Ce passage est révélateur du fait que cette figure énigmatique se construit également à travers des phrases prononcées qui restent gravées dans la mémoire de ceux qui l'ont fréquenté, et font parfois office de maximes qui guident leur existence. En voici un exemple :

[h]ay gente a la que le gusta empujar y hay gente a la que no le gusta que la empujen; aunque, ¿sabe?, no es tan fácil: todo el mundo quiere ser Tarzán, pero a nadie le gusta tener que amaestrar los monos; uno quiere ser John Wayne, pero los demás no quieren ser los indios (NDMPZ: 31).

La parole est de fait un élément constitutif fort de l'identité des protagonistes, qui par ailleurs agissent peu, et pour certains ne pensent guère, tout enfermés qu'ils sont dans un présent qui ne laisse pas de temps à la réflexion.

I.4 La construction psychologique

I.4.1 Paroles, paroles, paroles...

Peu enclins à l'action et loin des héros à la personnalité méticuleusement exposée par les écrivains « académiques », nos protagonistes sont pour la plupart des « personnages tissés de paroles » (Viart, 2008 : 383). Ceux de la *Tetralogía Kronen* en particulier, les récits se limitant généralement à la transcription instantanée et irréfléchie de scènes où les dialogues occupent une place essentielle. C'est à travers leurs conversations, pourtant souvent empreintes d'une vacuité caractérisée, que l'on découvre les personnages.

Cette vacuité des échanges n'est que le reflet de leur apathie et de leur manque d'intérêt généralisé. Quand un personnage amorce une réflexion sérieuse, on l'interrompt ou on le taxe de rabat-joie :

- Si me seguís agobiando con historias de trabajo, me abro.
- ¿De qué quieres que hablemos? A ver.
- De sexo, de drogas y de rocanrol (HK : 205).

Centre de leurs préoccupations, la fameuse trilogie est aussi au centre des conversations des personnages de Mañas, évinçant tout autre sujet, exception faite de brèves discussions autour de films ou de match de foot¹. La construction du personnage de Carlos, emblématique de la génération dépeinte dans notre corpus, se fait à travers les quelques appels téléphoniques qu'il effectue pour organiser sa sortie du soir avec ses amis issus de divers

¹ Les personnages ne s'en cachent pas, leur but est l'ivresse sous toutes ses formes, et le reste les indiffère ou les ennuie: « Si beberas más y pensaras menos, no dirías tantas bobadas » (HK: 14) dit Carlos à Fierro, et plus loin c'est Roberto qui lui dira « BEBE MÁS Y HABLA MENOS » (HK : 19).

milieux sociaux (*HK* : 29-30) : camarades de l'université, serveurs de bars et même trafiquants de drogue et toxicomanes. Ces conversations vides reflètent la vacuité de sa vie et la superficialité de ses relations aux autres. Il en va de même pour tous les dialogues qui composent en grande partie le roman. Son refus des conversations sérieuses et son ton moqueur et méprisant, agressif parfois, laissent toutefois entrevoir sa personnalité profonde et son mépris pour les femmes, sa famille, le « petit personnel » et ses propres amis.

Le protagoniste de *Sonko 95*, s'il présente une personnalité différente, est taillé sur le même modèle et bâti à travers les dialogues qui dominent les chapitres impairs. Les chapitres pairs, chapitres du roman qu'il écrit, participent également indirectement à sa caractérisation par leurs thématiques et la langue qu'il y emploie.

Kaiser et les personnages de *Mensaka* relatent des faits a posteriori. Ils sont quant à eux perçus à travers le récit qu'ils font des événements et les conversations qu'ils rapportent.

Les paroles des autres aussi participent à l'édification de l'image-personnage. Nous y reviendrons lors de l'étude des personnages secondaires, mais nous pouvons d'ores et déjà citer à titre d'exemples ces apostrophes de passants à travers lesquelles on découvre en partie le protagoniste de *De Madrid al cielo* :

Hoy vas derecho, Zenón. Se ve que no has estado empinando el codo, (...)¿Ya no llevas la guitarra al parque a cantar eso de “a desalabrar, a desalabrar, que la tierra es nuestra”? (*DMAC* : 114)

De ti, Zenón, dicen que eres un nihilista y un antisocial porque eres un malhablado y no te peinas y trabajas de Pascuas a Ramos (*DMAC* : 130).

La parole est donc, dans toutes ses manifestations, constitutive de l'identité des protagonistes, tout comme la transcription des pensées dans les cas du protagoniste de *Héroes*, de Elder, ou de Zenón, ces deux derniers affirmant explicitement l'acte de raconter.

Malgré la mise à distance que devrait toujours supposer le fait de relater, la plupart des récits frappent par le manque de recul qu'ils révèlent. Que ce soit le fruit d'une transcription prétendument simultanée des événements¹, d'une certaine naïveté (décelable notamment chez Elder et Zenón), ou d'une absence de volonté d'analyse des faits, les protagonistes manquent de capacité d'introspection et de sens critique. À l'exception de Beatriz que la distance géographique et temporelle rend plus lucide², du protagoniste de *Héroes* qui, reclus dans sa chambre, porte un regard assez perspicace sur le monde extérieur, et du protagoniste de *El*

¹ Nous reviendrons sur cet aspect caractéristique de nos romans dans notre chapitre sur le traitement du temps.

² Beatriz revient à Madrid après quatre années d'absence passées à étudier à Edimbourg. Retrouvant ses anciennes fréquentations elle se montre néanmoins mature et consciente dans sa façon d'aborder la situation, tout comme dans sa manière d'analyser sa relation avec Cat restée en Ecosse.

índice de Dios dont la clairvoyance fait du roman l'un des plus critiques du corpus, tous semblent se laisser porter sans parvenir à saisir le sens ni la portée des événements¹.

Ce manque de profondeur psychologique semble refléter d'une part le vide idéologique propre à leur génération et à leur époque que nous avons évoqué auparavant, mais il permet sans doute également une identification plus aisée du lecteur. Cela vient en outre compenser le rejet que provoqueraient certainement les pensées et les agissements des protagonistes.

I.4.2 Des paroles... et des actes ?

Paralysés par l'inertie globale qui touche en grande partie leur génération, parfois sous l'emprise de l'alcool ou de drogues diverses et variées, les jeunes protagonistes réagissent à l'environnement plus qu'ils n'agissent ou ne réfléchissent. Ils sont les symboles passifs et erratiques d'une société où tout est mouvant, tout est ouvert, tout est toujours instable et remis en question, et qui manque de valeurs et de principes ou idéologies structurants. Cette incapacité à prendre leur existence en mains et le vide idéologique laissé dans les esprits expliquent la prépondérance qu'acquière le corps et les sensations qu'il procure à travers les expériences sexuelles, narcotiques et violentes. Aussi la plupart des initiatives prises par les personnages seront centrées sur la satisfaction de cette soif de sensations². Et répétées indéfiniment car ils semblent avoir fait leur credo du célèbre refrain *I can't get no satisfaction*. Tous s'accordent sur un fait : « Arriba y abajo es mucho mejor que la tristeza, no importa lo violenta que sea la caída » (*Héroes* : 43).

C'est à cette quête de satisfaction de plaisirs immédiats, qui constitue une forme de fuite en avant, que se réduit la volonté des personnages³, pourtant « opérateur de cohérence » (Jouve, 2001 : 113) essentiel à la logique narrative et à l'effet de vie.

I.4.3 Liberté, inanité, passivité

Les jeunes n'ont jamais été aussi libres et paradoxalement ils n'ont jamais été aussi peu autonomes et maîtres de leurs vies. Désorientés et abouliques, « los personajes se

¹ Ici encore nous nuancerons nos propos s'agissant des récits à la troisième personne : par nature ils impliquent une mise à distance accrue du narrateur, a fortiori lorsqu'il s'agit d'élucider une disparition (*Nunca le des la mano a un pistolero zurdo*) ou d'apporter un témoignage (*El triunfo*).

² « Los chicos del viernes hablan de mujeres en voz alta (...) Todos mentimos bien los viernes por la noche » (*Héroes*: 64). Citer d'autres passages

³ Gilles Lipovetski résume cette attitude en quelques mots : « "Tout, tout de suite", et non plus *per aspera ad astra* (Par-delà les obstacles, vers les étoiles). "Eclatez-vous" » (Lipovetski, 1993 : 81)

comportan como hojas de otoño caídas en el suelo, que el aire las lleva a su voluntad » (Gullón, 1998 : XI). Beatriz explique ainsi :

De modo que acabé en Edimburgo por casualidad. (...) Y así me van las cosas... A veces pienso que siempre he tomado las decisiones más importantes sin enterarme (BCC : 21).

Elle n'est pas la seule à se dédouaner du cours que prend son existence. On retrouve cette même attitude d'irresponsabilité doublée de résignation chez Elder, chez le personnage principal de *Raro*, et chez Zenón. En témoigne la récurrence de l'expression « las cosas se tuercen » dont voici un exemple :

Yo no soy un chico de la calle ni nada por el estilo. De niño estudié en los colegios más caros y mi casa tenía jardín y piscina particular. Lo que pasa es que **las cosas se torcieron**, o se enderezaron, no lo sé bien. (LPDT : 17, nous soulignons)¹.

Ce passage fait état d'un certain défaitisme et d'une inconséquence que l'on retrouve fréquemment. Sartre disait que « dans la vie on ne fait pas ce qu'on veut mais on est responsable de que l'on est² ». Or nos personnages, agissant pourtant selon leur bon vouloir, ont une façon « d'être au monde » que l'on associerait plus volontiers en langue espagnole au verbe « estar³ » qu'au verbe « ser ». Inversant l'aphorisme de Benjamín Prado « Las cosas son como somos », souvent oisifs et généralement passifs, ils subissent les choses sans en assumer jamais la responsabilité. La responsabilité n'apparaît d'ailleurs pas dans les romans comme une vertu mais au contraire comme une tare propre aux adultes que les personnages refusent d'être. Carlos fustigera ainsi son ami Pedro dans *Historias del Kronen* : « te has vuelto insoportablemente responsable » (HK : 29).

Les personnages qui agissent le plus sont paradoxalement ceux que la vie semble avoir moins gâtés : Israel, el Palito, Zenón⁴, et même Elder, bataillent pour s'en sortir dans un monde qui les malmène, quand les *fijs à papa* se contentent d'attendre le soir pour réclamer leur argent de poche et le dépenser pour leur débauche.

¹ Voir également *Lo peor de todo* p. 94, 111, *Raro* p. 50, *Héroes* p.119. Zenón utilisera l'expression avec une nuance, sans doute imputable à une plus grande maturité : « Lo que hiciste lo hiciste, y si se torcieron las cosas de nada sirve lamentarse » (DMAC : 13).

² Sartre, Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Folio, 1997.

³ Dans le cas de Pedro, son état dépressif et son incapacité à agir pour prendre sa vie en main l'amèneront même à dire : « no es que no esté bien, es que no estoy » (MDCT : 111).

⁴ Jusqu'à l'évènement qui précipitera sa décadence, il parvient à vivoter de menus travaux. Toutefois, s'il fait au début du roman preuve de volonté (« Me había despertado por la mañana sin resaca y dispuesto a trabajar » (DMAC : 14)), son inadaptation à la société, son manque d'ambition et sa naïveté ne lui permettront pas de sortir de la marginalité ni de résister à la décadence qui l'amènera à perdre son logement, puis sa fourgonnette et enfin, sa guitare. Loin de s'apitoyer sur son sort, il dira : « Por mi parte, me considero una persona conformada » (DMAC : 21). Il se distingue en cela avec Elder de la plupart des protagonistes : leur résignation est une forme d'optimisme.

Comme l'a dégagé Hamon, « l'effet-personnage, c'est d'abord, dans le texte, l'apparition d'un « foyer modal », foyer qui s'incarne particulièrement dans des personnages définis par le faisceau convergent du désir sexuel (forme du vouloir), du mystère et du secret (savoir sur les autres et non-savoir des autres, ou non-savoir sur soi) et du pouvoir physique (la « toute-puissance » globale du sexe, ou, momentanée, du meurtrier) » (Hamon, 1998 : 305). Chez nos personnages ces trois modalités sont alternativement mises en avant, mais ils sont malgré tout souvent caractérisés par une forme d'avolition qui les pousse à l'inaction et à l'oisiveté.

La vie des personnages, qui vivent le plus souvent aux crochets de leurs parents (ou petite amie dans le cas de Pedro) apparaît réduite à une existence passive, presque végétative, faisant de l'ennui un mode de vie, d'où la nécessité de tuer le temps. Si chez Carlos et Beatriz elle reste acceptable et symptomatique de l'adolescence¹, elle devient pathologique chez Pedro, que l'ennui et le vide de son existence mènent à la paresse, à la paralysie, à l'enlèvement :

no sé si hacerme pan tostado o darme una paja, estoy ahíto, espaguetis a la carbonara, y esta mañana, antes de irse a trabajar, Elia me ha chupado la polla como me gusta que me lo haga, pero ahora el hueco de la tarde me vacía de una manera salvaje, se me borra la memoria no sólo de hoy sino de todos los días que he hecho algo importante, y enmarañado en no poder dejar de seguir engañándome, me callo apretando con el estómago la boca (...) si al menos tuviéramos teléfono podría hacer llamadas obscenas a la rubia de bote del segundo (...) ¡madre mía cómo estoy!, me tendré que dar una ducha fría para ver si se me baja tanta trascendencia, y todo por el dilema de no saber si darme una paja o hacerme pan tostado, haré las dos cosas y asunto resuelto, (*MDCT*: 25).

Pétri des contradictions caractéristiques d'un état dépressif, Pedro est paralysé par la peur de repasser les concours de l'enseignement mais enrage de ne pas trouver de travail décent. Il redoute de fâcher Elia en n'exécutant pas les tâches domestiques pendant qu'elle travaille pour les faire vivre mais traîne sur le canapé en ruminant sa colère de devoir faire le repassage et la cuisine. Ses sentiments contradictoires fluctuent si vite qu'ils sont pratiquement simultanés, aspect que le discours s'efforce de rendre.

L'absence de conjonctions de coordinations, de connecteurs et parfois même de verbe, reflète formellement l'abattement et l'apathie de Pedro dans certaines scènes où la multiplication d'actions insignifiantes ne parvient pas à combler le vide :

¹ Carlos se réjouit d'avance à l'idée d'un été sans projets ni contraintes: «Este año no me ha quedado ninguna para septiembre. No tengo NADA que hacer durante tres meses» (*HK*: 27). Voici sa réaction à la proposition de son père de l'envoyer en France pour un séjour: «Le explico al viejo que no me interesan los idiomas. Además, es un coñazo viajar» (*HK*: 66). Beatriz décrit quant à elle dans *Beatriz y los cuerpos celestes* de longs après-midi passés à ne rien faire: « Yo estaba acurrucada en una esquina de su cama, la cabeza apoyada sobre las rodillas, ocupada en no hacer nada, demasiado embebida en mi propio aburrimiento como para querer iniciar alguna actividad para combatirlo » (*BCC*: 13). Tous deux sont de brillants étudiants, mais à en croire les autres personnages, plus âgés, cela n'augure en rien d'un avenir enthousiasmant.

de la cama a la tele, la enciendo, miro por la ventana, la rubia de bote en la cocina, la apago, miro otra vez por la ventana, la cotilla del tercero espiándome, la enciendo, me acuerdo de que hay que tender la ropa y no voy, me siento y cambio de canal, y otra vez, y otra, y otra (*MDCT*: 39-40)

Après d'interminables tergiversations il finira par prendre une résolution cocasse : « voy a hacer mi propia revolución, empezaré por tender la ropa, » (*MDCT* : 42-43). Il ne la tiendra pas.

Le protagoniste de *El índice de Dios* constitue quant à lui un cas à part. Les différentes modalités décrites par Hamon convergent et dominant dans ce personnage anonyme d'assassin et sexopathe en série pourtant improbable, guidant tous ses actes et pensées, et l'effet de vie s'en trouve démultiplié¹.

I.4.4 L'identification, mode d'emploi

Pour Jouve le texte peut induire l'identification, l'empathie et même la sympathie au-delà des valeurs des personnages. Le textuel l'emporte sur l'idéologique (Jouve, 2001 : 16), et notre vision d'un personnage dépend (avant son portrait physique et moral) de la façon dont il nous est présenté par le texte. Ici le lecteur oscille en permanence entre adhésion et répulsion, identification et rejet. Fasciné autant que dégoûté (comme il est humain de l'être) par la violence dont tous les personnages sont porteurs, quelles qu'en soient les manifestations, il s'identifie néanmoins à eux². Ce phénomène relève en partie de « l'effet-prétexte » des personnages qui permettent au lecteur de « vivre imaginairement les désirs barrés de la vie

¹ Paradoxalement, c'est ce personnage pourtant anonyme et (fort heureusement) le plus distant du cadre de référence du commun des lecteurs qui produit l'effet de vie le plus puissant. Le réalisme de ce personnage tient davantage à la description de l'espace, à la crudité de la langue utilisée, et à la naturalité avec laquelle il raconte ses crimes et relations sexuelles, qui tend à les normaliser. L'effet de vie passe donc aussi par d'autres procédés liés à la notion d'effet de réel comme la description de ses actions quotidiennes, que nous détaillerons plus loin.

² C'est précisément de là que découle le reproche que Eva Fernández adresse à ces romans: cette capacité à créer une connivence avec le lecteur qui les fait s'identifier à des personnages aux valeurs négatives et ainsi d'induire et une forme de banalisation ces valeurs (Fernández : 2012). Généralement les romans présentant des actions violentes et immorales font apparaître à un moment une quelconque condamnation de ces actes, qui lève l'inhibition et permet au lecteur de s'en autoriser la lecture. Or ce qui dérange dans les romans de notre corpus, c'est l'absence totale de sentiment de culpabilité de la part des protagonistes et la rareté de la répréhension de leurs actes. Les crimes odieux perpétrés par le protagoniste de *El índice de Dios* ne seront condamnés que dans la presse, la mort de Fierro dans *Historias del Kronen* ne causera de remords qu'à Roberto, personnage secondaire qui finira en outre par expliquer la mort de cette « víctima propicia » (*HK* : 223) par sa personnalité masochiste et donc dérangeante pour le reste du groupe et pour le commun de la société : «En el fondo no se le puede culpar a Carlos. Fierro se lo buscaba. Hasta se excitó mientras le atábamos...» (*HK* : 235). Cela aboutit sinon à la justification de sa mort, du moins à sa dédramatisation.

sociale¹ » (Jouve, 2001 : 150), d'assouvir ses fantasmes et envies par procuration en somme. Le sexe comme la violence tenant une place prépondérante dans nos romans, il n'est pas surprenant de constater que cet effet des personnages s'y impose, dépassant « l'effet personnel » et égalant « l'effet personne »².

Cet effet-personne, illusion de rapport authentique, est en partie le fruit de l'évocation de la vie intérieure des héros, souvent transmise sous forme de monologue intérieur et par la technique du « courant de conscience » qui produisent un effet de sincérité. Si les personnages peuvent tromper le monde extérieur, le lecteur gage qu'ils sont « transparents » lorsqu'ils livrent leurs pensées³.

C'est également ce que laisse entendre le narrateur et protagoniste de *Matando dinosaurios con tirachinas*. Il expose en effet son quotidien marqué par la passivité et ses interactions avec les autres, mais celles-ci s'avérant souvent artificielles, c'est par l'évocation de souvenirs, des digressions et des associations d'idées qu'il dévoile sa personnalité contradictoire et torturée. La vie s'apparente à une comédie pour Pedro qui feint d'aller bien et tient son rôle face aux autres, ne laissant libre cours à sa personnalité que dans ses pensées :

solo aquí arriba soy una paja mental viviente, pero ahí abajo soy un actorazo de comedia, (...) o sea, resumiendo, que me he metido en un callejón sin salida, aburrido tonto un poco conmigo y antes de que me dé tiempo a reaccionar ya tengo que hacer algo real, pero a pesar de todas estas estratagemas yo soy muy cuco y cuando lo de fuera me dice, ¡a moverse!, yo oigo, ¡acción, a rodar!, y represento mi papel a la perfección, que toca ser amable, pues yo me derrito de amabilidad, que toca ser cabrón, pues yo me derrito de cabronería y de gusto» (MDCT: 26).

Les personnages trompent leur entourage et se mentent parfois à eux-mêmes, inconsciemment ou consciemment comme c'est le cas de Pedro : « ¿cómo quiere que la [Elia] deje de engañar si no lo hago primero conmigo mismo ? sí, será sólo eso, miedo escénico » (MDCT : 72). Et pourtant, le lecteur présume de leur sincérité.

Là encore, la narration à la première personne vient compenser une caractéristique prégnante dans les romans et qui semble pourtant au premier abord contredire l'un des postulats réalistes : « le discours réaliste, toujours à la recherche de la transparence et de la

¹ Cet aspect est mis en abîme dans *Historias del Kronen*. Carlos, personnage à la personnalité obsessionnelle, aux comportements violents, à la sexualité plus que libérée, qui incarne lui-même la réalisation de certains fantasmes de domination, va lui-même puiser dans ses films fétiches de quoi assouvir ses propres fantasmes.

² Vincent Jouve divise l'effet-personnage en trois effets dont la distribution détermine la visée du roman (Jouve, 2001: 169). L'effet-personnel, induit par les actions des personnages, demeure très secondaire dans nos romans. L'effet-personne ou effet de vie, qui aboutit à des portraits réalistes y est en revanche important, et découle nous le verrons des effets de réel efficaces produits par les romans. Mais il ne parvient pas —alors que Jouve y voit un gage de réalisme— à dissimuler l'effet-prétexte, précisément du fait du peu d'épaisseur psychologique évoqué précédemment.

³ Nous reprenons ici le terme employé par Dorrit Cohn dans l'ouvrage où elle analyse les techniques narratives visant à mettre le lecteur en contact avec la vie intérieure des personnages. Le monologue intérieur est l'une de ces techniques (Cohn, 1981).

circulation des savoirs, s'efforcera de faire tendre vers zéro la distorsion entre l'*être* et le *paraître* des objets ou des personnages, le premier étant révélé par le second » et évitera pour ce faire les « personnages faux, personnages ambigus sexuellement, personnages hypocrites, personnages d'homosexuels (...) » (Hamon, 1982 : 156-157). Sans cette transparence du monologue intérieur, nos protagonistes perdraient peut-être de leur vraisemblance, car ce qui les caractérise, c'est bien leur ambiguïté, leur duplicité et leur indétermination. De fait, dans les récits à la troisième personne, les doutes sur la personnalité des protagonistes demeurent irrésolus. Ainsi Sara dira dans *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo* :

Creo que si todos seguimos queriendo a Israel durante aquellos años fue porque nos basábamos en la suposición de que en realidad nunca había sido el hombre que deseaba parecer. Pero ¿y si estábamos equivocados? ¿Y si debajo del disfraz había lo mismo que en la parte de fuera? (NDMPZ : 124)

Tous les romans du corpus recourent par ailleurs pour renforcer l'effet de vie des protagonistes et la connivence avec le lecteur à l'évocation répétée de thèmes qui renvoient directement à leur intimité : le rêve, l'enfance, et l'amour¹.

Le rêve

Le rêve constitue une porte ouverte sur l'inconscient des personnages (Jouve, 2001 : 138), là où le mensonge est exclu, et renforce l'impression de transparence que les romans réalistes aiment à conférer à leurs personnages². Souvent organisés autour d'évènements marquants de la vie des personnages (voir *El triunfo* : 73) ou manifestations de leurs espoirs et angoisses les rêves relatés permettent de mieux les cerner. Ils portent fréquemment sur la peur de grandir³ (voir de mourir), et d'assumer des responsabilités.

Les rêves revêtent par ailleurs dans les romans une grande importance car ils sont le lieu de la possible rencontre entre la réalité, « el mundo de las cosas tal como son » (*Raro* : 7), « este lugar de haz sólo lo que debes y no cruces la línea » (*Raro* : 47) et « el mundo de las grandes ideas » (*Raro* : 51) dans lequel souhaiterait vivre la plupart des personnages.

¹ Ces deux premiers éléments sont éminemment présents dans les romans de Ray Loriga, Benjamín Prado, Ismael Grasa, Pedro Maestre, Lucía Etxebarria et Francisco Casavella. S'ils se font plus discrets dans les romans de Mañas ils y restent néanmoins présents.

² Sur le plan esthétique, le rêve est dans les romans le lieu privilégié d'une expression plus poétique reléguée au second plan par un langage reproduisant la réalité dans toute sa crudité et son pragmatisme. Anaphores, répétitions, appositions et métaphores y sont à l'honneur.

³ Heureusement dans les rêves du protagoniste « la estrella » et David Bowie sont là pour le rassurer: « No tienes por qué preocuparte, aún eres demasiado joven para elegir » (*Héroes* : 190). Cette phrase qui reprend le deuxième vers de *Rock'n'roll suicide*, chanson qui clôt l'album du chanteur anglais intitulé *The rise and fall of Ziggy Stardust and the spiders from Mars* (« You're too old to lose it, too young to choose it ») illustre par ailleurs un aspect fondamental de nos romans: l'intermédialité, notamment l'insertion de la musique dans l'écriture et ses modalités d'inclusion que nous étudierons en troisième partie. Ici l'inclusion se fait par fusion dans le texte, la citation musicale devenant imperceptible pour qui méconnaît la référence utilisée.

Dans l'interview que le protagoniste de *Héroes* s'invente, la violence du choc entre les rêves d'enfants et la réalité de la société est dépeinte avec justesse :

Yo quería ser jugador de fútbol y domador de leones y piloto y todas esas cosas que quieren ser los niños.

¿Piloto de qué?

Piloto de lo que sea, ¡cojones! (...)

¿Qué te separó de tu sueño?

Dios, el presidente de Estados Unidos, la KGB, qué va a ser, todo lo demás.

¿Qué es todo lo demás?

Por un lado está lo que uno quiere y por otro lado está todo lo demás, y cuando digo todo me refiero a todo.

¿Y ahora qué quieres ser?

Jugador de fútbol, domador de leones, piloto...

Pensé que tus sueños se habrían adaptado a las circunstancias a estas alturas.

Los sueños que se adaptan a las circunstancias no son sueños, se llaman anuncios y los utilizan para fastidiarte las películas. (*Héroes* : 180)

La persévérance dans le rêve et le refus d'accepter la société ont conduit ce personnage à se couper du monde et à rejeter le monde des adultes et la société toute entière¹.

Les autres se réfugieront dans la drogue, l'alcool, la folie, et une éternelle enfance².

« *Souvenir, souvenir, que me veux-tu ?*³ »

Les protagonistes se remémorent constamment les faits marquants de leur enfance et de leur adolescence. Pour le lecteur l'effet est double : il peut y reconnaître avec tendresse ou ressentiment des situations vécues personnellement ou familiales, mais il s'explique (ou excuse) également certains comportements par cette genèse qui lui est exposée.

Rares sont les personnages qui se réfugient dans leurs souvenirs d'enfance comme dans un cocon rassurant⁴, cette période apparaissant souvent comme le temps de la vulnérabilité.

¹ «Cuando me empezó a subir el ácido pensé: bueno, se acabó. No puedo seguir con esto; el trabajo y la apisonadora RESPONSABILIDAD-CULPA-DIOS TE QUIERE-TU FAMILIA TE QUIERE-TÚ NO TE QUIERES PERO ESO PUEDE ESPERAR. Pensé simplemente: adiós, se acabó» (*Héroes*: 14).

² Notons que les états hallucinatoires ou du moins altérés provoqués par la drogue, l'alcool, et les troubles mentaux ainsi que la naïveté caractéristique de l'enfance donnent à l'instar du rêve l'impression d'une sincérité absolue de la part des personnages.

³ Vers emprunté au poème de Paul Verlaine « Nevermore », tiré du recueil *Poèmes Saturniens*.

⁴ Les « bribas » de souvenirs de el Gandhi, intercalées au récit de el Palito, font partie avec celles de Pedro (*Matando dinosaurios con tirachinas*) des rares évocations nostalgiques et positives. Pedro se remémore son enfance avec une tendresse mêlée de détachement. Il garde une mauvaise image de lui enfant («con gafas de culo de vaso y disfrazado más que vestido») mais utilise le souvenir idyllique de son grand-père comme remède à ses peines : « [tú estabas] comprando boletos de rifa en el Bar Manchego para regalárnoslos a los nietos, o

L'innocence bafouée ou raillée par les adultes apparaît fréquemment, par exemple dans ce passage de *De Madrid al cielo* :

Cada niño y cada niña guardan su orinal en casa. A sus madres les gusta asustarles y les dicen: «Ten cuidado de que no te pase como a María Sarmiento, que fue a cagar y se dejó el culo dentro». (...) A **uno**¹ le entran ganas de llorar cuando piensa que los niños, indefensos, se lo creen todo. Después de hacer de vientre se dan la vuelta preocupados y dicen: «¡Uf, menos mal!». (DMAC : 91).

À travers ces évocations si parlantes les personnages se découvrent, et le lecteur se prend à ressentir, sinon de la compréhension, du moins de l'empathie.

Les romans mettent en évidence le fonctionnement par association d'idées de la mémoire, et le surgissement soudain de souvenirs -sans autre lien avec le contexte de leur évocation que celui que le narrateur y trouve- est monnaie courante. En effet, comme l'écrit Ray Loriga dans *Tokio ya no nos quiere*, «la memoria es el perro más estúpido, le lanzas un palo y te trae cualquier cosa » (Loriga, 2008 : 45). On observe également, à plus forte raison chez les personnages solitaires, isolés ou oisifs (Zenón, Elder, le protagoniste de *Héroes* ou Pedro, que l'inaction amène au ressassement) une construction circulaire de souvenirs qui reviennent en boucle en divers endroits des romans. Ainsi Pedro revient sans cesse sur les secrets de sa famille et sur le voyage scolaire dont sa mère le priva (MDCT :38, 104), Elder (comme le protagoniste de *Héroes*) sur la maladie mentale de son frère qui a pesé sur la vie familiale, sur son *action man* perdu (LPDT : 38, 52, 77), sur l'épisode de son goûter volé par Juan José de la Llave (LPDT : 25, 52, 103), ou celui de l'éléphant de plâtre de Jorge Maíz qu'il brisa (LPDT : 11, 36, 46, 111), Zenón sur les échauffourées avec « los grises » à l'université (DMAC : 13, 131). Les résurgences de ces éléments témoignent de leur impact et de leur importance aux yeux des personnages, les souvenirs symboliques étant les plus marquants comme l'explique Pedro :

jamás podré olvidar que no me dejarais ir al viaje de fin de curso de EGB a Palma de Mallorca (...) aquello con el tiempo se convirtió en una herida simbólica, y lo simbólico, si no lo sabéis os lo digo yo, es más arrasador que todo lo que podáis imaginar (MDCT : 38)

enseñadome la casa de campo de Chirnolet que acababas de comprar, o matando el conejo de la paella con un golpe de kárate en la nuca, o arreglándome el pinchazo de la bici-cross» (17).

¹ L'utilisation du pronom indéfini « uno », « yo » déguisé qui prétend faire de ses propos une généralité, permet au lecteur de s'inclure et induit de fait une certaine connivence. Dans toutes les évocations que fera Zenón de l'enfance, il n'emploiera jamais la première personne. Si la précision de ses évocations prête à croire qu'il s'agit de ses propres souvenirs, ceux-ci sont assez communs pour être partagés par le plus grand nombre (voir également p.101).

Ce souvenir engendre chez Pedro une rancœur dont l'amertume est rendue par l'accumulation d'expressions telles que « jamás podré olvidar », « desde entonces », « mucho tiempo después, sí hace mucho tiempo de esto », « sí, mucho tiempo » (37-38).

Dans le cas de Elder, la culpabilité ressentie après l'épisode de l'éléphant brisé (« después empecé a soñar que se suicidaba. Nunca he vuelto a sentirme **peor**¹ » (LPDT : 36) s'estompe au fil des évocations jusqu'à se muer en agressivité et en rancœur², montrant la propension de la mémoire à remodeler les souvenirs au gré des âges et des situations.

Les souvenirs et sentiments se cristallisent souvent dans des objets ou des détails apparemment insignifiants et qui pourtant restent gravés dans les esprits, suivant le fonctionnement singulier de la mémoire mis en lumière dans *Raro* :

Es curiosa la forma en que recordamos nuestras grandes historias sólo porque estaban llenas de cosas pequeñas que nos caben en las manos (*Raro* : 12).

Ce regard encore enfantin que posent les narrateurs sur le souvenir de détails imperceptibles et pourtant marquants, et d'atmosphères qui les renvoient à leurs sensations passées, engendre une identification accrue. On retiendra pour exemple l'évocation par le protagoniste de *Raro* des disputes et du déclin de la relation amoureuse de ses parents :

Los ojos de mi madre empezaron a llenarse de algo que aún no parecían exactamente lágrimas (...), y los dedos de mi padre [empezaron] a ponerse rojos alrededor del cuchillo y del tenedor (*Raro* : 11)

Una de las cosas que no volvimos a escuchar fue la radio en el cuarto de mis padres (*Raro* : 12)³.

¹ Nous soulignons cette expression qui fait clairement écho au titre du roman. *Lo peor de todo*, pour Elder, ce sont précisément ces petits détails (« los cuellos de cisne » que lui mettait sa mère (LPDT : 13), « las cajoneras » de l'école (LPDT : 71)) mais aussi le collègue de curés, les brimades de ses camarades et les allers-retours de son frère M entre la maison et l'hôpital psychiatrique qui ont gâché son enfance et l'ont amené à être un jeune adulte plein de ressentiment et d'agressivité. Au milieu de ses mauvais souvenirs émergent quelques-uns de ces moments privilégiés qui donnent aux enfants un sentiment d'importance qui aide à grandir: « Cuando yo era pequeño mi padre y yo veíamos combates de boxeo por televisión. Eran veladas americanas que caían aquí a las tres o a las cuatro de la mañana, por lo del cambio de horario. Mi padre me sacaba de la cama y nos quedábamos a verlas los dos solos » (LPDT : 71). Ils restent néanmoins rares.

² Croisant Jorge Maíz plusieurs années plus tard qui lui apprendra qu'il s'est vu retiré son diplôme de pilote « por miope y gordo », Elder annonce: « Me dio un poco de pena pero también me alegré de no haber sido el único en fastidiarle la vida al pobre Jorge Maíz, probablemente todo el mundo lo hacía ». A la fin du roman, frustré par l'échec de son projet de meurtre sur l'employé du mois (son collègue « el gordo Lorenzo » l'ayant doublé) il conclura: « Hubiese sido mejor machacarle la cabeza a Jorge Maíz en lugar de conformarme con su elefante de escayola » (LPDT : 111).

³ Nous pouvons citer aussi cet autre passage qui en appelle à l'enfant que fut le lecteur, les enfants ayant pour caractéristique de prêter toute attention aux mêmes détails invisibles ou insignifiants aux yeux des adultes: « Mientras me visto, vuelvo a recordar a la mujer del delantal: yo soy muy pequeño, mi madre señala algún tipo de peces y la mujer los pone en la balanza ; luego apunta un número en el papel, con tinta roja, y envuelve el pescado en ese mismo papel. Todo eso ocurre en el mercado y yo siento miedo de los animales muertos y de las manos manchadas de sangre de los carniceros. El poema también tiene que ver con el miedo y tampoco sé quién lo escribió, como la canción de Dylan: es curioso, a veces las cosas de las que uno no sabe nada son las que recuerda para siempre » (Raro : 90). Le temps verbal utilisé ici, imite la technique du *flashback* et souligne avec justesse à quel point ce souvenir demeure présent dans l'esprit du narrateur.

Les facéties et plaisanteries entre amis d'enfance et d'adolescence (« Con catorce años los chavales hacen carreras de banco a banco; dicen "un, dos, tres, el último maricón". Encienden un cigarrillo a escondidas y dicen "el que no se trague el humo maricón"» (DMAC : 102)), la traumatique période du collège et des brimades¹, l'éducation dans des écoles religieuses², sont des éléments récurrents dans les romans. L'incompréhension des parents, et notamment de la mère, en est un autre que l'on retrouve chez l'ensemble des personnages :

Cuando estoy con padres aunque no sean los míos, me acuerdo de lo peor, de los años del colegio. Mi madre siempre decía que ir al colegio no es tan horroroso pero pienso que hay muchas cosas que pueden matarme lentamente sin llegar a ser tan horrorosas (LPDT: 61).

Tous ces éléments sont autant de facteurs qui façonnent une personne et poussent ces personnages à l'isolement, à la fuite, et au pessimisme chronique. Ils partagent en effet la conviction que « Las cosas son así, cuesta abajo » (DMAC : 30)³. Cette idée de déchéance inexorable traverse tous les romans, que les personnages en soient conscients, qu'elle transparaissent dans leurs pensées ou qu'ils en soient les victimes inconscientes.

L'amour comme solution ?

L'amour pourrait être la salvation dans l'univers impitoyable qui s'acharne contre nos protagonistes. Pourtant, s'il amène et aide certains personnages (les protagonistes de *Sonko 95*, *Héroes* et *Raro*, Kaiser, Beatriz, Pedro, ou encore Elder) à essayer de rentrer dans le droit chemin ou de « sauver leur peau » (*El índice de Dios*), force est de constater que les histoires d'amour finissent en général plutôt mal.

Qu'ils sabordent leurs relations par leur passivité ou leur incapacité à s'insérer dans la vie « normale » (c'est le cas de Pedro, de Elder, des protagonistes *Sonko 95* et de *Héroes*⁴),

¹ Voir entre autres à ces sujets les évocations de Zenón dans *De Madrid al cielo* (p.91, 102, 130-131), celles de Elder dans *Lo peor de todo* (« A Bowie le conocí en el tejado. Yo pasaba allí casi todas las horas libres, porque en el internado entre los tíos duros, los tíos verdaderamente malos y los maricones no había quien estuviera tranquilo. Cuando eres nuevo tienes que tener mucho cuidado porque a la menos ocasión viene un maricón del último curso y te da por el culo. Aunque no quieras. Yo por si acaso me subía al tejado y lo miraba todo un poco por encima » (57), et celles du protagoniste de *Héroes*.

² Beatriz, Cristina et ses sœurs, Elder, le protagoniste de *Héroes*, et même Zenón ont tous été formés dans des établissements religieux. Non seulement cela ne les aura pas empêchés de sombrer dans l'alcool, la drogue et la vie marginale, mais tous en conservent en outre un souvenir douloureux. Une certaine critique est donc à relever de ces évocations (mal dit)

³ Elder aura cette réflexion triste et drôle à la fois : « Las cosas en general van siendo peores según creces, por eso resulta especialmente cruel que te amarguen la vida de pequeño, cuando aún tienes posibilidades » (LPDT: 10)

⁴ Dans le cas du protagoniste de *Héroes*, c'est à peine ébauchée que sa relation est avortée par sa décision de s'exclure du monde: « (...) el día del cumpleaños de quien sea seguiré pensando que de todo lo que nunca he

qu'ils fuient l'engagement par crainte de la dépendance affective ou parce qu'ils préfèrent les relations passionnelles aux amours rationnelles et paisibles (comme le protagoniste de *Raro*¹, Beatriz et Carlos), ou qu'ils entraînent leurs partenaires dans leur chute (c'est le cas dans *El índice de Dios*), les amours présentées dans les romans laissent peu de place à l'espoir.

Les personnages semblent incapables d'évoluer, même s'ils en paient le prix. Ce tribut à payer, loin d'éveiller leur conscience et leur responsabilité, sera toujours perçu comme un signe supplémentaire de la fatalité dont ils sont les victimes innocentes, et accepté avec une certaine résignation. Ainsi Elder, oubliant que parfois « de pronto se hunde todo y uno empieza a hacer las cosas como no debe », dira : « Ahora no me explico por qué T estaba conmigo. A veces las cosas son raras un tiempo y luego vuelven a ser lo que eran » (*LPDT* : 54)². Pedro vivra quant à lui le départ d'Elia comme une punition injustement infligée.

Pour Beatriz, qui à la fin du roman aspire à renouer avec Cat, renonçant à la passion (« Yo ya no aspiro al fuego ») en faveur de « La paz, a fin de cuentas. O el amor » (*BCC* : 339) et l'amour sera peut-être la solution : « Puede que ni siquiera sea digna de que Cat entre en mi casa. Pero una palabra suya bastará para sanarme » (*BCC* : 340).

« *We can be heroes, just for one day* »

Nous l'avons vu, *l'effet-personnel* est modique chez les personnages qui agissent peu. Nous les avons qualifiés de « plats », mais ils supportent également les qualificatifs de « amorphes » ou de « concaves » au regard des valeurs dont ils sont porteurs. Ce dernier adjectif est utilisé par Jouve en opposition à celui de « convexe » par lequel il désigne les héros exemplaires (Jouve, 1995). Néanmoins d'un point de vue axiologique ils méritent le nom de *héros* en tant que représentants principaux d'un système de valeurs. « Alors qu'à l'époque classique le héros attirait d'abord l'attention par ses exploits, à l'époque moderne, c'est surtout par la façon dont le texte le présente qu'il suscite l'intérêt » (Jouve, 1995 : 253).

Pour provoquer de la sympathie chez le lecteur, ils doivent recevoir « la teinte émotionnelle la plus vive » (Tomachevski in Todorov, 1965 : 285). Mais ce rapport émotionnel est contenu dans l'œuvre. La sympathie pourrait donc aussi bien être dégoût et répulsion pour les mêmes caractères dans la vie réelle. Dans les romans *l'effet-personne* s'impose par le truchement des procédés que nous avons vus. L'usage de la première personne et le ton familier des romans y participent tout comme le recours constant à la

tenido ella es lo que más echo de menos»(*Héroes*: 45). L'anniversaire est ici choisi comme moment typique où les souvenirs reviennent avec leur lot de nostalgie, comme Noël, le jour de l'an, les mariages, etc.

¹ Incapable de s'engager, ce personnage menant une double relation finit par n'en choisir aucune: « Y entonces supe que en realidad las dos mujeres eran la misma mujer que la primera había sido la segunda y la segunda terminaría por ser la primera y que yo no era lo suficientemente bueno para ninguna de las dos» (*Raro*: 32).

² «Con T las cosas en general me parecían mejores. Aunque siempre he pensado que no eran cosas más o cosas para mí, así que tampoco me extrañó tano cuando T se fue y ni siquiera quiso hablar conmigo por teléfono» (*LPDT*: 81).

référence. L'identification est possible en dépit des divergences morales et pose la question du prolongement du texte dans le hors-texte. Associée à l'absence de condamnation des agissements des personnages elle les impose comme possibles. Le lecteur est tenté de penser que s'ils écoutent la même musique, portent les mêmes vêtements, mangent les mêmes *burgers*, fréquentent le même genre de personnes, leur comportement est à tout le moins « normal ».

Le mouvement habituel qui se produit dans la réception des *effets-personnages* est le suivant : le personnage apparaît au début par *l'effet-personnel*, comme un pion que l'auteur va faire avancer mais dont l'identité, le rôle et les émotions sont encore méconnus, ce qui encourage la curiosité et donc la poursuite de la lecture. Le personnage gagne ensuite en épaisseur et finit au fil des pages par s'imposer comme *effet-personne* en distillant au passage un *effet-prétexte* (Jouve, 2001). Si la construction progressive de l'être romanesque est essentielle à l'effet de vie, un personnage devrait demeurer incertain jusqu'à la conclusion du récit. Or si la perception que nous avons de certains évolue à mesure qu'ils se livrent¹, les protagonistes figurent plus des tableaux que des êtres évolutifs, et en restant figés ils demeurent également assez plats. Cette absence d'évolution est en partie le fait d'une écriture du présent dont nous parlerons².

I.4.5 Les « ratés » de l'initiation

Entre adolescence et âge adulte, entre réalité et mondes oniriques et artificiels, entre besoin des autres et solitude, entre homo, hétéro et bisexualité, les protagonistes se cherchent et leur quête d'identité dans l'exploration des limites en tous genres confère aux romans une dimension initiatique. On y retrouve d'ailleurs les éléments traditionnels de l'initiation : sexualité, mort, usage de stupéfiants. Des réflexions comme celle de Beatriz (« yo tampoco me había acostado con hombres, más por falta de experiencia que por una profunda convicción sobre mis preferencias—, demasiado a menudo experimentaba la sensación de haber caído en un sitio equivocado » (BCC : 57)) et des épisodes comme celui de Carlos roulant à toute vitesse ou mettant ses amis au défi d'escalader un échafaudage en dépit du danger (« ¡Seguidme!, ¡a que no hay cojones! » (HK : 21) renvoient directement à l'idée de quête identitaire et de rite de passage³.

Ne parvenant pas à se positionner ni à se définir, incapables d'entrer de plain pied dans la société et le statut d'adulte, ils semblent voués à rester bloqués à la phase de « marge » du

¹ Ainsi on mesurera par exemple l'étendue de l'étrangeté d'Elder et la profondeur du mal-être du protagoniste de *Héroes* au fil de leurs confessions, mais par accumulation.

² Nous reviendrons également sur cette caractéristique au moment d'aborder les *explicit* des romans (voir infra p. 332 ss.)

³ On retrouve également l'association de la virilité au courage. Qui en possède est gratifié : « ¡Roberto, te juro que eres el tío con más cojones del mundo! Espera que se lo contemos al Miguel, vas a ver cómo va a flipar » (HK: 195) et qui en est dépourvu voit sa masculinité raillée et remise en cause : « Eres un DÉBIL. ERES UN MARICA » (HK: 194).

rite de passage¹, dans un entre-deux permanent qui nous amène à les affilier à ceux que Marie Scarpa qualifie de « personnages liminaires » et à les situer à divers degrés sur « l'échelle du ratage initiatique qu'empruntent tous les personnages du roman moderne » (Scarpa, 2009)².

Pedro (*Matando dinosaurios con tirachinas*) en est un bon exemple. Incapable de *tuer le père* et de s'émanciper d'une mère castratrice³, ce *mañaco*⁴ reste bloqué dans une adolescence indépassable dont la conscience ne l'aide pas à sortir :

los primero años fui un animal rabioso que mordía a diestro y siniestro, así conseguí el aire suficiente para vivir fuera, pero no queriendo darme cuenta de que, aunque pudiera llegar con las cadenas más o menos donde quisiera, no me deshacía de ellas, tenía que haber dado el petardazo o intentar arreglarlo, pero **no quedarme a medias**» (*MDCT* : 107, nous soulignons).

Pourtant certains des protagonistes - dont Pedro lui-même qui affirme « yo quiero crecer, quiero tener mi oportunidad, tengo mis años ya y me cago en Peter Pan » (*MDCT* : 60) - essaient de s'en sortir, de grandir et de rentrer dans le droit chemin en dépit du rejet que la société leur inspire. C'est le cas de Elder :

Creo que estoy tratando de hacer las cosas bien, porque tengo un trabajo y un apartamento con televisión y a veces intento cocinar algo, aunque no siempre me sale. (*LPDT* : 92).

Comme si la régularité qu'il tente de s'imposer apaisait aussi le va et vient incessant de ses pensées tourmentées, cette phrase est suivie de trois pages consécutives dans lesquelles les digressions auxquelles il se livre incessamment tout au long du roman sont absentes. Le lecteur peine cependant à croire à la pérennité de ses bonnes résolutions.

Celles du protagoniste de *Sonko 95*, qui s'éloigne un temps de Madrid, de ses amis et de son mode de vie dissolu, pour achever son roman et se mettre « au vert » ne résisteront pas non plus à l'appel irrésistible de la bacchanale. En témoignent les extraits suivants :

Los días que cerramos [el bar] no consigo quedarme en casa y acabo yendo un ratito al Bombazo a ver a Josemi y casi siempre me topo con Borja y se lía la noche (*S95* : 195).

¹ Ils évoluent de fait souvent également en marge de la société.

² Le postulat de Marie Scarpa se base sur l'homologie structurelle et fonctionnelle entre rite de passage et récit romanesque. Le rite de passage, formalisé par Van Gennep (Van Gennep in Turner, 1990), se divise en trois phases : séparation (de la famille, du groupe, du milieu), marge et agrégation (à un nouveau groupe, un nouveau statut). Nos romans dépeignant les existences erratiques de personnages à l'âge angoissant et transitoire de tous possibles, ils répondent *stricto sensu* à cette hypothèse.

³ Voir pour exemple *MDCT* p.29, 38, ou encore 105-106.

⁴ Ce mot d'origine catalane et espagnolisé, utilisé dans la région d'Alicante et utilisé à plusieurs reprises dans le roman désigne affectueusement les enfants.

No consigo leer, no tengo apetito y soy incapaz de quedarme sentado viendo la tele. Lo único que me calma es la música. (...) Con lo cual, entre una cosa y otra me agobia estar en casa y no puedo esperar a que llegue la noche (S95: 195).

Le roman s'achèvera sur une énième soirée et l'atermoiement de l'envoi de son manuscrit.

Pour le protagoniste de *Héroes*, c'est l'enfermement qui constitue une sorte de rite initiatique. Réalisant sa vulnérabilité et son inadaptation au monde il décide d'aller quérir son identité dans la solitude et la réclusion dans un univers onirique et musical :

(...) decidí que lo único que necesitaba era una habitación pequeña donde buscar mis propias señales. (...) Empecé a imaginar cómo sería mi nueva habitación y decidí que no saldría de ella hasta estar verdaderamente capacitado para engrosar las filas de los ángeles (*Héroes* : 14-15).

Si cette dernière phrase peut évoquer au premier abord un passage vers l'au-delà, il n'en est pas question dans le roman. Pour le narrateur les anges sont toutes les stars du rock qu'il côtoie dans son imagination. Il envisage de réintégrer un jour le monde extérieur, mais le passage à l'âge adulte soulève en lui des interrogations aussi profondes que banales :

A veces me imagino con una mujer y un niño corriendo por la casa. Un niño al que abrazar y dar besos, tan pequeño que todavía no está lleno de nada. ¿Quién voy a ser entonces? ¿Qué cosas podré coger con las manos y cuáles no? ¿Mediré lo mismo? ¿Tendré una cara parecida a la que tengo ahora? ¿qué pensará mi mujer de lo que era antes? ¿Mi mujer será la chica rubia o tendré que ocultarle a ella que no lo es? ¿qué pinta tendré follando? Cuando pase ese tiempo, **¿dónde estará éste de ahora y dónde estará el de después y dónde estaré yo en medio de todo esto?** ¿A qué me pareceré cuando sueñe? ¿Qué pasa con lo que has hecho? La responsabilidad sobre todas las cosas que hacías debería caducar, como las latas. ¿Cuánto voy a durar tal y como soy ahora? Me siento como un negocio que va cambiando de dueño. (*Héroes* : 191, nous soulignons)

La dernière phrase, sur laquelle s'achève le roman, renvoie directement à l'idée de passage, en cours de réalisation et dont on ne connaît pas ici l'issue.

Un autre domaine dans lequel nos personnages restent souvent dans « l'entre-deux » est celui de leur rôle d'homme ou de femme. Ils témoignent d'un changement des identités masculines et féminines que nous avons déjà mentionné, amorcé mais non terminé ni totalement assumé. Ainsi les femmes tendent à accepter une certaine domination de la part de leurs partenaires (hommes, mais également femmes) mais se montrent plus autonomes et décidées pour mener leurs vies. Les personnages masculins, eux, sont partagés entre leur rejet de structures et modes de pensées qu'ils jugent anachroniques, et leur incapacité à s'en libérer pour de bon. Ils constituent, par leurs relations aux femmes et à leur situation, ce que Estrada

qualifie de « modelo dual [que] incluye a la vez cambio y estatismo » (Estrada, 2002). Cela transparaît dans leurs comportements contradictoires, leurs mentalités et même dans leurs discours.

Ainsi Pedro troque son service militaire (rite initiatique s'il en était) pour se plier à une objection de conscience. « [N]o tengo huevos para ser insumiso » explique-t-il (*MDCT* : 118). Ce faisant il use de la même image associant la force masculine aux organes génitaux que celle de la croyance traditionnelle véhiculée par les hommes de sa famille :

en la mili te haces **un hombre con dos cojones** y cuando sales te comes el mundo (...)le respondo que voy a hacer la objección de conciencia, que es, yo diplomático a más no poder, pues como la mili pero ayudando a drogadictos, o en los montes vigilando para que no haya incendios, y él, no sé, **eso suena a mariconería** . . . (*MDCT*: 15-16, nous soulignons).

Le même machisme résiduel et récalcitrant se retrouve à divers degrés chez pratiquement tous les protagonistes des romans qui nous occupent, pourtant tous élevés dans l'esprit de l'égalité des sexes¹. Les termes utilisés pour désigner les femmes en témoignent.

I.4.6 Voies sans issues

Si nos protagonistes redoutent autant de devenir adultes, c'est aussi parce que leurs perspectives d'avenir sont peu réjouissantes. Si presque tous les personnages ont fait des études et sont issus de milieux favorisés, leur préparation intellectuelle ne les a pas armés pour affronter la vie². Ces éternels inadaptés se veulent anticonformistes mais ne parviennent tout bonnement pas à s'insérer dans la vie « normale », dans la société où le travail, le vivre ensemble et une certaine dose de responsabilités sont inévitables. « La idea de volver a trabajar está perdida en algún punto de mi cerebro » avoue le protagoniste de *Héroes* (*Héroes* : 117).

Enfermés dans des addictions, des comportements aporétiques ou dans un état d'hébétéude et de sidération face à leur situation et au monde, ils sont leurs propres victimes, quand ils ne font pas de victimes collatérales. La plupart d'entre eux montre peu d'évolution entre le début et la fin des romans, et reste « colgada » dans tous les sens du terme³.

¹ Pour quelques exemples du traitement réservé aux femmes par les protagonistes et leurs amis, voir par exemple *Historias del Kronen* p.33-37, 76, 78.

² Elder en est parfaitement conscient lorsqu'il explique : « Ahora estoy buscando trabajo. He trabajado en mil sitios, pero nunca he hecho nada bien. Eran sólo trabajos de idiota, en realidad casi todos lo son. (...) Mi padre y mi madre deberían haberlo visto. Tanto dinero gastado en colegios para ministros y más que consigo es apilar cajas. Qué le vamos a hacer. A lo mejor ni siquiera soy especialmente tonto, a lo mejor es que mi reino no es de este mundo » (*LPDT*: 78).

³ Cet adjectif polysémique, associé aux verbes *quedarse* ou *dejar* et utilisé par Irene Gómez Castellano dans le titre de son article, nous semble à propos pour décrire cet état dans lequel les protagonistes semblent voués à demeurer. Traduis par « suspendu » il évoque leur immobilisme. Traduis par « défoncé » il illustre l'état dans

Face à l'adversité ils préfèrent prendre la tangente, se réfugiant dans des paradis artificiels¹ ou dans une écriture expiatoire (comme Pedro), car il leur est d'autant plus difficile d'avancer que la réussite les effraie autant que l'échec comme l'exprime Pedro :

no hay nada más gratificante que sentirte apoyado, lo que no sé es cómo se han enterado de que el éxito me destrozaría (MDCT : 120-121).

Même les évènements significatifs (la mort de Fierro dans *Historias del Kronen*, l'éclatement du groupe dans *Mensaka*, les ruptures amoureuses effectives ou qui menacent, la fermeture de son bar et l'achèvement de son roman pour le protagoniste de *Sonko 95*) ne les font ni mûrir ni changer. Les bonnes résolutions sont vite abandonnées, et les personnages sont rattrapés par leurs faiblesses ou leur inadaptation au monde². Le protagoniste de *Héroes* en témoigne :

Tenías un trabajo, y tratabas de mantenerte despierto en casi todas las conversaciones, Dios sabe que lo intentabas (...) Cuando parecía que lo querías todo sólo buscabas algo para ti. (*Héroes* : 111)

Quand ils ne sont pas tout bonnement froidement indifférents à tout. Le dénouement de *Historias del Kronen* en est un exemple criant. La mort tragique de Fierro marque la fin de l'insouciance pour les personnages secondaires comme Roberto, mais Carlos, personnage unidimensionnel que rien ne fait évoluer ni se remettre en question, y reste indifférent. Alors qu'on le voit pris dans une spirale d'autodestruction, il en sort ironiquement indemne mais il détruit les autres. Si ce personnage apparaîtrait revu et corrigé par le passage au cinéma³, le roman ne lui laisse aucune issue ni possibilité de rédemption.

lequel ils errent souvent, au risque de rester « bloqués » ou « en rade », « perchés » du fait de l'abus de drogues, de musique ou de l'enferment mental (Gómez Castellano, 2007).

¹ Nous élargissons l'expression, au-delà de la drogue, à l'alcool au sexe, mais aussi à la réclusion et au mensonge fait aux autres ou à soi-même. Celui-ci constitue la principale échappatoire de Pedro, pris dans le cercle vicieux d'une dynamique négative dont il est prisonnier et n'a pas la force de sortir: «me siento y cambio de canal, y otra vez, y otra, y otra, para que no dé tiempo a pensar que debería estar haciendo otra cosa a las doce y media de la mañana, estudiando o buscando trabajo, a la noche cuando llegue Elia me mentiré como ayer, como mañana y pasado mañana, y es que tiene que durar la anestesia, porque si caigo quizá mi orgullo no me deje levantarme para volver a caer» (MDCT: 40).

² Voir *Matando dinosaurios con tirachinas*, où Pedro pense que les vacances avec Elia vont tout arranger, mais finalement elle part seule et le lui annonce par lettre tant il est impossible au narrateur d'entendre et d'accepter les choses sans s'apitoyer sur son sort et faire culpabiliser les autres (MDCT : 207). Quand elle revient, loin d'avoir compris pourquoi elle l'avait quitté un temps, il se met dans une posture infantile (MDCT : 215-216). La fin du roman, au style éclaté et confus identique à celui du début, qui dans un mouvement circulaire revient sur l'élément déclencheur du récit (la mort du grand-père) et s'achève de façon abrupte, laissant le lecteur sur sa faim, révèle son incapacité à changer et se muer en adulte responsable.

³ Dans le film de Armendáriz (1995), c'est Roberto qui empêche un Carlos plus sensible et altruiste, d'aller se dénoncer à la police.

Où qu'ils aillent et quoi qu'ils fassent, les personnages laissent peu de place à l'optimisme : « No hay tierra nueva ni mar nuevo, la vida que has malogrado malograda queda en cualquier parte del mundo » (*BCC* : 19). L'un des seuls à n'être ni diplômé ni cultivé, Kaiser, est paradoxalement celui dont la vision de l'avenir et de la vie est la plus claire. Très mature et déterminé malgré ses dix-sept ans, on le sait malgré tout inexorablement voué au destin réservé souvent à qui fraie avec le monde de la drogue et de la corruption. Il n'a d'autre solution que de continuer jusqu'à ce que cela arrive, comme le protagoniste de *El índice de Dios*. Le seul à s'en sortir sera Palito, pourtant le moins bien loti par la vie. Alors qu'il rêvait de triompher comme musicien et chanteur *rumbero* (*ET* : 61), sa victoire sera simplement de rester en vie. Et cela n'était pas gagné d'avance :

Porque hemos ganado, porque en aquel Barrio se trataba de vivir, aunque se rieran de ti. Y yo he ganado, se lo juro. Porque me pellizco y me duele y estoy vivo... (*ET* : 181).

Seul protagoniste à triompher des épreuves qui lui ouvrent les portes de l'avenir, il constitue un cas à part parmi les personnages étudiés ici.

Dans le passage se joue, outre l'accès à une nouvelle condition, l'articulation du singulier et du collectif. Tout comme l'individu se construit en grande partie dans son rapport à l'autre, la perception que le lecteur a des protagonistes résulte de leurs interactions avec les autres personnages. En particulier lorsqu'ils sont narrateurs, seuls détenteurs du pouvoir de dire ou de taire les choses, et que leur subjectivité est le filtre unique par lequel tout passe, l'autre constitue un miroir qui renvoie au lecteur une image. Nous étudierons donc à présent les personnages secondaires et tertiaires rencontrés dans les romans.

II. « L'enfer, c'est les autres »

II.1 les personnages secondaires

Pour ce qui est de l'identité, les personnages secondaires connaissent globalement le même traitement que les protagonistes : l'*effet de vie* semble indépendant de l'attribution ou de la privation de prénom, nom ou surnom, tout comme la nature de leur relation avec le protagoniste et leur importance dans le schéma actantiel.

Les Mónica, Roberto, Borja, Elena, Nuria, Amalia, David, Miguel, Gustavo, Ramón, Estela, Leticia et compagnie, qui peuplent les romans de Mañas et Etxebarria portent des prénoms passe-partout qui dans le meilleur des cas les associent à une catégorie sociale ou une tranche d'âge. Le diminutif de Caitlin, Cat (*BCC* : 23) fait écho à son aspect physique

(*BCC* : 44, 52), et le surnom du souffre-douleur de Carlos, el Fierro, contraste tristement avec sa fragilité qui lui sera fatale (*HK* : 223).

Dans *Lo peor de todo*, Elder nomme systématiquement par leurs noms complets les camarades d'école dont les brimades lui reviennent en mémoire de façon répétée, et ceux qui furent ses amis « à la vie à la mort », comme qui se remémore les années d'école des années plus tard en regardant les photos de classe, et parce que la mémoire s'avère précise lorsqu'il s'agit d'expériences traumatiques ou de liens forts. Les patronymes de Jorge Maíz (*LPDT* : 11, 36, 46, 111), Juan Carlos Peña Enano (*LPDT* : 11, 12, 20), Paco Arce (*LPDT* : 11, 36), Juan José De La Llave (*LPDT* : 20, 25, 52, 103) et de son meilleur ami Javier Baigorri (*LPDT* : 19) semblent indissociables de leurs prénoms. Seul son allié face aux épreuves et vexations vécues à l'internat se voit gratifié d'un surnom, signe ici d'affection :

Bowie no se llamaba Bowie, pero yo le llamaba así porque a él le gustaba y porque no sabía su verdadero nombre (*LPDT* : 56).

Les personnes qui comptent le plus à ses yeux restent étonnamment anonymes et sont désignées par des initiales. Le lecteur découvre par la suite la raison de cette discrétion en apprenant du même coup qu'Elder consigne son récit par écrit :

Yo tenía una novia a la que ahora llamo T, por si lee esto y se enfada. (*LPDT* : 18)

No quiero entrar en detalles sobre la enfermedad de M porque estas cosas de la mente son muy complicadas y porque M podría leerlo y enfadarse muchísimo si viese que voy por ahí contando sus asuntos a todo el mundo (*LPDT* : 27-28)

R es el padre de T. La madre de T es L.V. Los hermanos de T son J y A. Sé que parece confuso pero creo que así es mejor para todos (*LPDT* : 39).

Elder évoque de nombreux souvenirs en lien avec T et sa famille, mais aussi avec M, son frère malade, qui témoignent de l'importance qu'ils ont pour lui. Il démontre ainsi qu'on peut être quelqu'un, exister, importer en somme, sans être connu par un nom ; à l'inverse nombre des personnages secondaires, pourtant dotés de prénoms demeurent « creux », « vides ».

La question du nom revêt un sens particulier dans *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo*. Israel, le protagoniste disparu, a lui-même rebaptisé certains personnages :

A Blueberry, porque decía que era idéntico a Jean Paul Belmondo y a Ezra, en parte por ese poeta americano, **ya sabes**¹, y también porque en realidad se llamaba Ezequiel Ramón, de manera que... ya lo ves: cogió las dos primeras letras de cada nombre y, bueno, Ezra dijo que le encantaba porque lo otro siempre le había sonado como dos tíos

¹ On trouve ici textuellement le « ya sabes » évoqué par Germán Gullón: « ese « ya sabes » reiterado por tantos hablantes de hoy, que no explicita lo que yo sé, presupone un acuerdo tácito sobre la falta de necesidad de verbalizarlo » (Gullón, 1998 : XXV). Il est à associer au recours systématique au pararéférentiel et à la présupposition qu'il est partagé par tous. C'est là ce qui constitue une caractéristique essentielle de nos romans.

pegando martillazos en las vías del tren: Ezequiel Ramón, Ezequiel Ramón, Ezequiel Ramón... De hecho, le gustó tanto que encargó un letrero con su nuevo nombre, uno de esos carteles luminosos, hechos con tubos azules (*NDMPZ* : 48).

Assurés comme Jacques Attali que « [C]omme au temps des anciens, nommer c'est reconnaître, c'est faire exister, c'est rendre éternel¹ », que nommer c'est également instituer socialement, nous comprenons que Gaizka, à l'instar de Ezra, se sente valorisé lorsqu'Israel l'appelle par son surnom (*NDMPZ* : 47). D'autant plus que Gaizka *Dinámita* voue à son ami une sorte de vénération.

Nommer, c'est également dominer. Dieu disant à Israël « Je t'ai appelé par ton Nom, tu es à moi », révèle le pouvoir que confère l'attribution et la reconnaissance du nom². En acceptant les surnoms dont il les affuble, les personnages —y compris Blueberry qui pourtant affiche une certaine animosité envers lui— acceptent de fait une certaine emprise d'Israel sur eux. Ce nom d'Israel, quant à lui, fait écho au premier roman de Prado, dans lequel il apparaissait sous la forme d'un personnage secondaire déjà doté d'un caractère singulier, participant à l'imposante dimension intertextuelle des romans dont nous parlerons plus loin³.

Les autres personnages de *Raro* portent pour la plupart des noms empruntés au monde du football, du cinéma, et de la musique. Leur nom constitue « une déclaration d'intention par ancrage intertextuel » (Tyras, 1994 : 116) ou par connotation : en leur donnant les noms de Lennon, Tess, Greta, ou encore Angie, Prado les entoure d'une aura particulière en convoquant chez le lecteur une série d'images préconçues.

Le protagoniste de *Héroes*, exception faite des stars du rock avec qui il dialogue et cohabite dans son esprit, tait quant à lui les noms de tous ceux qu'il évoque ; ils ne seront jamais désignés que par des termes génériques (« la chica rubia », « mi madre », « mi hermano ») ou des pronoms personnels (« ella », « ellos » pour désigner tour à tour ses parents, la société). Ils ne sont donc pas individualisés mais comptent pour ce qu'ils représentent.

Dans *Historias del Kronen*, Carlos présente de la même façon des modèles féminins à travers des rôles marqués (la mère, la sœur, la bonne, la petite amie, etc.) qui remettent peu en question les stéréotypes et les patrons traditionnels de féminité. Si Amalia et Rebeca —qui lui opposent une certaine résistance — disposent de prénoms, les autres femmes apparaissent souvent comme des objets ou par leur fonction, comme en témoigne le vocabulaire qui leur est assigné : la fili (*HK* : 29), la vieja (*HK* : 46), la gorda (*HK* : 29). Les autres filles croisées

¹ Attali, Jacques, *Verbatim, Tome I, 1981-1986*, Paris, Fayard, 1993.

² Le prénom du protagoniste fait d'ailleurs un écho significatif à ce passage biblique (Livre d'Isaïe, chapitre 43).

³ Une autre correspondance croisée s'établit entre les deux romans à travers les prénoms de Julen, père du protagoniste de *Raro* et footballeur favori d'Israel (Julen Guerro, ancien joueur de Bilbao), et celui de Gaizka, également évocateur du prénom de Gaizka Mendieta, mentionné dans *Raro*.

sont affublées d'un florilège de noms dénués d'élégance (« su cerda », « las tías », « una piba » (HK : 13), « una elementa » (HK : 107). Chez Carlos, cette tendance est à interpréter à travers le prisme de sa misogynie profonde, de son mépris et de son indifférence envers autrui. Le même phénomène est observable, dans une moindre mesure dans *Sonko 95* et *Matando dinosaurios con tirachinas*.

Cela nous renvoie à l'égoïsme des protagonistes, qui laisse peu de place aux personnages *secondaires* (adjectif qui leur sied parfaitement). Indépendamment du lien qui les unit aux protagonistes, nombre d'entre eux n'agissent qu'en relation à eux, n'existent qu'à travers eux aux yeux du lecteur.

II.1.1 Les personnages « réfracteurs¹ »

Fierro et Roberto (*Historias del Kronen*), Sophie, Josemi et Roberto (*Sonko 95*), Caitlin (*Beatriz y los cuerpos celestes*), ou encore Elia (*Matando dinosaurios con tirachinas*), ne participent à la diégèse que dans leurs interactions avec les héros. Superficielles, conflictuelles ou (en de très rares occasions) riches et constructives, celles-ci mettent en évidence le système de valeurs porté par les protagonistes : « il n'y a évaluation et norme que là où il y a un sujet en relation médiatisée avec un autre actant » (Hamon, 1984 : 24). Les personnages, en réagissant aux comportements des protagonistes par des paroles et des actes, ou en se positionnant vis-à-vis d'eux, les caractérisent par réfraction ; parfois leur rôle et leur existence se limite à cela, dans le texte comme pour le lecteur. Cela est d'autant plus vrai dans les narrations en première personne, où ils sont dépendants de la présentation que fait d'eux le narrateur. C'est donc essentiellement dans les dialogues que s'opèrent le processus de réfraction et la construction psychologique des personnages secondaires.

Ainsi, dans *Historias del Kronen*, les réactions d'Amalia lors de la conversation qu'elle a avec Carlos après le décès de son grand-père soulignent sa froideur, son cynisme et son individualisme, mais aussi sa solitude inavouée (HK : 167-168). Fierro, bouc émissaire et victime idéale, déchaîne ses pulsions les plus violentes et fait ressortir son instinct dominateur. Roberto enfin, par la relation ambiguë qu'il entretient avec le héros, fait émerger son ambivalence.

Dans *Matando dinosaurios con tirachinas*, Pedro monopolise la parole. Les dires et les actes des autres personnages apparaissent systématiquement filtrés par sa subjectivité. Leur profondeur psychologique s'en trouve diminuée, mais par le récit de leurs actes celle de Pedro est renforcée. De même dans *Lo peor de todo* les réactions de T (elle quitte Elder) et de sa mère LV (elle refuse de lui parler au téléphone) sont indicatives de son attitude.

¹ Nous reprenons l'heureuse terminologie de Vincent Jouve (Jouve, 2001 : 102) que nous considérons d'une grande justesse pour étudier l'effet des personnages secondaires de nos romans.

Dans *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo* la situation est quelque peu différente, puisque c'est au contraire le protagoniste Israel qui est tour à tour focalisé par les trois narrateurs. Mais c'est néanmoins au fil de leurs évocations contradictoires que se construit la personnalité du jeune homme pour le lecteur. Gaizka, en se présentant —de manière inconsciente sans doute— comme son admirateur, son faire-valoir et son larbin, en citant constamment ses paroles et en relatant les événements qui l'ont marqué, le valorise et fait ressortir son opiniâtreté, son charisme et son intelligence¹. D'autant plus qu'il se présente lui-même comme un *looser* : « O sea, que aquello volvía a ser la historia de mi vida : cuando yo llegué, la diana ya había cambiado de sitio » (*NDMPZ* : 34). A l'inverse Blueberry et Sara feront émerger ses failles, sa duplicité, son incohérence.

Dans *El índice de Dios*, il n'y a —exception faite de *La Puri*, qui n'apparaît qu'à la fin du roman— pas de personnages secondaires à proprement parler, seulement des anonymes qui croisent le chemin du héros solitaire. De même qu'ils apparaissent comme des objets utilisés pour son plaisir sexuel puis violemment assassinés, ils sont dans l'économie du roman strictement bornés à leur rôle de *réfracteur*.

C'est ce même rôle que tiennent la plupart des personnages tertiaires qui apparaissent dans les romans².

En dehors des protagonistes et des personnages secondaires qui les font valoir, le reste des personnages est considéré comme un entourage dédaignable faisant partie du paysage et sont insignifiants et interchangeable comme en témoigne la description humoristique que fait Elder de ses collègues de travail :

Alicia tiene una de esas caras que podría ser su cara o la de su madre o la de un vecino o la del repartidor de butano, y Ramos tiene una de esas caras que podría ser la cara de Alicia (*LPDT* : 91).

Dans les romans comme dans la société dépeinte par Lipovetsky, l'*Autre*, « vidé de toute épaisseur, n'est plus hostile ni concurrentiel mais *indifférent*, désubstantialisé » (Lipovetsky, 193 : 100). D'où la propension déjà évoquée à ne le désigner que par un adjectif ou un substantif, comme les prostituées que les protagonistes *pillan* (chopent) dans la rue (« ¡VAMOS A PILLAR PUTAS ! » (*HK* : 24) comme ils se procurent de la drogue.

Cet aspect est mis en évidence dans *Beatriz y los cuerpos celestes*. A l'instar des personnages secondaires des romans, les *personnes secondaires* dans les vies de Beatriz et de Cat finissent par incarner des types, à plus forte raison lorsqu'elles appartiennent au passé. Beatriz explique ainsi l'évocation que Cat fait de ses anciennes petites amies :

¹ Voir p. 19 ou 27 où Israel lui fait répéter des phrases tel un gourou à ses adeptes.

² Nous retiendrons comme exemple le "moustachu" qui servant à Káiser son discours politique fait émerger l'apolitisme et l'absence de positionnement idéologique du protagoniste de *Ciudad Rayada*.

Una vez tuve una novia que era somelier, o modelo, o especialista en el cultivo de rosas, o camarera en un club acid de Londres. Ninguna de ellas tenían nombre, y, evocadas por las palabras de Cat, constituían meras referencias a un pasado borroso y errante (...) (BCC : 56)

Pour Beatriz seule l'une d'elles a une existence tangible. Dotée d'une identité mais surtout d'une image, elle est d'autant plus réelle et menaçante qu'elle apparaît par la télévision :

Pero existía una presencia remanente de aquellos días que tenía nombre y apellido, e incluso entidad física: Katriona Mac Cabe, una rubia grandota de inmensos ojos azules y boquita de piñón, como una versión humana y femenina del pájaro Piolín, que presentaba un programa en la televisión escocesa, y que antaño fue amante de Cat, como ella se empeñaba a recordarme cada vez que la chica aparecía en la pantalla. Katriona Mac Cabe era espectacular y su imponente presencia catódica —aquellas piernas largas y lunares, aquella irreal sensación de poder que transmitía— me hacía sentirme, en comparación, tosca y sin pulir. Algunas veces, cuando no conseguía dormirme, las imaginaba a ambas, enlazadas, confundidas sus pieles blanquísimas (BCC : 56, 57).

Parfois privés de nom et souvent d'image et de caractère, privés aussi de passé et de futur, présentés seulement dans l'instant de leurs interactions avec les héros, les personnages naissent et meurent sans laisser d'autre trace que ce qu'ils disent des protagonistes, au point que le lecteur referme certains romans sans pouvoir se rappeler ou sans avoir jamais su vraiment qui était qui.

II.1.2 Les corps celestes

Les descriptions physiques des personnages secondaires sont souvent aussi floues que celles des protagonistes. Même les proches des protagonistes sont peu caractérisés. De «la chica rubia » adorée par le protagoniste de *Héroes* on ne saura rien de plus. De Sophie, la petite amie du narrateur de *Sonko 95*, on ne saura rien.

Si Elder décrira davantage ses proches, il le fera néanmoins succinctement, à partir de détails marquants de leur physique :

T tiene el pelo largo y rubio y la cara pequeña y bonita con huesos debajo, no es una de esas caras de pan, redondas y tontas, sino una cara preciosa con carácter y personalidad (LPDT : 98).

C'est par l'évocation de menus détails de leur caractère ou de leurs attitudes qu'il complètera leur portrait, créant un *effet de réel* bien plus important que ne le ferait une description subjective de traits physiques et générant une complicité avec le lecteur qui découvre ces personnages à travers son regard infantile :

Mi madre es una gran mujer, a pesar de su nefasta afición por el cine suramericano. Mi padre es dibujante, tiene barba y lleva gafas gordas de pasta negra, normalmente se sienta y habla despacio, también bebe mucho café y estornuda más fuerte que nadie en el mundo (*LPDT* : 38).

L.V. no habla mucho, tiene el pelo muy largo pero lo lleva recogido, también tiene muchas cosas bonitas que ella misma hace, son todas pequeñas. Una noche soñé que L.V. se había perdido y que T y yo seguíamos su rastro, que eran todas esas cosas pequeñas que hace; galletas de mantequilla, calcetines rojos de navidad, flores secas y hojas prensadas, coronas de candil y salvamanteles bordados (*LPDT*: 48-49).

Souvent les narrateurs font l'économie d'une description en associant les personnages à des figures connues qui convoquent immédiatement un visuel¹.

Caitlin et Mónica, personnages secondaires de *Beatriz y los cuerpos celestes* sont décrites avec davantage de minutie. L'attachement affectif de la narratrice l'amène à évoquer des détails intimes qui pour elle les définissent : le grain de leur peau, leur regard, leur parfum :

[m]e rocío con una nube de perfume en el dorso de la mano y de improviso evoco la imagen del cuerpo elástico de Caitlin abrazado a mi espalda (...) me salta la idea de que no llevo en la maleta ni en la cartera una sola foto de Caitlin, y que durante los próximos dos meses, o quién sabe durante cuánto tiempo, sólo podré recordarla a través de un olor (*BCC*: 35)²

Il en va de même pour Charo, la mère de Mónica, et d'autres personnages pourtant peu importants comme les amis de Cat : Barry (*BCC* : 53) et Asyla (*BCC* : 51). Le récit *a posteriori* de la narratrice lui permet en effet de s'attarder sur des détails et d'élaborer d'eux des portraits physiques si précis qu'ils sont délateurs de leur personnalité et de leur classe sociale.

Por supuesto, [Charo] está impecablemente maquillada y su rostro mantiene un aire intemporal de replicante transgénico. No exhibe una sola arruga, pero en su piel tirante tampoco queda rastro de la tersura o la lozanía de esa juventud que le gustaría aparentar. (...) Pero me atrevería a afirmar que, si este rostro reconstruido es capaz de transmitir emociones todavía, puedo advertir un ligero aire melancólico, casi imperceptible, que no

¹ Voir pour exemple la ressemblance entre Cat et Natassja Kinski établie par Beatriz (*BCC* : 28).

² L'odorat joue un rôle essentiel dans la reconnaissance de l'autre. Beatriz y est particulièrement sensible et le parfum des personnes qui comptent fait naître chez elle des sentiments et resurgir des souvenirs. C'est le cas avec Caitlin mais également avec Mónica (70) ou encore sa mère: «Su aroma, la misma fragancia que lleva usando durante años —porque mi inconstante madre, que renueva su guardarropa cada año y la tapicería de sus sillones cada tres, sólo le es fiel a su marido, a su religión y a su perfume— me envuelve en una atmósfera familiar y experimento a mi pesar una oleada de cariño retrospectivo que me inunda por dentro» (*BCC*: 36-37).

tenía hace cuatro años, y una preocupación delatada por unas minúsculas arruguitas que se le disparan en las comisuras de los labios cuando habla, y que la cirugía no ha conseguido eliminar (*BCC* : 76, 77)

[u]na de sus inmensas sonrisas equinas, blanqueada por obra y gracia del láser (*BCC*: 80)

A l'inverse, la description élémentaire et limitée à des éléments qui d'un simple coup d'œil catégorisent les personnages aux yeux des narrateurs est l'apanage des récits de l'instant, narrés au présent, qui se voulant irréfléchis ne laissent pas de temps à l'élaboration de portraits plus complets. Une silhouette, un vêtement, une couleur de cheveux ou un défaut sont souvent les seules informations que les narrateurs nous fournissent. Voici quelques exemples de ces descriptions succinctes :

Elena tiene una cara bonita pero ha engordado desde la última vez que la ví. Es una pena porque me dan asco las gordas (*HK* : 18).

Sofi lleva una minifalda negra y un bodi que hace que sus tetas parezcan más grandes de lo que son en realidad. Tiene un cuerpo bonito, pero es tonta del culo. Además, tiene las piernas zambas (*HK* : 15).

[Jorge Maíz] es gordo y lleva gafas de tres mil aumentos (*LPDT* : 38)

Dans *El triunfo*, el Palito raconte les évènements, et les personnages apparaissent par le récit qu'il fait de leurs faits et gestes, et dans quelques dialogues épars reproduits pour attirer l'attention sur des épisodes clé. Les amis du narrateur occupent cependant une place particulière, tout en étant comme lui exempts de description physique ou morale. El Palito se sépare si rarement de ses amis el Tostao et el Topo que leur trio finit par apparaître comme un tout indissociable, systématiquement désigné dans un ordre immuable : « el Tostao, el Topo y yo ».

En dehors des amis proches des narrateurs, la plupart des personnages secondaires correspond à une série de stéréotypes. Les pères, mères, sœurs, grands-pères, collègues de travail, tiennent leur rôle à la perfection et surprennent rarement le lecteur. Leur *effet-personne* est très limité, ils sont des sortes « d'attributs » des protagonistes et sont subordonnés à la création de leur vraisemblance.

Les parents et le grand-père de Pedro échappent à cette règle. Le narrateur de *Matando dinosaurios con tirachinas* est si torturé par la relation toxique qu'il entretient avec les premiers et par son ressentiment envers le second, qu'il mentionne à maintes reprises des conversations maintenues (ou imaginées) avec eux, et des épisodes vécus qui leur confèrent une vitalité supérieure. De même, la relation complice du narrateur de *Raro* avec son père et

la blessure toujours douloureuse que lui a causé le divorce de ses parents l'amène à les évoquer longuement et ils acquièrent ainsi de la consistance.

Dans *Beatriz y los cuerpos celestes*, la narratrice se trouve prise dans un dilemme entre sa relation avec Cat et ses sentiments pour Mónica. Son indécision et son hésitation l'amènent à évoquer longuement l'une et l'autre, à les comparer et à évaluer leurs qualités respectives et ses sentiments pour elles. Ce faisant, elle en construit pour le lecteur deux images assez nettes et complètes.

Les auteurs exploitent nous l'avons vu modérément les ressorts classiques de la construction de personnages. Si les protagonistes et ceux qui comptent le plus à leurs yeux bénéficient comme le veut la logique d'une construction plus complexe, les descriptions restent souvent laconiques, portées par des formules efficaces, comme le montre cette présentation que le narrateur de *Raro* fait de son ami Israel :

Israel es un tipo fácil de definir: odia a la gente y le gustan los Beattles. Sobre lo primero, es muy estricto, su frase favorita es: la gente no hace amigos, coge rehenes. (*Raro* : 57)

Les nombreux dialogues restitués dans le roman ainsi que les expériences partagées viennent compléter ces présentations du narrateur, et leur donner davantage de vie. Mais au-delà des éléments traditionnels, les romans présentent un procédé qui les distingue et les relie constamment au hors-texte. Il s'agit du recours constant à la référence sous toutes ses formes pour caractériser.

II.1.3 Le personnage hors de lui

Raro est l'un des romans où les personnages secondaires ont le plus d'épaisseur psychologique, le narrateur les présentant brièvement mais efficacement par des phrases lapidaires. Mais ses évocations font systématiquement appel à des données extradiégétiques, et de fait à une reconstruction par le lecteur.

Lennon siempre fue una persona especial. Era tan sensible que resulta difícil explicar hasta qué punto, pero digamos que todo él era su talón de Aquiles. (...) El caso es que [Elvira] era **una de esas rubias** del tipo fuego y hielo, de verdad que odio decirlo, pero enseguida **te dabas** cuenta de que era demasiada mujer para tanto talón de Aquiles (*Raro* : 16, nous soulignons)

(...) Lennon se metió en **una de esas** relaciones en las que quieres darle a alguien más de lo que quiere coger (*Raro* : 17, nous soulignons)

L'effet de ces évocations tient essentiellement à la connivence avec le lecteur créée par le *tu* inclusif et l'usage de la locution « *una de esas* », qui présuppose que le lecteur va savoir de quoi il s'agit, et le pousse de fait à associer des données à ce qu'il lit. Ce procédé est réitéré à maintes reprises dans les romans.

Dans l'ensemble des romans, les personnages principaux, secondaires et tertiaires sont construits et « existent » par ce qu'ils sont, disent et font, mais aussi —et parfois surtout, voir seulement— par ce qu'ils écoutent, lisent, regardent à la télévision, par les vêtements qu'ils portent, par ce qu'ils mangent et boivent. Peu construits par les seules données du texte, leur ouverture aux données extratextuelles est très forte. Ces données les rassemblent, les distinguent, les catégorisent, et façonnent des images-personnages par un dialogue incessant avec le hors-texte. Cela pose une question quant à leur réception, puisque comme de ce fait l'explique Jouve « [ils] exigent pour être convenablement saisis, une connaissance approfondie de l'univers extratextuel qui leur sert de contexte » (Jouve, 2001 : 70). En effet une connaissance des références utilisées pour décrire les personnages par leurs tenues vestimentaires, leurs habitudes et leurs goûts comme autant de marqueurs identitaires est sinon indispensable tout au moins nécessaire pour éviter une déperdition de sens qui nuirait à la saisie de la réalité représentée.

II.2 Univers juvéniles

Pierre Desproges écrivait dans une chronique intitulée « Non aux jeunes » :

[L]eur servilité sans faille aux consternantes musiques mort-nées que leur imposent les marchands de vinyles n'a d'égale que leur soumission béate au port des plus grotesques uniformes auquel les soumettent les maquignons de la fripe¹.

Le bataillon de figures juvéniles qui foisonnent dans les romans, masse de « *súbditos fielmente ejecutores de los proyectos industriales* » (París, 1984 : 54), acquiert en partie son identité à travers l'habillement, les goûts musicaux, et la voiture possédée. La mention systématique de ces attributs pour chaque personnage a plusieurs fonctions : celle de refléter l'influence de la société de consommation sur la jeune génération (et plus largement, de participer à l'étude sociologique que constitue le roman), celle de la catégoriser, et celle de participer à l'*effet de réel*.

¹ Desproges, Pierre, « Chroniques de la haine ordinaire », in *Tout Desproges*, Paris, Seuil, 2008.

II.2.1 Etre et avoir

Eva Navarro Martínez souligne que les goûts et habitudes de consommation ont supplanté le caractère dans la construction de l'identité et l'association par affinités : *Être et Avoir se confondent, je consomme donc je suis* est le nouveau précepte.

Los grandes valores humanos quedan reducidos al consumo de un producto u otro. Cuestiones como la forjadura de la personalidad, la confianza en uno mismo y la consiguiente aprobación de los demás se resuelven bebiendo esto, vistiendo de una forma o conduciendo un coche y no otro. (Navarro Martínez, 2008 : 125)

Certains personnages se montrent conscients des influences, des effets de mode, de leur superficialité. C'est le cas de Pedro, l'un des rares protagonistes à se montrer critique, ce rôle étant le plus souvent confié aux personnages secondaires. Il souligne ici le rôle fondamental des *mass media* dans la massification et la globalisation du phénomène :

asumo que a través de las películas y la música he mamado lo hippie y ahora lo que llaman grunge, no tengo por qué negar lo obvio, hoy en día las influencias que vienen desde el otro lado del océano vuelan en nave espacial y el eclecticismo de culturas es el signo de los tiempos, tampoco tenemos que negar que ahora tanto la forma de vestir como la música no tienen el valor virginalmente revolucionario de antes, eso iba a decir yo, que la sociedad de consumo se lo traga todo, incluso lo molesto o desagradable lo hace digerible, vendible (*MDCT* : 102-103)

Systématiquement, l'arrivée des personnages est accompagnée d'une description minutieuse de la tenue qu'ils arborent, incluant la mention de marques vestimentaires célèbres¹. Ces détails apparemment insignifiants ont en fait pour effet de caractériser socialement et culturellement les personnages par ce qu'ils évoquent au lecteur. Voici quelques-unes de ces descriptions, citées à titre d'exemples parmi des centaines d'autres qui pullulent dans les romans :

los cuatro llevan camisa de marca y se me hace gracioso verlos en un sitio tan cutre » (*S95*: 9)

Todos llevan camisas Ralph Lauren y Levi's con enormes hebillas plateadas; uno luce coleta (*S95*: 32).

En el avión me toca sentarme al lado de una pareja insufrible. Ella, mechas y pantalones de Fiorucci. Él, gafas Ray-Ban y camisa de rayas » (*BCC* : 35)

¹ Tout comme pour les références musicales et médiatiques dont nous reparlerons, il règne dans les romans la présomption que tout un chacun sait de quoi il s'agit et que ça va aller dans notre inconscient créer une image nette, que le lecteur sait ce que représente un pantalon de telle ou telle marque.

Los tres llevaban chaquetas deportivas y polos Lacoste; yo iba con un chaleco de cuero y botas de piel de serpiente: parecía Keith Richards en medio de una conversación de jugadores de golf. (*Raro* : 30)

Esta vez lo miré con más cuidado: [Israel] llevaba una camiseta de Sid Vicious y unos Lees negros (*NDMPZ*: 33)

Les narrateurs *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo* et de *Raro*, particulièrement aaves de descriptions physiques, les limitent principalement à ces mentions de vêtements et accessoires. Quant à el Palito, il en affiche clairement l'aspect commercial, reprenant à son compte ce que le lecteur reconnaît comme un message publicitaire :

Y ya no se oía más que las bambas del Nen, unas Adidas Achille aerodinámicas, flexibles y con abundantes puntos de ventilación (...) (*ET* : 34).

L'accoutrement d'un personnage est parfois indicatif de sa personnalité : « Sandrita, un elemento de diecinueve años con labios de chupapolla (...) entra con la gafas de sol en la mano y un top de Kookaï ajustado debajo de la chupa vaquera que deja ver el piercing del ombligo » (*S95* : 81). *A fortiori* s'ils portent une inscription ou une image porteuse d'un message et se substituent à la parole pour affirmer des convictions et s'affilier (du moins en apparence) à un groupe¹.

qué hortera el hijoputa con esos tres aros en cada oreja y ya se podía cambiar la camiseta del Che (*S 95*: 27).

[U]na chica delgada (...) que llevaba impresa una leyenda sobre su pecho nivelado: *Monogamy is unnatural* (*BCC*: 41).

Les objets et accessoires, également détaillés, concourent à la catégorisation sociale des individus (« Raúl saca un Mont Blanc de la chaqueta que cuelga de su silla » (*S95* : 12) ; « Ella enciende un cigarrillo con un Dupont de oro » (*BCC* : 76)), et reflètent leur appartenance à la société de consommation (« la televisión extralarga Grundig » (*S95* : 21)).

Les voitures sont systématiquement désignées par leur marque, et il en apparaît par exemple plus de vingt dans le roman *Sonko 95*. Dans les chapitres pairs elles apparaissent parfois comme éléments génériques : « los Zetas » et « el Seat Málaga del grupo » sont des

¹ Lipovetsky évoque dans les années 1980 le rôle de la mode et des messages souvent humoristiques ou vindicatifs qu'elle permet de véhiculer dans une société où elle « liquide les dernières séquelles d'un monde crispé ». Il souligne l'annexion de l'écrit par l'habit, phénomène encore récent alors et bannalisé aujourd'hui (Lipovetsky, 1983 : 216)

voitures utilisées par la police espagnole, et leur mention s'inclut dans le répertoire du genre policier, contrefait dans les chapitres pairs. Le reste du temps, elles sont des indicateurs du statut social de leur propriétaire (le narrateur a une vieille AX (S92 : 280), sa petite amie une Fiat Panda (S95 : 241)), Gustavo une BMW (S95 : 200)¹.

Il en va de même pour les produits consommés, systématiquement mentionnés par leur marque qui apparaît comme « un mot pour désigner un objet ou une propriété qui se trouve dans un rapport existentiel avec la référence habituelle de ce même mot² ». Nous n'en citerons que deux exemples :

Cuando me llamó estaba en la estación y cuando fui a buscarla seguía allí, sentada en la cafetería fumando Lucky Strike y mirando entrar y salir a los trenes (*Raro* : 17)

Después, mi padre sacó un paquete de Camel y una botella de Four roses y él empezó con nuestros verdaderos asuntos (*Raro* : 37).

Ce procédé métonymique nommé *onomastisme* et qui substitue la marque à l'objet est une constante dans tous les romans qui nous occupent, ce qui reflète l'ancrage profond et naturalisé de la société de consommation dans les mentalités. Porté à un niveau de saturation dans certains passages, il nous amène à parler de *name-dropping*³.

Les personnages sont identifiés aux yeux du lecteur (et des autres personnages) à ce qu'ils portent et possèdent, à tel point qu'il est parfois superflu de les nommer pour qu'ils soient reconnaissables. Ainsi quand le lecteur lit qu'une BMW se gare devant le *Sonko*, il sait d'emblée que Gustavo est arrivé (S95 : 200). Cet aspect a par ailleurs un grand avantage : celui de faire sentir au lecteur qu'il participe en quelque sorte à la scène qu'il lit.

Capitalisme et société de consommation semblent avoir à tel point façonné les mentalités et les comportements que *l'Autre* apparaît parfois pour les personnages comme un produit de consommation à se procurer pour satisfaire des besoins. Plus qu'établir des relations, ils se « consomment » les uns les autres comme en témoignent la plupart des actes sexuels mis en scène dans les romans. De fait leur univers constitue une sorte de vitrine, dans

¹ De même, Carlos partage avec sa sœur « un escarabajo » (*HK* : 39) mais emprunte volontiers « el golf blanco » de sa mère (*HK* : 25). David fait ses livraisons de *mensaka* en Vespino (*Mensaka* : 9). Quant aux hommes de mains qui viennent menacer Gonzalo dans *Ciudad Rayada*, ils foncent évidemment en Golf GTI « a toda hostia » (*CR* : 106).

² In Ducrot et Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Paris, Seuil, 1972, page 354.

³ Il s'agit d'une figure de style qui consiste à citer des noms connus notamment de personnes, de marques commerciales ou de titres d'oeuvres pour dépeindre un univers culturel et parfois pour impressionner ses interlocuteurs. On retrouve notamment ce procédé de façon exacerbée dans les descriptions de l'intérieur de Charo dans *Beatriz y los cuerpos celestes* (*BCC* : 66) et plus généralement dans l'ensemble du roman de Lucía Etxebarria et dans ceux de Mañas. Il caractérise également le roman de Bret Easton Ellis, *American psycho* avec lequel les romans du Realismo sucio entretiennent des affinités, ou encore dans *99 francs* de Frédéric Beigbeder (Paris, Grasset, 2000).

laquelle ils n'ont qu'à se servir pour assouvir leurs désirs, fonction de leurs appétences. Carlos explique ainsi les raisons qui le font aimer Madrid :

Cada movida tiene su zona. Si quieres marcha de pijos. La tienes. Si te gusta un tipo de música o te gustan los maricones o qué se yo, tienes zonas y gentes para todos los gustos (HK : 95).

II.2.2 Tribus urbaines

Michel Maffesoli publie en 1988 *Le temps des tribus : le déclin de l'individualisme dans les sociétés postmodernes* ; il introduit alors la notion de « tribu » ou « néotribu » pour désigner la réunion d'un groupe donné (d'initiés) autour d'images qui agissent comme des vecteurs d'une communauté en ce qu'elles permettent « d'éprouver des émotions en commun ». Ces images, qu'il assimile à des « totems de rassemblement » peuvent être un imaginaire d'une musique en particulier, l'imaginaire propre à une communauté qui partage une passion. Vazquez Montalbán décrit ces *tribus urbaines* comme suit :

Sus pasiones son musicales, su curiosidad es egocéntrica, pueden llegar a militar política, religiosa, éticamente en el Real Madrid o en el Atlético y generalmente no votan o votan al PP. La mayoría adopta algunos de los trazos de su modelo tribal para sentirse identificados e interpretar un personaje que les dé mismidad ante la sospecha de que ni siquiera han heredado la identidad social de sus padres: bípedos reproductores consumistas en la era del pleno empleo, del pluriempleo y del crecimiento continuo de las deudas y del espíritu (Vázquez Montalban, 1996: 378).

Depuis trente ans notre modèle de société a connu deux grandes perturbations : le repli individualiste et une mixité sociale de plus en plus problématique. L'Espagne des années 1990 en connaît les balbutiements et les romans montrent déjà, à travers la présentation de divers groupes sociaux ethniques et culturels, les expressions communautaristes. Au sein de l'univers juvénile déjà circonscrit dans lequel se déroulent les récits se distinguent divers microcosmes établis en fonction de styles vestimentaires, du style de musique écoutée et de la vision du monde, et qui sont autant de vases clos¹. Dans *Sonko 95* leur présentation constitue une véritable étude sociologique² :

¹ Les drogues consommées distinguent également des sortes de groupes. En fonction de leur condition économique et sociale, et de l'usage récréatif ou addictif qu'ils en font, les personnages penchent vers certaines drogues ou d'autres. Ainsi quand les *manguis* sniffent de la colle (« pegamento barato » (IDD : 37), que les petits bourgeois gobent des ecstasy, du *speed* (« espit » (IDD : 109), des amphétamines et se poudrent le nez de cocaïne, l'héroïne racole tous les désespérés.

² Les romans de notre corpus, et plus directement ceux de José Angel Mañas, ont souvent été qualifiés péjorativement de « novelas antropológicas juveniles ». Pour notre part, nous réaffirmons qu'une entreprise de saisie du réel ne peut se prévaloir de ne pas frayer avec l'anthropologie ou la sociologie. Cette tendance à la description et à la définition de sous-groupes et *tribus urbaines* est une constante, comme en témoigne cet extrait de *De Madrid al cielo* : « (...) entré a tomar una cervecita en un bar. Enfrente estaba cerrado un local nocturno de

- « Los chilis » : surnommés ainsi du nom du groupe qu'ils adulent (« esos cabrones de primera hora que se pasan la noche pidiéndome lo Chili Peppers. Ponnos a los Chili, ponnos a los Chili. Les pongo a los Chili, y hala a pegar botes durante cinco minutos. (...) Putos estudiantes » (S95 : 29), ils portent des chemises à carreaux, ce qui les identifie à la bourgeoisie.
- « Los grungies » (S95 : 31), à l'allure peu avenante et aux goûts musicaux portés sur les groupes *grunge*.
- « Los cucarachos » : équivalent des gothiques français, ils sont vêtus de noir et maquillés (« Son más de las cinco cuando aparecen los cucarachos guarretes y con caras pintarrajeadas » (S95 : 43).
- « Los skins » (S95 : 199)

Tout ce petit monde cohabite plus ou moins pacifiquement dans l'espace urbain, comme le montrent certains passages de confrontations entre les différentes tribus :

Jaime se acerca a comernos la oreja con que yendo con los cucarachos se han cruzado con unos skins, tres o cuatro colgaos que les han empezado a seguir insultándoles con que son una deshonra para la raza blanca (S95 : 199).

Un par de niños en Vespa se paran delante de una panda de cucarachos tan cantosos como les amigos de Jaime y cantan: «Las cucarachas, las cucarachas, ya no pueden caminar, porque les falta, porque les falta... media hostia pa palmar ». ¡QUE OS FOLLE UN PEZ!, grita una con la cara pintada de blanco y los labios de negro. (S95 : 100)

Cette diversité, souvent socio-culturelle, est parfois aussi ethnique, notamment dans les romans *El triunfo* et *Ciudad Rayada*, dans lesquels se rencontrent et se confrontent divers groupes aux intérêts mutuels ou divergents. Ainsi, le *Barrio chino* barcelonais où se déroule le roman de Casavella accueille comme la périphérie du Madrid de *Ciudad Rayada* la communauté gitane, mais aussi « los moros y los negros, los tranquilos y los nervis » (ET : 25), chacun des groupes luttant pour s'imposer¹.

Les signes d'appartenance revêtent une importance capitale aux yeux des personnages. Ils leur permettent de se positionner, de se distinguer des autres, et de se rapprocher de leurs pairs. Dans *El triunfo* El Gandhi et ses acolytes El Andrade père et Fontán portent le même tatouage d'anciens légionnaires (« una rueda ardiendo »), véritable signe de ralliement qui les associe d'emblée à un groupe :

juventud que se llama El Bronx. La juventud del barrio de Carabanchel y demás periferia se cree en el privilegio de parecerse a los americanos de Nueva York.; tienen afición al calzado deportivo, los patines, los monopatines, las canchas de baloncesto al aire libre, las gorras de visera de beisbol, y así» (DMAC: 129).

¹ Nous y reviendrons de façon détaillée au moment d'aborder l'espace et les enjeux que représente sa domination pour les différentes tribus.

Y allí en el Barrio no llevaba el tatuaje nadie más que ellos tres y si algún día aparecía uno que lo llevaba, la gente del Gandhi le decía al tipo que fuese a ver al jefe y entonces, al encontrarse con el Gandhi, Andrade y Fontán, todos se daban abrazos y cantaban canciones de cuando eran soldados y se montaban una fiesta guapa (ET : 24).

La mention systématique de ces marques révélatrices d'une appartenance participe avec efficacité à l'agencement d'univers vraisemblables.

Le milieu *gay* est ainsi dépeint dans plusieurs romans, mais acquiert une dimension d'autant plus importante dans *Beatriz y los cuerpos celestes*, que l'héroïne lui est associée. La présentation qu'elle en fait met néanmoins en évidence la paradoxale artificialité de signes censés constituer des éléments identitaires mais qui aboutissent à des caricatures :

Nuestros amigos y amigas hacían todo lo posible para hacerse fácilmente reconocibles: llevaban anillos en los pulgares, tatuajes en los antebrazos, pequeñas chapitas con triángulos rosas y collares con los colores del arco iris. La mayoría llevaba el pelo muy corto, sobre todo ellos, que además se lo teñían o lo remataban con un copete de Tintín. Todos los chicos tenían al menos un disco de Barbra Streisand y las chicas, uno de K.D. Lang. **Cualquier entendido hubiera identificado a cualquiera de ellos, a primera vista, como a un miembro de su minoría** (BCC : 58, nous soulignons)¹.

Tengo la impresión de que de alguna manera se notaba mucho que no me sentía a gusto entre aquella **congregación** de petardas y marimachos que consumían comida macrobiótica y bebidas inteligentes, que llevaban el pelo rapado al uno y teñido con peróxido, que vestían camisetas de talla infantil y chaquetones de peluche y zapatillas de jugador de fútbol búlgaro, que se anillaban hasta la mortificación, que hacían exagerados esfuerzos por mostrarse originales y distintos cuando en realidad se parecían tanto los unos a los otros (BCC: 51, nous soulignons)

En utilisant les termes de « congregación », « cofradía » et « ejército » (BCC : 51) elle souligne le caractère grégaire de ce milieu, sa tendance vindicative, mais aussi une forme de soumission à un uniforme et des codes qui en font une sorte de micro société : « Vivían de acuerdo a sus propias reglas » (BCC : 58)².

La même codification des comportements et des échanges est décelable dans le monde de la drogue et dans celui des banlieues et quartiers où règnent la délinquance, les mafias et la

¹ Cet extrait pointe de manière intradiégétique une question déjà évoquée : celle de la réception. Si pour Beatriz « cualquier entendido » est capable d'identifier les membres de la communauté gay et lesbienne, il va de soit qu'il est attendu du lecteur d'être lui aussi assez initié pour que la description fasse tout son effet.

² Beatriz réfléchit en diverses occasions à ces codes qui régissent les rapports au sein des différents groupes. Elle s'interroge entre autre sur les *rituels d'accouplement*: «Me pregunto que sucedería si me dirigiera a alguno de esos chicos guapos de autobús y le dijera: aquí estoy, haz conmigo lo que quieras. ¿Hace eso una mujer? ¿O sólo lo hacen en los bares para chicas? Esos bares en los que pueden comportarse *como un hombre* y abordar directamente al objeto de su deseo (...)» (BCC: 66, 67). Ces rituels, mis en scène dans tous les romans de façon plus ou moins détaillée et crue, reflètent une nouvelle réalité des rapports sexuels entre individus.

loi du plus fort. Ces codes régissent les rapports hiérarchiques, économiques, et sociaux au sein de microcosmes qui possèdent jusqu'à leur propre langage. *El triunfo*, *Ciudad Rayada*, et *El índice de Dios* infiltrent ces milieux et immergent le lecteur dans des univers sordides et violents¹.

Ce respect rigoureux des codes par des personnages représentatifs des différents genres et milieux permet l'édification d'images précises, mais finit par faire de ces personnages des sortes d'archétypes qui perdent de fait de leur consistance. C'est essentiellement le cas pour les personnages secondaires, et plus encore dans celui des personnages tertiaires.

Dans le cas particulier des chapitres pairs de *Sonko 95*, Mañas récupère les codes génériques du roman policier, jouant sur le duo dichotomique formé par Duarte et Pacheco, dont l'indétermination morale et l'ambivalence (que l'on retrouve chez le *Pepe Carvalho* de Vázquez Montalbán) permettent d'aborder des aspects de la condition humaine qui dépassent les limites de l'esthétique a priori populaire du genre. La frontière entre archétype et caricature est parfois ténue, mais la position singulière de ce roman dans le roman excuse les traits parfois forcés du personnage de Pacheco : « madero, poniéndose y dándole a todo el mundo de hostias. Maricón y duro sin complejos » (*SK95* : 161). Cette question de la vraisemblance est d'ailleurs mise en abyme dans le roman, lorsque le narrateur et son ami Borja entreprennent l'écriture d'un scénario :

[Borja]No tiene ni puta idea de escribir, pero tiene dotes de observación y ha sido gracioso verlo discutir sobre si Kiko haría esto o lo otro y reconvertir los cocainómanos del guión original, que no eran más que estereotipos baratos, en personajes con vida. Manteniendo más o menos la trama, los hemos calcado sobre la fauna de nuestro bar y ha quedado un guión sólido y mucho más verosímil. (*S95* : 99)

II.3 Les personnages *archétypes*

Cette notion de personnage *archétype* déjà invoquée pour qualifier certains personnages secondaires nous amène à proposer celle de « personnage générique² ». Elle est applicable à la plupart des personnages tertiaires qui ne font que d'éphémères apparitions et n'existent pas en dehors de leur fonction ou de ce qu'ils évoquent du décor dont ils sont de simples éléments que les narrateurs inventorient.

¹ Voir pour des exemples *El triunfo* p.41, 43, 80, *Ciudad Rayada* p.83, 180, et la scène inaugurale de *El índice de Dios*.

² Cette formule fait écho à celle de « ville générique » que propose Rem Koolhaas et qui souligne l'interchangeabilité et la perte d'identité des espaces au service de la fonctionnalité (Koolhaas, 2011). Les personnages que nous qualifions ainsi sont eux aussi interchangeables, dénués d'identité, et réduits à leur seule fonction.

Personnages génériques et « personnages référentiels »

Ces personnages n'appartiennent pas à proprement parler à la catégorie des personnages « surnuméraires » décrits par Umberto Eco¹, mais à ces personnages que Hamon appelle *personnages référentiels*² (Hamon, 1977 : 122) et Parsons « immigrants » en opposition aux personnages fictifs et « autochtones » (propres à la fiction).

A l'instar des figurants de cinéma, ils sont généralement exclus du schéma actantiel des romans, ne prononcent que de rares répliques, quand ils ne sont pas muets, et n'ont d'autre rôle que d'être eux-mêmes, et d'incarner leur fonction pour ce qu'ils suscitent dans l'imaginaire du lecteur en tant qu'informateurs d'un lieu ou d'une situation. Ils servent donc *l'ancrage référentiel* (Hamon, 1977 : 126).

Leurs comportements sont prédéterminés, préprogrammés et stéréotypés et plus qu'à des personnes ils renvoient à des concepts. Leur lisibilité dépend du degré de proximité du lecteur avec la culture dont ils relèvent, mais si celui-ci est suffisant ils participent fortement à *l'effet de réel* développé par Roland Barthes, en supportant « l'acceptabilité du texte » (Reuter, 1988).

Souvent relégués au dernier plan, nous souhaitons leur donner ici l'importance qu'ils méritent. Dans la catégorie des « figurants », on trouve notamment :

- Le serveur de restaurant :

Bueno, qué les pongo –el camarero de siempre, el bigotudo, colocando el mantelito de papel, platos y cubiertos-. Hoy tengo paella, una merlucita muy rica, me la acaban de traer (S95 : 207)

- Le musicien des rues :

Hay tipos que apenas saben tocar de memoria y se plantan en una esquina con el órgano eléctrico y los amplificadores a dar la matraca toda la santa mañana con el mismo pasodoble dale que dale, y parece que dicen: “hasta que no me saque el jornal estoy dispuesto a no dar tregua, así que ya podéis ir largando guita porque yo no me canso (DMAC: 29)

- Le marchand de confiseries et autres “commerçants de proximité”:

Pirulo, que lleva cuarenta y cinco años vendiendo pipas en el Retiro, y ha visto de todo. (...) La verdad es que desde hace años Pirulo lo que menos vende son pipas; vende chicles con y sin azúcar, chokolatinas, gominolas, gusanitos, y así (DMAC : 37).

¹ Sans correspondant dans la réalité ou monde de référence, ils s'opposent aux personnages réels et sont identifiables dans leur relation aux autres personnages et au monde.

² Cette catégorie définie par Hamon regroupe des personnages historiques, mythiques ou sociaux. Ceux dont nous traitons ici appartiennent à la troisième catégorie. Les rares personnages historiques apparaissant dans nos romans autrement que dans des conversations et des rêves participant peu à la diégèse, nous ne nous y appesantirons pas ici.

Había un chino que vendía latas de refrescos » (DMAC : 67).

- Le chauffeur de taxi :

Los taxistas dicen «hay crisis»; no pueden remediar ser así de catastrofistas. (DMAC : 83-84)

- La propriétaire :

la Beatorra, es que en mi casa no entra cualquiera, aquí vino una chica muy maja, trabajaba en una tienda de ropa de ahí arriba, y trajo a su novio, y, claro, el chico no tenía trabajo, y eso no importa porque las cosas están muy mal, pero es que era chino, y eso en mi casa no lo puedo permitir (MDCT: 77).

- La serveuse :

Nos atendió una camarera morena que se llamaba Laura. Sé su nombre porque lo llevaba escrito en el gafete. «Nos vas a poner una de tortitas con nata y sirope de chocolate, una cocacola y un vaso de agua del grifo para mí, Laura». La camarera me miró con desprecio. Los camareros del Vips van con su nombre en el chaleco, pero si les llamas por él andan con la mosca detrás de la oreja. (DMAC : 89)

Certaines de ces figures sont somme toutes assez classiques et récurrentes dans les romans réalistes. Elles sont reconnaissables au premier « coup d'œil » et convoquent immédiatement une série de clichés¹, d'attendus. D'autres témoignent plus précisément de l'ère de la globalisation et de l'hyper-information (c'est le cas des personnages de journaliste et de locuteur radio qui apparaissent dans *El índice de Dios* (IDD : 65 ss.) et dans *Sonko 95* (S95 : 86). Le regard porté sur eux par les narrateurs est souvent ironique ou discriminatoire comme en témoigne le vocabulaire utilisé pour les nommer et les décrire, en particulier dans le cas des homosexuels volontiers qualifiés de *maricas* et *tortilleras* (S95 : 89).

Les sombres figures qui gravitent dans les pages des romans rendent compte quant à elles de la réalité particulière que les romans du *realismo sucio* prennent pour sujet.

- Les junkies

Un heroinómano entró en el local. Tenía las manos hinchadas y cubiertas de heridas (DMAC : 41)

¹ Nous utilisons sciemment les expressions « image », « coup d'œil », « cliché », ou encore « photographie ». Elles font écho aux images que se forge tout lecteur à partir d'un texte, mais prennent tout leur sens s'agissant du *realismo sucio* dont nous verrons plus loin qu'il constitue une esthétique puissamment visuelle au-delà du textuel.

Los heroinómanos son muy callejeros y muy de domingo, aunque no lo parezca. Les gusta el dulce y los refrescos de cola. Visten ropa deportiva y van por ahí dando la plasta. Los domingos se les ve reunidos en pandillas en las plazas del centro; se empapan de la alegría festiva y juegan al fútbol con latas de cerveza (DMAC: 85)

- Les prostituées :

Las putas de Jacinto Benavente son todas medio drogadictas. Las hay flaquísimas y con sus minifaldas parecen aves zancudas. El Ave Fénix es un ave roja y zancuda, símbolo del resurgimiento. Pero las putas de Jacinto Benavente no resurgen. Se van al cine Carretas a chupar pijas a dos mil la mamada. (DMAC : 87)

- Les travestis : « Roberto termina por convencerme y vamos a Castellana en su coche. Allí se para delante de un travelo que lleva un traje amarillo muy ajustado » (HK : 118). Voir également *Sonko* 95 p.177.

- Les délinquants :

Dos mangutas destrozaban lo poco que quedaba de una furgoneta (...). Los manguis se quedaron de pie en la acera, doblándose de risa y sujetándose uno a otro, con el cerebro encolado de pegamento barato y dándose palmadas en la espalda (IDD : 37)

Ces sombres portraits sont autant de signes extrêmes de la dégradation des temps modernes et de l'idée de décadence inexorable qui sourd dans les romans et que le narrateur de *El índice de Dios* illustre avec justesse :

Hacía por lo menos cinco años que no me adentraba en el casco antiguo y aunque todo hubiera cambiado todo seguía igual. Era como un fresco viviente en el que los huecos que iban dejando unos los ocupaban rápidamente otros, en una espiral degenerativa que parecía no acabar. Los rostros eran cada vez más feos y siniestros, supongo que en consonancia con el progresivo empeoramiento de la calidad de las drogas y el emputecimiento cada vez más macabro de consumos y costumbres (IDD : 101)

Tous ces passages mettant en scène des personnages qui sont eux-mêmes des *détails insignifiants* du décor sont autant de photographies qui exposent au lecteur la société contemporaine (et notamment sa frange jeune) dans toute sa diversité pour en donner la vision la plus complète possible. Y compris, et c'est une gageure dans nos romans, de ses facettes les moins reluisantes.

III. Effet-personnage et effet de réel

Comme nous l'avons vu en établissant une sociologie des valeurs présentes dans les romans et en étudiant la construction des personnages, le personnel des romans est reflet d'une époque. L'évocation de phénomènes caractéristiques du moment comme le recours à la co-location pour pouvoir s'émanciper (*MDCT* : 21), le retour forcé et humiliant au domicile parental face à l'échec de l'insertion professionnelle (*MDCT* : 53), le choix de l'objection de conscience pour échapper à « la puta mili ¹ » (*MDCT* : 16), les emplois précaires de ceux qu'on surnomma les *JASP*² ou le racisme croissant, conséquence directe du chômage (*MDCT* : 36) y semble donc naturelle. Pour parfaire leur portrait de la jeunesse espagnole des années 1990, les auteurs placent dans les réflexions des personnages, et dans leurs conversations également, les préoccupations et les inquiétudes d'une génération, et entre autres celle de l'avenir professionnel :

Ya lo sabes que a mí no me hace nada de gracia, ahora que estoy intentando buscar trabajo. Es que es un círculo vicioso. Para encontrar trabajo, te piden experiencia profesional y, como no la tienes, no puedes conseguir el trabajo y no puedes adquirir la experiencia. Y así no sales nunca. (*HK* : 204)

Notons que du fait de la personnalité des héros, les romans tendent à réserver ces réflexions aux personnages secondaires, à l'exception de *Matando dinosaurios con tirachinas* dont le protagoniste Pedro s'appesantit sur les préoccupations qui le rongent. Elles demeurent en outre assez superficielles et stéréotypées. Comme le montre la reprise du passage ci-dessus presque à l'identique dans un autre roman :

Es una locura. Y eso que cuando termine no voy a encontrar nada. Porque vamos, gente con título y en el paro la hay a patadas. Tío, si es imposible trabajar sin experiencia, ¡pero cómo vas a tener experiencia si no te dejan trabajar! (*S95* : 29)

Ou ce passage quelque peu caricatural de *Matando dinosaurios con tirachinas* au sujet des chinois :

no los odio ni creo que nos quiten el trabajo, Mesca seguro que sí lo pensaría con más fuerza (...) y después se justificaría diciendo lo de siempre, que él no es racista, que no cree en la superioridad de la raza, pero que sólo vienen a quitarnos el trabajo (*MDCT* : 36).

¹ Cette expression passée dans le langage courant est à l'origine tirée d'une série de bandes dessinées intitulée *Historias de la puta mili* et créée en 1986 pour la revue satirique *El jueves*.

² Ce sigle signifie « jóvenes aunque sobradamente preparados », le dernier adjectif étant depuis souvent remplacé ironiquement par « perezosos ».

Par ailleurs, le lecteur doit être attentif pour déceler la présence de ces problèmes existentiels chez les personnages, car exception faite des rares occasions où ils entrent dans des réflexions profondes, voire philosophiques sur la mort (*SK95* : 261), l'art (*SK95* : 161), ou leur propre génération (*SK95* : 181), leurs discussions sont essentiellement basées sur la drogue, l'alcool, et la musique, qui sont leurs principaux centres d'intérêt et autour desquels s'organise leur quotidien. C'est d'ailleurs le reproche que leur fait la petite amie du narrateur de *Sonko 95* à la fin du roman :

(...) cuando te llamo a las cinco de la tarde de un domingo me mandas a la mierda porque te estoy despertando después de haberte tirado el fin de semana de fiesta... la única cosa que os interesa a ti y a tus amigos... (...) ¡Estoy harta de (...) tus amigos que no saben nada más que hablar del último disco de no sé qué hostias de grupos! (*SK95* : 249).

III.1 L'affligeante banalité du quotidien

Dans l'article qu'il consacre à l'évocation de l'insignifiant dans le roman du XIX^{ème} siècle, Boris Lyon-Caen désigne entre autres le trivial et le superficiel comme polarités décisives dans l'économie du roman réaliste¹. Sachant que nos personnages ne mènent pas de grands projets ni ne défendent d'idéaux, la présentation de leur vie quotidienne prend dans nos romans une dimension particulièrement importante pour dépeindre leur condition avec réalisme et souligner *a contrario* leur absence d'engagement dans quelque cause que ce soit.

III.1.1 De l'importance des détails insignifiants

Aussi ils sont fréquemment mis en scène dans les épisodes les plus insignifiants du quotidien, effectuant les gestes les plus banals (comme se couper les ongles (*S95* : 260), se réchauffer un plat au micro-onde (*S95* : 261) ou se doucher (*HK* 207)), et ces gestes sont racontés avec les mots les plus ordinaires. Ces mots, gestes et épisodes apparemment insignifiants et dont l'évocation peut sembler superflue sont en fait ce que Leo Bersani a appelé des *détails lourds de sens* (Bersani, 1982) et donnent au lecteur l'illusion d'être en présence d'authentiques tranches de vie. Nous en citerons quelques exemples représentatifs.

¿quién?, ¿Sergio?, no, no está, ¿quieres que le diga algo?, ¿no?, ¡adiós!, ¿cenamos?, Elia, ¿dónde está?, ¿y qué haces en el aseo?, ¿ahora te estás depilando?, pues yo tengo un

¹ Ainsi il affirme que : « Le roman du XIX^{ème} siècle, depuis Balzac surtout, a partie liée avec la vacuité et la monotonie, avec ces activités dérisoires et ces objets prosaïques auxquels le sens fait tout bonnement défaut. (Boris Lyon-Caen, « L'écriture de l'insignifiance. Notes pour un chantier dixneuviémiste », in Jouve, 2005 :364)

hambre que me muero, vale, pero, sólo esa pierna, es que hoy he comido muy temprano (MDCT : 83).

La fili sale y toso un poco. (...). En el salón, desayuno, y luego voy al baño a cagar. Mientras me ducho, oigo como la fili hace mi habitación (HK : 207).

De vuelta a la calle, los chavalitos del banco me miran y se ríen. Miro el Pepino mosqueado. Luego les miro a ellos. Luego meneo la cabeza. Paranoias tuyas, David. **Me pongo los guantes, estornudo, le doy a los pedales** (Mensaka : 11, nous soulignons).

Ce genre de scènes et de détails n'apporte rien à l'intrigue, c'est un fait. Mais nous affirmons avec Barthes que « ce qui est noté est, par définition, notable » (Barthes, 1981 : 17). Ainsi, insignifiant à première vue, le moindre détail est récupéré sur le plan notatif et/ou connotatif et sert à produire ce que le même Barthes a appelé « l'effet de réel ». Les données les plus minimales et les gestes les plus anodins servent à authentifier le texte comme réel, car « si le roman connaît, lui aussi, le superflu, c'est qu'il est bien une image du monde » (Jouve, 2001 : 58).

De plus les réactions des personnages dans des situations banales, si minimales soient-elles, sont des éléments informateurs de leur personnalité. Les détails apparemment insignifiants concourent à l'édification d'images-personnages vraisemblables et en distillant des informations dans l'esprit du lecteur —qui dans le passage ci-dessus déduit, peut-être inconsciemment, qu'il fait froid— ils inscrivent le récit dans une réalité tangible.

Cette réalité, dans l'ensemble de romans qui nous intéressent, est dérangeante. Et les auteurs prétendent la dépeindre dans toute sa crudité. Rien de surprenant alors qu'ils misent souvent sur certains détails particulièrement sordides pour créer un *effet de réel*. Ils n'hésitent pas à mentionner des actions prosaïques habituellement passées sous silence et entrent parfois dans des descriptions minutieuses à la fois rebutantes et superbement efficaces, qui donnent tout son sens au terme de *Realismo sucio* :

Me siento en el váter y echo una pesa ligeramente descompuesta (HK : 27).

La escarola con ajo está de chipén, el inconveniente es que repite (DMAC : 97).

Me levanté, en pelotas, y me acerqué al lavabo encajado en uno de los rincones de la habitación. Abrí el grifo y dejé la polla en la loza, tiritando un poco por el frío, flácida y estirada y morcillona, calentorra, y la dejé allí desaguando. El orín discurría lentamente por la loza, humeando, amarillo y un poco verde a la vez, avinagrado, aunque más que nada del color del agua un poco turbia, y se mezclaba con el chorro del grifo, un breve torbellino que engullía el agujero del desagüe con un sordo gorgoteo (IDD: 35).

Au-delà de ces activités ordinaires mais tellement universelles, le lecteur est renvoyé à des situations et sensations connues de tous qui créent un effet d'authenticité.

III.1.2 Scénarios adaptés

Cet aspect convoque nécessairement selon nous la notion de *frame* empruntée par Umberto Eco au domaine de l'intelligence artificielle et exposée par Vincent Jouve dans *l'effet-personnage*. Le *frame*, défini comme « structure de données qui sert à représenter une situation stéréotype » et comme « cadrage remémoré qui doit s'adapter à la réalité, en changeant des détails si besoin est » (Minsky in Jouve, 2001 : 95), englobe les personnages mais aussi un cadre spatio-temporel. Il désigne les scénarios stéréotypés intégrés à l'inconscient du lecteur —à son « disque dur » pourrait-on dire— et à partir desquels il interprète les situations présentées dans le texte.

Repas de famille (*HK* 28, 46-47, *BCC* : 29), recherche d'emploi (*MDCT* : 73-74), retrouvailles à l'aéroport (*S95* : 239, *BCC* : 36), scène de ménage (*Raro* : 49, *MDCT* : 23-24¹) ou enterrement (*HK* : 163-166) sont autant de situations que le lecteur a connu de façon plus ou moins directe et qui appellent automatiquement un horizon d'attentes.

Alors que Jouve affirme que les potentialités des personnages sont « considérablement réduites par l'interférence de scénarios communs » (Jouve, 2001 : 95), nous remarquons que nos personnages, perpétuels inadaptés, ont parfois des attitudes « déplacées » et qui dépassent les scénarios habituels. Ainsi Carlos surprend le lecteur par son attitude pendant les funérailles de son grand-père :

y no cabías por el agujero, abuelo, y yo no pensaba en nada en particular, luego para distraerme de que me picaba un huevo observado científico, científico quiere decir pensando las cosas por dentro y por fuera, a todos tus parientes esperando que alguno llorara (*HK*: 130).

Il surprend également les autres personnages par son insensibilité assumée à la suite de cet évènement.

Malgré leur indifférence au monde qui les entoure, les personnages se montrent —parfois malgré eux— doués de sensibilité, et à travers eux le lecteur reconnaît des

¹ A titre d'exemple nous citerons celle-ci, d'une banalité qui n'ôte rien à son authenticité : «no, no he limpiado el polvo, no, no he llamado al fontanero, se me ha olvidado, no, hoy tampoco he hecho la cama, sí, tienes razón, que sí, reconozco que soy un dejado, sí, voy a hacer todo lo posible por dejar de serlo, pero vale ya, ¡joder, Elia!, ya te he dicho que voy a cambiar así que no sigas con el estribillo, que no te siga la corriente como a los locos, ya está bien, ¿no ?, creo que te pasas, ¿tan importante es que esté la cama hecha o no?, pues si el grifo gotea que gotee, ¡coño!, además no es para tanto, (...) no te pongas borde o vamos a acabar mal, cuando coges el papel de sargenta de la limpieza te pones insoportable, no, no te aguanto, ya está, ¡hala!, morros al canto,» (*MDCT* : 23-24).

sentiments qu'il a lui-même sans doute éprouvés, souvent sans jamais les verbaliser par peur, par pudeur, par incapacité à y mettre des mots.

III.1.3 Les impressions minuscules

Elder annonce dès les premières pages de *Lo peor de todo* :

[D]e aluna mangera todo Lo que puera contra va à sonar extrant, porque la verdaud es que audio los detales. Me aburren (*LPDT* : 16).

Et pourtant, malgré sa psychologie saugrenue au premier abord il se révèle d'une rare lucidité pour pointer et relever avec exactitude des sensations, des détails parlants et certaines petites absurdités de la vie, et rendre le lecteur empathique.

Mientras operaban a R vimos una película inglesa dos concursos cortos (...). A T le parece curioso que pueda estar uno viendo un concurso y al segundo te llamen del quirófano para decirte que tu padre está bien, o mal, o muerto, o lo que sea (*LPDT* : 61).

Dans le même genre, un personnage de *Raro* évoque avec une grande authenticité son ressenti au moment d'une rupture amoureuse :

Entonces volví al coche –dijo- y ella estaba allí y la música seguía sonando y era lo único real. **O sea, no es fácil explicarlo**, me refiero a la misma canción antes y después del infierno (*Raro* : 19).

Le fait qu'il verbalise sa propre difficulté à expliquer ses sensations renforce la complicité établie avec le lecteur¹. Dans un autre passage du même roman, le narrateur partage sa perception d'un autre moment existentiel dramatique. L'évocation réussie d'un état de demi-sommeil qui s'accompagne d'une perte de notion du temps, le souvenir de la musique de fond et la description de reflexes superstitieux que chacun de nous a probablement connus –situations partagées par beaucoup et rarement verbalisées- rendent la scène tout à fait familière, et donnent l'illusion qu'elle appartient à une réalité reconnaissable.

Tengo el teléfono en la mano y pienso: algunas noches son cajas vacías. Hay un disco de James Brown dando vueltas: cuando el teléfono empezó a echar la casa abajo, no sabía si era dentro de la canción o fuera y antes de descolgar estuve pensando un momento y me

¹ La justesse dans l'évocations de sentiments communs et pourtant rarement verbalisés est particulièrement remarquable dans les romans de Prado, comme en témoigne cet autre extrait dans lequel il évoque la sensation de vacuité définitive et irrémédiable éprouvée suite à une erreur de parcours: « -Para algunos de nosotros es algo que viste una vez pero no pudiste coger y que no has vuelto a ver nunca más, algo que de alguna manera has perdido antes de que fuera tuyo y desde ése día sabes que el resto no es nada, sólo nieve cayendo encima de la nieve, y aunque tengas alguna parte donde ir hay miles de puertas a tu alrededor pero ninguna tiene la palabra salida» (*Raro*: 15).

dije: *Cold sweet*, como si reconocer la canción fuese la manera de poner en orden todo lo que el timbrado del teléfono parecía hacer descolocado. Ahora está sonando otra vez *Cold Sweet*, de modo que la conversación ha durado una vuelta entera del disco, aunque debemos estar aún en medio de la noche, porque la oscuridad parece tan pegada a la ventana como la voz de James Brown a ese disco (*Raro* 89).

Profondément désenchanté, le protagoniste de *Héroes* conçoit quant à lui la tristesse comme un état permanent dont il ne peut s'échapper que temporairement grâce aux mondes parallèles de la musique et de la drogue, et en se coupant du monde. Cet état fait de lui le *spécialiste* de l'évocation des sentiments. Dans le passage qui suit, il nous livre son image de la tristesse à travers l'énumération apparemment décousue d'impressions de la vie quotidienne criantes d'authenticité :

Ir sentado en el autobús por la noche. El sonido de los televisores en verano que baja hasta la calle desde las ventanas abiertas, la luz azul de los televisores en las mismas ventanas, y la estupidez de los domingos, organizar tu propia fiesta de cumpleaños, los regalos que no te gustan hechos con verdadera ilusión, dejar de sentirse maravilloso para sentirse normal, no beber, no tomar nada, estar como al principio, Cáceres, cuando desaparece la sensación de ser otra persona que te queda al salir del cine, las conversaciones del taxista, el metro, las máquinas de chicles del metro, la desgracia o la suerte de los parientes, cualquier noticia de los parientes en realidad, tratar de dormir sólo sin estar borracho, los trenes de cercanías, que nada se parezca a algo que has leído. Lo peor es la tristeza (*Héroes* : 42-43).

III.2 Métaphores et aphorismes

Parfois évoqués de façon concrète, les sentiments et sensations sont également prétextes à des descriptions plus poétiques ou symboliques. Ce registre semble mieux convenir à l'évocation de ces impressions difficiles à nommer, impalpables et néanmoins tellement reconnaissables par ceux qui les partagent, comme cette sensation d'avoir « raté » quelque chose de façon irrémédiable que partagent plusieurs des héros¹:

-Para algunos de nosotros es algo que viste una vez pero no pudiste coger y que no has vuelto a ver nunca más, algo que de alguna manera has perdido antes de que fuera tuyo y desde ése día sabes que el resto no es nada, sólo nieve cayendo encima de la nieve, y aunque tengas alguna parte donde ir hay miles de puertas a tu alrededor pero ninguna tiene la palabra salida (*Raro* : 15).

¹ C'est notamment le cas de Elder, de Beatriz, et des protagonistes de *Raro* et *Héroes*. Dans le même registre, voici comment le narrateur de *Héroes* décrit les emplois précaires que Elder qualifie de « trabajos de idiota » (*LPDT* : 79) et qu'occupent également le narrateur de *El índice de Dios* : « uno de esos trabajos que atan los días y los hacen iguales, como dos minutos sentados en el mismo banco son sólo uno » (*Héroes* : 31)

Outre ces passages lyriques qui surprennent presque le lecteur mais dont il pardonne aisément la dissonance tant ils lui évoquent une réalité connue, les romans regorgent de bons mots, images éloquentes, aphorismes et autres maximes tout aussi parlants.

Tout y est comparé, illustré, associé à des éléments concrets qui font sens pour le lecteur. *Raro* en compte un nombre particulièrement important. En voici des exemples :

- [Era] uno de esos silencios contra los que se puede jugar al frontón (*Raro* : 11).
- Estuvimos un par de asaltos con tonterías, dando vueltas junto al tema de Lennon como dos leones alrededor de un filete crudo (*Raro* : 20).
- [l]a voz de Lennon recuerda a la manera de intentar rodar de una cosa cuadrada (*Raro*: 72).
- Quiero decir, la gente se siente a veces como los restos de un pastel de cumpleaños (*Raro* : 104).
- [e]l mundo está lleno de tíos que nos pasamos la vida intentando jugar al baloncesto con los pies (*Raro* : 104).

Le père du protagoniste a quant à lui souvent recours aux aphorismes¹ pour élucider des situations de la vie :

- Sólo los tontos creen en sí mismos. Ésa era la frase favorita de mi padre. (*Raro* : 7)
- Cuando estás abajo las caídas ya no duelen (*Raro* : 17)
- Cuando ves que vas a quemarte lo que menos te importa es averiguar quién ha encendido el fuego (*Raro* : 73)
- A la gente que no está dispuesta a entender nada le gustan las explicaciones (*Raro* : 75).
- A veces, uno está tan triste que necesita hacer reír constantemente a todos los que están a su alrededor (*Raro* : 43)
- No hay ninguna verdad que no pueda convertirse en mentira, sólo es cuestión de tiempo (*Raro* : 79).
- (...) en este mundo los únicos que saben lo que les espera son los que no esperan nada (*Raro* : 100).

C'est à qui trouvera la « *mejor frase de la semana* » (*Raro* : 79), et ces phrases semblent avoir un réel impact sur les vies qu'elles illustrent; c'est du moins ce que pense le protagoniste:

- (...) pensé en Greta, la chica que encontraba una frase perfecta para explicar la vida de cada persona que no conocía, una frase que era tu destino (*Raro* : 45).

Zenón et Elder ont cette même tendance à illustrer par des phrases lapidaires qui s'apparentent à des maximes tous les événements de leur vie. Si ce mode d'expression peut

¹ La publication postérieure par Benjamín Prado de *Pura lógica* (Madrid, Hiperión, 2012) et son blog perpétuellement enrichi (<http://pradobenjamin.blogspot.fr/>, consulté le 10/01/2017) confirmeront son goût pour le genre.

sembler quelque peu artificiel de prime abord, force est de constater qu'il s'avère efficace pour résonner dans le lecteur.

Par la reproduction de détails du quotidien, de souvenirs, de sensations minimales trop banales ou vagues pour être verbalisées dans la vie mais qui font la vie, les romans débusquent ce que Perec nomme *l'infra-ordinaire* (Perec, 1989). Et par là, ils font résonner dans le lecteur ce qu'il est et ce qu'il vit.

Il est aussi fréquent de faire appel à des références communes pour convoquer dans l'esprit du lecteur un schéma situationnel, actionnel et réactionnel à travers des situations courantes mais surtout par un procédé utilisé à maintes reprises et qui force l'identification et l'association à du connu. Réitérée à maintes reprises dans les pages 19 et 20, on la retrouve tout au long du roman. :

Puse la radio, **una de esas** emisoras nocturnas donde la gente llama para hablar de sus asuntos y pedir que les pongan discos. Es curioso, pero uno siempre se imagina a esa gente llamando también desde la oscuridad (*Raro* : 19).

Fue **una de esas** comidas en las que te pasas la mitad del tiempo intentando averiguar si tu pan es el de la derecha o de la izquierda, cuál es la copa del vino blanco o por qué demonios tienes cinco cuchillos (*Raro* : 60).

[el padre era] **uno de esos** tipos a quienes les encanta conducir una apisonadora por encima de tus sueños. (...) Los gorilas me dieron uno detrás de otro la mano, **de esa forma en que** lo hacen los tíos que quieren demostrarte lo fácil que les resultaría romperte la nariz (*Raro* : 30).

La máquina de discos era tan fantástica que estaba llena de éxitos un poco pasados de moda y me hizo recordar cuánto me gustan **esos** lugares donde muchas cosas no han llegado (*Raro* : 40).

(...) Palito, nen, hay unas chavalas que te ponen a mil con las camiseta blancas por encima del ombligo y **los pantaloncillos negros esos** que han salido ahora, pagados a las cachas y al bul que te pones ciego con el meneo, ciego perdido, Palito (...) (*ET* : 18).

Le même procédé est fréquemment utilisé dans la plupart des romans. La valeur du démonstratif « ese » est précisément de désigner « ce dont l'interlocuteur est déjà informé, ce que tout le monde connaît » (Gonzalez Hermoso, Alfonso, *Bled español*, Paris, Hachette, 2014, p.134). Il revient à dire : « celui que nous savons, et comment le dire autrement, et d'ailleurs est-ce-à dire ? ». Cette technique hautement suggestive est utilisée à maintes reprises, également pour désigner et décrire des lieux et des situations. Elle permet de faire l'économie d'une description plus développée en convoquant un imaginaire.

La vacuité et la monotonie sont certes ce qui donne le plus l'illusion du vrai, mais en consignait la réalité dans ce qu'elle a de plus trivial les auteurs trouvent aussi un moyen d'illustrer l'absence d'engagement des personnages dans des perspectives plus larges, de

dimension sociale. Si les détails insignifiants ancrent les récits dans un réel possible, ce réel demeure désespérément creux.

Par ailleurs le lecteur doit disposer des bons *frames* pour interpréter la réalité qui lui est présentée. Si leur connaissance permet de provoquer un fort sentiment de reconnaissance et d'identification, leur méconnaissance pose en revanche la question des limites de la réception. Le lecteur doit également maîtriser les codes utilisés pour décrire les actions les plus quotidiennes et banales, et notamment le répertoire de références à des marques. Comment, sans cela, comprendre que Pedro a des troubles digestifs quand il parle de « cada dos por quince visitar al señor Roca » (*MDCT* : 52). C'est là un élément et un enjeu central des romans du *Realismo sucio*, qui font de la référence systématique au hors-texte — au détriment de la description purement intradiégétique — leur principale modalité de saisie du réel, et renvoient bien souvent à un répertoire éclectique issu de la culture de masse comme de la culture *underground*.

III.3 Référence à outrance

Tous les personnages portent en eux de manière intrinsèque une façon inédite de percevoir le monde et la réalité, façonnée par l'omniprésence des images, des messages et des sons véhiculés par les *mass media*. Quoi de plus naturel pour eux de caractériser ce et ceux qui les entourent en les raccordant à ce répertoire ?

Si ce procédé est systématique dans les romans comme nous aurons l'occasion de le constater tout au long de cette étude, les moyens de son inclusion au texte et les modes d'articulation entre le réel dépeint et le réel référé sont multiples. Nous tâcherons ici d'en démêler quelques-uns.

Racontant sa rencontre avec Cat, Beatriz explique par exemple : « Lo primero que pensé es que me recordaba a Natassja Kinski ». Cet aveu convoque immédiatement chez le lecteur une image, et lorsqu'en plus Beatriz ajoute : « Estoy segura de que ya se lo habían dicho muchas veces » (*BCC* : 28), cette image devient légitime et immuable.

Lorsque de retour à Madrid elle rencontre la mère de Mónica, elle décrit ses intonations comme suit :

[Charo] modula perfectamente el tono de su voz, sin permitirse estridencias, y suena exactamente **igual a cualquier presentadora de cualquier informativo en la televisión** (*BCC* : 72, nous soulignons).

En répétant le pronom indéfini « cualquier » à deux reprises elle ne laisse pas la moindre place à la possibilité éventuelle que le lecteur ne comprenne pas à quoi elle fait

référence. S'il ne dispose pas du décodeur nécessaire, il ne lui reste que la résignation à la déperdition de sens, car aucune information complémentaire ne lui sera donnée.

Si le lecteur est d'ordinaire laissé assez libre de se façonner sa propre image mentale des personnages, un texte peut orienter de façon décisive l'identité intertextuelle des personnages par citation ou allusion. C'est ce que font nos textes, et dans une large mesure.

Les descriptions physiques se cantonnent souvent à l'association à une figure connue :

Me cruzo con mi vecina (...). Hoy, en vaqueros y con esa camiseta blanca debajo de la torera de cuero, es que es la mismísima Whitney Houston » (S95 : 58).

De même les attitudes se résument au renvoi à des images connues (« se une Luisita sacando la lengua a lo Rolling Stone » (S95 : 119)).

Comparer et associer les personnes rencontrées à des figures et images célèbres en fonction de leur propre répertoire semble être le premier réflexe des personnages comme en témoignent ces extraits¹:

entro en la panadería que me ha dicho Sergio para comprobar si es verdad que a Almodóvar se le ha escapado un personaje de sus películas (...) y sí es verdad, la dependienta parece una bigotuda luchadora de sumo con un delantal de puntillo lavado con Ariel (MDCT : 125)

¿a ver qué conductor me toca?, ¡hombre !, si es Jesús Hermida, también hubiera podido ser Nicolas Cage u otro que no se parece a nadie (...) y entonces es cuando me digo lo mismo de todos los días, pero es que es idéntico a Jesus Hermida o a Nicolas Cage (MDCT : 156).

[el] camarero (...) era clavado a Peter Lorre en *El halcón maltés* (Raro : 39).

Des références abondent, parfois plus éclectiques, qui permettent en quelques mots de renvoyer à tout une imagerie, comme celle qu'utilise le narrateur de *Sonko 95* pour expliquer sa vision de l'enterrement idéal (« como en la escena final de *My own private Idaho...* » (S95 : 261). D'autres sont des *détails insignifiants* parmi d'autres, à tel point qu'il semble être sans gravité que le lecteur puisse ne pas les connaître. C'est le cas des références à la presse, notamment internationale, qui apparaissent dans *Sonko 95* :

Me miro las uñas, me levanto a cortármelas y de paso ojeo un *Fluide Glacial* que hay con los *Marie-Claire*, *Première* y *Nouvel Obs* acumulados en el baño (S95 : 260).

¹ Sur le plan discursif, ce procédé est du reste déjà à mettre en relation avec la notion d'*intermédialité* que nous traiterons ultérieurement.

Enfin, les romans regorgent de références musicales qui évoquent au lecteur informé une ambiance ou un milieu ; par exemple la chanson « *MOIOI JE VEUEUEUEUX MOURIIIR SUR SCÈÈÈNE* » (S95 : 95) diffusée lors de la manifestation du chapitre 8 de *Sonko 95* évoque le milieu gay, dont Dalida est devenue l'icône favorite.

Les références cinématographiques, musicales, littéraires ou télévisuelles sont également mises à contribution pour caractériser les personnages moralement. A l'instar de Carlos avec Patrick Beitman, les personnages sont identifiés par ce qu'ils écoutent, lisent, ou regardent. L'ordre dans lequel Beatriz évoque les éléments qui constituent son identité et l'assimilation des derniers à des objets sont significatif :

Al fin y al cabo, quedó siempre claro que yo estaba de paso. Mis libros, mis discos, mi familia, mis recuerdos, han permanecido en mi casa de Madrid, esperando mi vuelta mientras se cubrían de polvo (BCC : 33).

III.3.1 Nouvelles mythologies

Le manque de construction idéologique, de volonté et de perspectives (reflété dans la construction à peine ébauchée des personnages), facilite l'identification des jeunes à des figures aussi fascinantes qu'artificielles que sont les stars du cinéma, du sport et de la musique et aux personnages fictifs qu'ils prennent pour modèles.

Les héros du rock, seuls héros possibles de nos jours d'après Pau Riba (in Vázquez Montalbán, 1995), sont leurs principaux modèles et idoles, même si certains vouent également un culte dévoué à des auteurs, des sportifs ou des personnalités qui font l'actualité. Admirer telle ou telle figure les affine à des modes de pensée : le nihilisme et l'anarchisme punks pour les adulateurs de Sid Vicious (LPDT : 17, NDMPZ : 36), l'idéal de paix et d'amour pour les groupies de Lennon (*Héroes* : 157, *Raro* : 92), l'ambiguïté et la métamorphose pour les fans de David Bowie et de son personnage Ziggy (*Héroes*), la violence pour les admirateurs de Kubrick, de Ellis (HK), d'assassins comme Dennis Nilsen ou le cannibale japonais Sagawa (LPDT : 67), etc.

Nous reviendrons en troisième partie sur cette association constante des trajectoires et des sentiments des personnages à des références de tout type qui sont déterminantes dans l'énonciation et apportent un véritable complément à la diégèse, mais soulignons ici leur contribution à la construction de *l'image-personnage*.

D'une part cet aspect déploie tout un horizon d'expectatives chez le lecteur, et d'autre part l'admiration des œuvres, performances et actions mais aussi des figures qui les produisent pousse les protagonistes à l'identification et à l'imitation. Mais paradoxalement, cela produit chez certains protagonistes un effet « déréalisant » : leurs référents devenant leur

substantifique moelle, ils apparaissent assez creux une fois privés de celle-ci ou en perdent leur identité¹. C'est ce que Blueberry reproche à Israel, personnage et « personne » construit sur des phrases et attitudes empruntées à d'autres² :

¿Sabes qué dijo una vez Hemingway ? « Escribe la historia, quita todas las frases buenas y mira a ver si todavía funciona ». Seguro que si hubieses hecho eso con Israel, lo que quedase habría funcionado tanto como un taburete con dos patas serradas (*NDMPZ* : 138)

Admirateurs des icônes du rock ou du cinéma, les personnages révèlent une tendance contemporaine³. Si certains mettent leurs idoles sur un piédestal, ils ont à l'inverse une étrange propension à les évoquer comme des personnes accessibles ou même proches, et à s'imaginer interagir avec elles. Dans le passage qui suit Zenón place ainsi Maryline Monroe sur un même plan que Paula (la jeune femme assassinée chez lui) et lui-même :

La gente abandona las casas de los suicidas y las casas en las que ha habido crímenes. Dicen: «¡Qué horror!» y caen víctimas de la superstición. Ni Marylin, ni Paula ni yo somos supersticiosos. Es cierto que creemos en cosas infundadas, pero ése es otro cantar. A mí, por ejemplo, me gustaría pasar una noche en la cama en la que se envenenó Marilyn (*DMAC* : 95).

Il s' imagine avec humour une conversation avec elle : « Le diría : "No hablo tu idioma porque la izquierda tradicional española hablamos el francés" » (*DMAC* : 95).

Dans *Lo peor de todo*, Elder évoque sur un ton semblable Sid Vicious et sa petite amie Nancy, Sagawa ou des boxeurs célèbres. Quant au narrateur de *Héroes*, il vit avec eux dans sa tête et maintient avec eux des conversations entières.

III.3.2 Le substrat culturel commun : « ya sabes »⁴

Les références à la musique, aux médias, aux marques et enseignes commerciales, aux différents types de drogues ou de vêtements utilisés par les personnages apparaissent en si grand nombre dans les romans que cette saturation référentielle devient un trait significatif.

¹ On peut toutefois avancer à la lumière de ce que nous avons exploré de la société contemporaine qu'ils sont justement en cela le reflet d'individus réels. Voir à ce sujet la réflexion menée dans *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo*, notamment dans les pages 183 à 185.

² Cette tendance des personnages à citer constamment leurs références culturelles ou commerciales est révélatrice d'une nouvelle vision du monde façonnée par la culture de l'image et des médias. Cette réalité sociétale portée par les personnages façonne à son tour le discours en présence dans ces romans où l'intertextualité est forte.

³ Le narrateur de *Raro* suit avec ses amis Bob Dylan et ses gardes du corps dans toute la ville tel une groupie obsessionnelle. Il ne renoncera pas avant de pouvoir s'exclamer : « No puedo creerlo –dije-. ¡Le he dado la mano a Bob Dylan !» (*Raro* : 87)

⁴ Cette expression déjà évoquée est de Germán Gullón (Gullón, 1998 : XXIII) et illustre avec une grande justesse le procédé de référence employé de façon récurrente dans les romans.

C'est un fait, le lien affectif qui s'établit entre les gens est d'autant plus solide qu'ils partagent des valeurs communes et un code culturel commun, et c'est le cas entre les personnages et le lectorat jeune que les romans ont su conquérir. Ici le lien s'établit davantage autour d'une hyperréférentialité que par tout autre moyen. Les références innombrables qui enserrent les textes dans leur réseau caractérisent les divers personnages selon leurs styles vestimentaires, leur patrimoine culturel, leurs goûts, les lieux qu'ils fréquentent et les produits qu'ils consomment. Ce procédé est exacerbé pour définir les profils des personnages secondaires et tertiaires privés d'épaisseur mais parés de tout un attirail référentiel qui les apparente à des pages de publicité estampillées « vu à la télé ».

Nous avons cherché à déterminer comment et sous quelle forme les personnages se concrétisent pour le lecteur à travers la « coopération productive entre le texte et le sujet lisant » (Jouve, 2001 : 27). Dans les romans qui nous occupent la récréation mentale qu'exige toute lecture est grandement facilitée par les références. Certes, dans le cas des protagonistes, la pauvreté visuelle de l'image mentale induite par le texte, associée à des références qui participent à *l'effet-personne* permet l'identification à travers une relation de « consubstantialité » (Jouve, 2001 : 41). Mais dans le cas des personnages secondaires, cette image mentale est surdéterminée par le texte du fait de la visualité engendrée par le renvoi à des données objectives. Ce procédé fait des caractérisations textuelles des concurrentes des images optiques. S'ils sont les plus caractérisés, les personnages secondaires sont aussi paradoxalement les plus *déréalisés* par cette surdétermination.

Nous nous accordons avec Jouve à affirmer qu'un personnage « est d'autant plus « dense » qu'il se déduit des structures romanesques » et que « le mode diégétique l'emporte sur le mode mimétique » (Jouve, 2001 : 70). L'immobilisme de protagonistes « figés » qui évoluent peu au cours du récit renvoie certes à une réalité de leur époque, mais il les prive aussi d'une certaine épaisseur.

Les romans regorgent de références et *pararéférences*-censément connues de tous- qui font partie intégrante de l'inconscient collectif du lecteur-spectateur de l'ère de l'image et qui participent à octroyer aux personnages (secondaires notamment) une identité dont l'absence de description physique et morale menaçait de les priver et à les saisir dans l'immédiateté du contexte dans lequel ils évoluent (l'époque et son *zeitgeist*). Les personnages de nos romans, construits essentiellement sur la dimension extratextuelle et la sursaturation de références, seront néanmoins plutôt *creux*.

Plus que psychologique ou affective l'identification se base sur un substrat culturel partagé par le lecteur. Cet aspect est d'après nous mimétique du vide idéologique des protagonistes qu'ils comblent par la culture de masse. En excès, les références aboutissent à

des personnages qui s'apparentent à des hologrammes, à des enveloppes creuses dans lesquelles tout lecteur peut se glisser à condition de partager les mêmes références.

(...) "verde musgo", "azul pitufo", "la niña del anuncio de Kas", "el ama de casa que limpia la colada con lejía Neutrex", "Darth Vader, aquí llegan tus guerreras". El estilo narrativo que presenta [la novela] es una clara muestra de un intento de romper con la estética vigente mediante la **inclusión de motivos estéticos nuevos, salidos de la realidad objetiva que tenemos hoy día**, (...) En lugar de usar personajes/idea estereotipados (propios del positivismo), hacer descripciones al detalle (Naturalismo/realismo) y llenar de adjetivación preciosista el relato (Barroco), se prefiere recurrir a personajes reales, a descripciones impresionistas y a la adjetivación para sugerir al lector (Villena Garrido in Etxebarria, 2009 : 21).

Ces modalités de représentation du réel constituent une rupture esthétique notable. Mais la sursaturation de références, si elle convoque *a priori* instantanément un visuel et un imaginaire a deux conséquences sur la réception.

La première est relative au lecteur induit par le répertoire utilisé. Celui-ci est si hermétique et clos, métonymique de l'univers qu'il dépeint, qu'il maintient à distance le lecteur non détenteur des codes et dans le meilleur des cas bride l'imagination par une lecture excessivement guidée par les injonctions du texte.

La seconde est l'hyperbolisation contreproductive du procédé réaliste. La caractérisation (et non description) est si minutieuse que voulant renforcer l'effet de réalité elle l'annule.

Quelle vision du monde émerge de ces personnages porteurs d'un système de valeurs répréhensible, indifférents les uns aux autres, seuls, souvent oisifs et sans perspectives ? Si quelques brèches s'ouvrent et laisse passer quelques lueurs d'espoir dans le sombre tableau qu'ils dessinent, il s'en dégage néanmoins une vision sombre et préoccupante de l'humanité à l'articulation du millénaire.

Les écrivains tentent de saisir à la fois une réalité psychologique, incarnée par les personnages de leurs romans, et une réalité sociale et historique, qui implique un ancrage de l'action romanesque dans un contexte précis.

Chapitre 2 : Chronotope¹

Les personnages occupent dans tout roman réaliste une place centrale, et leur traitement est comme nous l'avons vu un enjeu majeur à l'heure de reproduire une réalité. Nous avons pu observer la place prépondérante que ceux des romans étudiés occupent et comment ils sont façonnés de sorte à incarner pour le lecteur une condition sociale et culturelle particulière, signe d'une époque. Le parti pris des romans du *Realismo sucio* espagnol est de saisir un *Zeitgeist* dans toute sa dimension, et pour cela l'ancrage de ces personnages dans une réalité spatiale et temporelle se révèle crucial. Pour « installer le lecteur dans un monde achevé et défini, concurrent du monde réel » (Jouve, 2001 : 172), les romans tentent de planter un cadre des plus vraisemblables. C'est ce cadre indispensable à la saisie et à la restitution d'une réalité dans sa complétude que nous étudierons à présent. Dans les récits temps et espace se superposent, se fondent, sont souvent indissociables, et c'est ce qui a imposé le concept de *chronotope* pour les étudier. Par souci de clarté nous les avons néanmoins isolés pour mieux en déconstruire la construction textuelle, mais l'une et l'autre de ces instances feront de nécessaires incursions dans le champ de l'autre.

Le traitement du *Chronotope* est en accord avec le *zeitgeist* dépeint dans les romans : la domination de l'espace et du temps présent, résumée par la formule consacrée *Hic et nunc*, est déjà l'un des signes distinctifs de la postmodernité : « A partir de aquí lo espacial se vuelve central : el presente se hace más importante que el pasado y conforme nuestro sentido del tiempo histórico ha cambiado, también lo ha hecho nuestro sentido del tiempo existencial » (Jameson, 2004).

Pour Dominique Viart, le roman récent se caractérise par « l'enfermement spatial et la crispation temporelle » (Viart 2008 : 217), donnant au *hic et nunc* postmoderne une dimension nouvelle. Le cadre spatial des romans qui nous occupent, fondamentalement urbain, répond à cette définition en dépit de l'expansion de la plupart des villes qui leur servent de décor. Nous verrons en effet dans le chapitre suivant que tous les personnages évoluent au sein de

¹ Terme emprunté à Bakhtine qui dans *Esthétique et théorie du roman* (1978) mettait en évidence le caractère indissoluble et nécessairement solidaire en littérature de l'espace et du temps.

microcosmes qui constituent leur champ d'action et sont un moyen supplémentaire pour eux d'identification.

Pour ce qui est de la temporalité, la « crispation » décrite par Viart en est une marque essentielle, et un élément d'une ambition déjà identifiée de saisie du réel. A une époque marquée par la vitesse, et pour dépeindre la vision du monde d'une jeunesse intrinsèquement présentiste, les romans de la *Generación X* semblent voués à écrire le présent.

Le roman réaliste est traditionnellement friand de marqueurs temporels, de dates, de chronologie respectée à la lettre, et préfère de loin la linéarité à tout autre ordonnancement des événements. Il aime par ailleurs à montrer les choses et les êtres dans leur évolution, souvent régie par des liens de causalité qui les rendent acceptables et plausibles aux yeux du lecteur.

Les romans rompent avec ce schéma temporel traditionnel à divers niveaux. Ils ceignent tout d'abord leurs récits dans une temporalité restreinte : quelques mois pour *El triunfo*, *Sonko 95* et *Matando dinosaurios con tirachinas*, deux mois d'été pour *Historias del Kronen*, quelques semaines pour *Mensaka* et *Beatriz y los cuerpos celestes*, et quelques jours à peine pour *El índice de Dios* ou *De Madrid al cielo*. Dans les cas de *Lo peor de todo* ou de *Héroes*, établir des bornes temporelles s'avère impossible, et plus que de leurs actions les protagonistes nous font part de leurs élucubrations ; toutefois l'impression qui se dégage de ces deux récits est celle d'une concentration des événements et des pensées dans une période brève. Dans *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo* enfin, les récits ultérieurs des trois narrateurs couvrent plusieurs années mais leur mise en relation donne cette même impression de condensation que l'on retrouve dans ceux des multiples narrateurs de *Mensaka*.

Ensuite, et c'est l'un des signes distinctifs des récits, le traitement du temps semble imiter la conception qu'en ont les personnages et au-delà d'eux leurs contemporains. A une époque marquée par la vitesse et l'éphémère de la consommation, de la communication et de l'information, une époque où les perspectives d'avenir laissent à désirer et où le passé suscite une forme de rejet, vivre l'instant en un présent permanent conçu comme une succession de moments semble être la prémisses des personnages. Celle des auteurs, d'écrire ce présent omniprésent en collectant des « tranches de vies ». Et ce, indépendamment du fait de narrer les événements dans leur instantanéité ou d'en rendre compte ultérieurement.

Par quels procédés narratifs les romans parviennent-ils à écraser l'instance temporelle au point de donner l'impression de livrer *en direct* de véritables tranches de vie ? Ce sont certaines des multiples stratégies mises au service de la saisie du temps dans son immédiateté que nous analyserons maintenant en nous appuyant toujours sur les romans dans lesquelles elles sont manifestes. Les autres, intimement liées à des aspects discursifs caractéristiques de nos romans, tels que la fragmentarité des textes et l'intermédialité qui s'y joue, seront analysées en troisième partie.

I. Le temps suspendu : le règne de l'instant

I.1 Ancrages

Comme tout roman réaliste les romans que nous étudions ici sont constellés de marqueurs temporels et de points d'ancrages qui servent de repères intra mais aussi extradiégétiques. Outre l'usage de dates, de compléments circonstanciels de temps, d'enchaînements qui déroulent le récit en situant les événements les uns par rapport aux autres, composantes classiques et consubstantielles à l'écriture réaliste, les récits du *realismo sucio* sont clairement ancrés dans le présent de l'écriture, grâce aux évocations (souvent en passant) d'événements contemporains, factuels ou pseudo-factuels.

I.1.1 Repères intradiégétiques

Dans *Mensaka* le lecteur ne peut de prime abord reconstituer le sens de ce que le personnage de Mañas littérisé qualifie lui-même de casse-tête (*Mensaka* : 137). Le roman s'ouvre sur un document pseudo-factuel : un extrait d'entretien publié dans un *fanzine* musical daté du 3 octobre 1994. Plus aucune date n'apparaîtra dans le roman, et on attendra le quatrième fragment pour que sa narratrice Cristina situe son récit par le complément circonstanciel « ese invierno » (*Mensaka* : 42), permettant d'établir un lien *a posteriori* avec le froid évoqué par David dans le premier fragment du roman (« me pongo los guantes », « estornudo », « tengo la cara encarnada a causa del frío » (*Mensaka* : 15). David se révélera être le personnage central du roman et le motif de son titre¹, et le récit des événements survenus au cours de ce fameux hiver la raison d'être du roman. Plus loin, Bea se souviendra : « como dentro de poco iba a ser Navidad, habían colgado una estrella de luces entre las dos torres inclinadas » (*Mensaka* : 97)². Ce détail a la double fonction de situer son récit par rapport aux autres fragments, et de créer un effet de réel en le rattachant à un moment identifiable et renvoyant le lecteur à la réalité.

Dans *De Madrid al cielo*, Zenón date et organise avec précision les événements. Il borne précisément son récit dès les premières lignes du roman :

Lo que a continuación se narra son los hechos acontecidos desde que me vi en la obligación de pedir dinero prestado para pagar el alquiler hasta la tarde en que entré en la comisaría de la calle de las Huertas (*DMAC* : 14).

¹ *Mensaka* abrège familièrement le terme de *mensajero* et désigne les coursiers, profession exercée par David.

² Ce passage met en évidence l'indissociabilité de l'espace et du temps, l'un portant les signes du passage de l'autre.

Il reviendra pourtant à plusieurs reprises sur la datation de la genèse de sa décadence (voir p.20 et 25), insistant sur la continuité des évènements et leur imbrication :

Quizá el comienzo sea la adolescente Paula tomando su Marie Brizard, pero esto es algo que no se puede saber porque lo uno va atado a lo otro, y si tiras de un cabo te llevas la ristra entera. **La vida es un continuo que no conoce etapas** (DMAC : 14, nous soulignons)¹.

En dépit de cette conception de la temporalité, Zenón situe clairement les faits et leur enchaînement à l'aide de dates et de marqueurs temporels. Cela révèle d'une part l'impact déterminant que ces quelques jours dont il conserve un souvenir précis auront eu sur le cours de son existence, mais semble également logique : le meurtre de Paula engendre une série de confrontations avec la police qui associent le récit de Zenón à des dates précises². Cela permet également au lecteur de lui accorder du crédit.

Un autre point de repère dont Zenón et son lecteur disposent, en dehors de ces épisodes précisément datés, est l'observation de l'espace, qui se modifiant heure après heure, jour après jour, saison après saison, est indicateur de la temporalité³:

Los libreros de Moyano cerraban sus puestos y los árboles del Botánico, recortados sobre el fondo gris oscuro del cielo, ya no eran vegetales afrancesados sino sombras encapuchadas en lúgubre procesión (DMAC : 64)

Dans d'autres romans, les dates ne semblent avoir pour utilité que d'ancrer le récit dans une temporalité vraisemblable, mais sont si disséminées qu'elles apportent peu d'information. C'est le cas dans *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo*, où mises à part deux dates mentionnées par Gaizka⁴ les récits des trois narrateurs s'étirent sous forme d'évocations d'une époque continue dont seule la fin est marquée par la disparition de Israel.

¹ Par cette phrase il affirme une conception du temps que nous avons évoquée et qui nous semble représentative de l'époque et du contexte d'écriture des romans qui nous occupent.

² Le récit débute le lundi 5 octobre. Les jours qui suivent s'enchaînent, signalés par des connecteurs (p. 25 : « al día siguiente »). Le premier cahier se ferme sur la découverte du cadavre de Paula et le second sur le récit *a posteriori* des trois jours écoulés depuis, au cours desquels il a dû témoigner au commissariat : « Tres días más tarde era jueves trece de octubre » (73). Les quelques jours qui suivent sont cruciaux pour Zenón, et donc signalés avec précision : « El día quince era sábado y llovía » (79). Dans *Lo peor de todo* seule une date apparaît, dans les dernières lignes du roman : « El 25 de enero parecía un día agradable con sol y buenas temperaturas. Me he esmerado con las patatas fritas » (LPDT : 113). Isolée, elle n'est d'aucune utilité au lecteur, et n'a d'autre fonction que de marquer pour Elder un possible nouveau départ.

³ De même dans *El índice de Dios* c'est grâce à la lumière, à la météo et à quelques repères tels que les repas et les horaires de travail que le lecteur pourra se repérer en l'absence totale de date précise. Voici un exemple de ces indices livrés avec parcimonie par le narrateur : « El día, o la tarde, estaba gris como se supone que tiene que estar en un mes como el que era » (IDD : 36).

⁴ Gaizka évoque la période austère où Israel et lui vivent chichement pour économiser de quoi acheter un bateau. Ils gardent précieusement leurs économies dans des boîtes de tabac *Benson & Hedges*. « A mediados de diciembre ya había tres de esas latas llenas » (NDMPZ : 59); « A finales de este mismo mes habíamos reunido el dinero que necesitábamos » (NDMPZ : 62).

Si dans les récits présentés comme tels, dont l'énonciation est explicitée dans le texte par le ou les narrateurs, la datation apparaît dans la narration, dans d'autres romans elle apparaît de façon presque fortuite, au détour d'un dialogue ou d'une réflexion, permettant au lecteur de situer l'histoire. Il ne peut en être autrement dans des romans qui prétendent écrire l'instant en dissimulant sa médiatisation. Voici deux exemples de ce mode d'inclusion particulier, très présent dans la tétralogie *Kronen* :

-Pero qué cara pones, hijo, que es Noche Vieja, jolín, pásatelo un poco bien (S95 : 141).

Querido editor: Te adjunto —que coño adjunto, pareces un funcionario, delete— Te envío esta novela policíaca en que he estado trabajando a ratos durante este año—mierda de año— (S95 : 280).

Dans *Matando dinosaurios con tirachinas*, l'ancrage temporel connaît le même traitement et il est parsemé dans le texte à travers des allusions successives à des éléments qui rappellent par ailleurs l'immobilisme de Pedro. C'est le cas du plombier : Pedro doit l'appeler mais la procrastination permanente de cet appel le ramène à plusieurs reprises aux pensées du narrateur et dans ses conversations avec Elia : « lo del fontanero es que siempre me lío con otra cosa, ¿dos semanas ya desde que te dije que lo avisaría ? » (MDCT : 48).

I.1.2 Repères factuels et pseudo-factuels

En dehors des datations absolues (comme Noël, l'hiver, les dates) et relatives (indiquées par des marqueurs temporels et prenant pour repère un point fixé auparavant), la plupart des romans sont émaillés de points d'ancrages qui renvoient à une actualité concrète ou feignant de l'être¹. Leur nature et leur mode d'inclusion feront l'objet de notre attention.

Le premier roman de Mañas situe une de ses scènes durant le concert donné par *Nirvana* à Madrid en 1994 et auquel les personnages assistent. Le narrateur relate son déroulement chanson après chanson en décrivant en parallèle l'ambiance et le moment qu'il passe avec ses amis (HK : 106-107). Dans cette scène, événement factuel et événements fictionnels sont entremêlés et placés à un même niveau de véracité au sein du roman. Ce procédé produit un effet efficace : si les personnages étaient présents à ce concert mythique, ils ne peuvent qu'être *réels*.

¹ La progression de la flamme olympique évoquée dans *Historias del Kronen* se situe à cheval entre repère intradiégétique et repère factuel (Elle passe à Madrid au milieu du roman (HK : 122), et on lit plus loin : « La antorcha olímpica ha llegado a Sevilla » (HK : 132). Dans l'épilogue Carlos raconte : « El enano está viendo la olimpiadas » (HK : 225). Elle reflète le passage du temps dans le roman tout en le reliant à un événement réel : les jeux olympiques.

En règle générale ces points d’ancrage apparaissent comme toile de fond, situant les histoires dans une réalité existante, et leur mention est faite en passant, souvent provoquée par la présence d’un téléviseur¹, d’un journal ou d’une radio dont le message est capté à la volée par le narrateur. Ne déclenchant de discussion ou de réflexion qu’en de très rares occasions, et de façon superficielle, les événements ne sont qu’un élément de plus que l’écriture saisit dans sa volonté de dépeindre l’air du temps. Voici quelques exemples de ce procédé :

David (...) mira la televisión, en una esquina del bar, detrás de mí.

– Sube el volumen, viejo. Que veamos lo que pasa en el mundo. (...) Yugoslavia, Somalia, Ruanda... Cómo han llegado los noventa (*Mensaka* : 25)

Por el hueco de la escalera resonaba la voz múltiple de los televisores. Era la hora del telediario de la noche. Del primero al tercero y del tercero al primero subía y bajaba el eco de Felipe González, de quien dicen que es un político histórico, y del rey de España Juan Carlos I, del que no se dice nada sino que se murmura. Pero a nosotros los republicanos nos trae sin cuidado este rey, por no hablar del príncipe ese que con su estatura de avestruz hace caer en el ridículo a todos esos políticos bajitos de Hispanoamérica. (*DMAC* : 83)

Dans *Raro* les éléments sont introduits dans le récit avec humour, comme dans ce passage où le narrateur est en voiture avec sa belle-mère, qui craint que son petit chien Stevenson ne s’enrhume :

A los dos minutos cambió de emisora, bajó el volumen y empezó a arrancar hojas de *mi* periódico y a proteger con ellas a Stevenson ; vi cómo quitaba las páginas deportivas y el perro mordía el traspié de Bittor Alkiza al Bilbao (*Raro* : 53).

Le protagoniste de *Matando dinosaurios con tirachinas* établit quant à lui un lien direct entre l’actualité et son existence. Si cela reflète son égocentrisme et sa tendance à tout ramener à sa personne, l’évocation de certains événements fait également émerger une critique :

abuelo, no te puedes lavar las manos, **tú eres Milosevic y mi tío Paco Karadzic**, Milosevic, ¿por qué has tratado siempre a mi madre como un trapo? (...) lo que te quería decir es que los nazis ahora se llaman serbios, sí, son los de esa guerra de la tele, pues aunque no te lo creas aún siguen haciendo lo que quieren, mientras en los foros internacionales, es decir, EE.UU., se debate si los ángeles tienen alas y si los buenos buenos vuelan con alas naturales, y los buenos regulares también con alas pero de plástico y sólo los fines de semana y los no tan buenos, modernos ellos, van en avión o en tanques y **tiran bombas indiscriminadamente, violan, torturan y matan sin piedad, los**

¹ L’omniprésence de la télévision sur laquelle nous reviendrons plus loin oblige à la réception des informations. Pour autant, pour les personnages et pour le lecteur du fait de leur traitement elles s’inscrivent dans le décor comme des détails insignifiants (Voir *HK* : 38).

serbios tiran bombas indiscriminadamente, violan, torturan y matan sin piedad
(MDCT: 65, nous soulignons)

Au-delà de leur rôle de marqueurs temporel les évènements ici relatés constituent des marqueurs référentiels qui sont autant de prises de positions. Même en filigrane une certaine vision du monde apparaît et avec elle une volonté critique de déconstruire ce monde en perdition.

D'autres dates marquantes sont évoquées qui assurent une triple fonction de par leur mode d'inclusion. Celle de point de repère de la temporalité de l'action bien sûr, et celle d'inscription dans une culture de ceux qui les relèvent. Enfin, elles établissent une complicité avec le lecteur : s'il n'a pas été concrètement marqué par l'une ou l'autre de ces dates, il se reconnaît forcément dans cette propension commune à ses contemporains de l'ère de l'information à se rappeler indéfectiblement ce qu'ils étaient en train de faire lorsqu'ils apprirent telle ou telle nouvelle. Dans *Raro*, la date évoquée dans le premier fragment accomplit ces trois fonctions, et souligne également la capacité du roman à ingérer et intégrer rapidement des évènements très récents¹:

(...) la noche que murió Kurt Cobain estuvimos mirando la línea de luces rojas que se alejaban de nosotros y la línea de luces blancas que buscaban el corazón de la ciudad
(*Raro* : 28)

Parfois ces évènements sont à ce point digérés qu'ils apparaissent comme des éléments de comparaison supposément connus du lecteur :

frotaba el pulgar y el índice en ese gesto que significa dinero y que a mí me resulta tan simpático como la matanza de Wako (*Raro*: 59)²

Ces points d'ancrages précis font partie du substrat culturel des auteurs et posent une fois de plus la question de la réception. Si au moment de la publication des romans leur caractère récent laissait penser qu'ils étaient connus du grand public et créait une connivence avec le lecteur, plusieurs dizaines d'années après alors que certains permettent une datation, d'autres n'ont plus guère d'autre impact que des détails insignifiants, participant par leur nature même de faits divers à créer un effet de réel³.

¹ Celui que Prado considérait en 1995 dans un entretien accordé à *El País* comme « el último Jesucristo » et dont la photo figurait en couverture de la première édition du roman mit fin à ses jours le 5 avril 1994. (http://elpais.com/diario/1995/05/28/cultura/801612004_850215.html, consulté le 12/12/2016)

² Cette référence aux membres de la communauté des Davidiens assassinés par la police en 1993 apparaît comme un fait marquant de l'époque. Le protagoniste de *Héroes* y fera également allusion (*Héroes* : 188).

³ Toutefois, ce qu'ils disent des personnages qui les mentionnent et de l'époque qu'ils illustrent, et ce que leur forte présence dans les récits constitue de nouveau dans l'esthétique du *Realismo sucio* nous amènera à les étudier à nouveau, mais sous un angle différent au moment d'aborder l'*intermedialité*.

Dans *El índice de Dios* également le narrateur-protagoniste fait de multiples allusions à des évènements récents et à l'actualité qui coïncide avec son histoire personnelle. Ces évènements semblent familiers au lecteur de par leur similitude avec des faits divers et épisodes qu'il a lui-même en mémoire. Pourtant aucune date, aucun lieu, aucune figure connue ne sont mentionnés. Le *monde* construit par le roman est à ce point concurrent du monde réel qu'il parvient à faire apparaître des évènements pseudo-factuels comme parfaitement réels. Leur mode d'inclusion suit un schéma similaire à celui des autres romans. Parfois les faits apparaissent —en rapport étroit avec la spatialité— au détour d'une évocation :

La mole carbonizada del Estadio se cernía sobre nosotros. Había columnas negras y cristales rotos, hierros retorcidos (...). Enormes boquetes dejados tras el último atentado (...) (*IDD* : 9).

Parfois le narrateur les commente en les apprenant par les médias :

Puse la radio y estuve escuchando las noticias de las cinco. Nada nuevo. La guerra en el norte continuaba, el desierto por el sur también, en el este y el oeste no se habían decidido aún, y había habido otro atentado en el centro de la ciudad (*IDD* : 40).

Ces évènements, pourtant déconnectés de la réalité par l'absence de points de repères référents du hors-texte, ont paradoxalement chez le lecteur un écho directement lié à la sensation partagée d'une répétition invariable des mêmes évènements qui finissent par sembler anodins et banals.

Plus largement les romans présentent un fort ancrage dans un contexte socio-historique dépeint à grands traits et de façon stéréotypée mais néanmoins parlante pour le lecteur :

Al fin y al cabo Ramón es funcionario, y ya se sabe que a los funcionarios son a los que menos les afectan la crisis, a los funcionarios y a los que no tenemos nada. La gente por esas fechas no hablaba más que de la involución económica de España. No tomé demasiado en serio el asunto hasta que al pasar frente al hotel Palace vi que lo habían rebajado a cuatro estrellas (*DMAC* : 23-24).

Trabajas hoy y el día de mañana te encuentras de patitas en la calle. Y sin hijos, ¿quién tiene asegurada la vejez? Hoy hay dinero para pensiones; mañana viene otra guerra y a dormir las personas mayores al Metro. Y con esta crisis... Ya sabe (*DMAC*: 99)

Ce procédé d'amarrage des histoires à l'Histoire n'a d'autre but que d'arrimer solidement les récits au seul temps qu'il leur importe de présenter : le présent¹.

I.2 Le présent omniprésent

El índice de Dios et *El triunfo* sont des récits « genèse ». Le premier expose les événements qui ont précédé la folle cavale du narrateur avec la Puri. Le second retrace ceux qui conduisirent à la scène inaugurale du roman : la vengeance sanglante assouvie par el Nen contre el Gandhi. Dans *Mensaka* également les multiples narrateurs reviennent —à la demande de Mañas, lui-même fictionnalisé— sur les circonstances dans lesquelles David a été évincé de son groupe de musique. De la même façon, *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo* réunit pour l'écriture d'un livre les témoignages de Sara, Gaizka et Blueberry. La genèse comme le témoignage sont deux types de récits qui certes sont tournés vers le passé mais dans l'unique but d'éclairer le présent. Dans la même perspective, nous considérons *Héroes*, *Lo peor de todo*, *Raro*, et *Beatriz y los cuerpos celestes* comme autant de romans dans lesquels l'évocation des souvenirs occupe une place importante². Mais bien qu'associés au passé, ils tirent leur importance et leur signification de ce qu'ils ont forgé la personnalité des personnages et ont en cela une influence sur leur présent.

Les romans qui nous occupent, même lorsqu'ils relatent des faits passés, portent donc en eux la marque de leur temps : celle du présent. Cela est peut-être inhérent à leur nature littéraire, comme l'affirmait Claude Simon dans son discours de réception du prix Nobel de littérature en 1986. Affirmant ne disposer pour tout bagage face à la page blanche que de la langue et d'un « trouble magma d'émotions, de souvenirs, d'images » il expliquait que l'écriture n'a de temps que le présent : « c'est que l'on écrit (ou ne décrit) jamais quelque chose qui s'est passé avant le travail d'écrire, mais bien ce qui se produit [...] au cours de ce travail, au présent de celui-ci ». Cette omniprésence du présent, n'est-elle pas plus largement le propre de toutes les activités humaines ? C'est en tout cas le cas pour celles de nos protagonistes, représentatifs en cela de leur époque.

¹ Notons néanmoins que les évocations d'événements factuels révèlent une véritable capacité d'analyse politique et sociale dans certains romans, comme le montre le caractère prémonitoire de la citation de Ismael Grasa.

² Dans *Beatriz y los cuerpos celestes* elle s'avère prépondérante. Les longues *analepses* dans lesquelles la narratrice rapporte la semaine qui changea le cours de sa vie (« Desde aquella semana que lo desencadenó todo. En el recuerdo, cada minuto de esos diez días permanece grabado al fuego. Diez días que revivo con la intensidad de las pesadillas » (BCC : 81) occupent la grande majorité du récit : les pages 85 à 293 y sont consacrées, réduisant l'évocation du temps de la narration à quelques pages éparses également interrompues par l'évocation à distance de sa relation avec Cat et de l'univers lesbien. A l'inverse, la période floue de ses premiers mois à Edimbourg seront évacués en quelques lignes : « Mis primeros meses se me aparecen en el recuerdo como una especie de borrón, un embrollo de horas húmedas y grises que transcurrían en monótona sucesión; un rosario de fechas empapadas de nostalgia, una detrás de otra, sólo diferenciadas por el número que el calendario asignaba a los días » (BCC: 21-22).

Le constat de la place centrale du présent dans le contenu des récits fait écho à sa position dans le système linguistique. En effet linguistiquement le présent est au centre tout. Les autres temps verbaux ne sont envisagés que par rapport à lui. Et sur le plan narratif, il coïncide avec le moment de l'énonciation, lui aussi central.

Sclérosés dans un présentéisme où les cantonne l'absence de perspectives d'avenir, les personnages ont pour la plupart une conception du temps étriquée, rendue par des narrations qui tentent de restituer le temps présent de diverses manières. L'une d'elle est logiquement le choix préférentiel pour le récit au présent.

I.2.1 Le présent de narration

L'objectif des romans que nous étudions est de restituer au plus juste l'immédiateté du vécu. A l'objectif d'authenticité de tout récit réaliste s'ajoute donc celui de l'instantanéité du récit auquel la plupart d'entre eux prétendent. L'usage du présent y est donc fréquent.

« Dans sa valeur de base, le présent indique la coïncidence du procès dénoté par le verbe avec le moment de l'énonciation » (Kaempfer, 2005). Les romans s'instaurent donc comme ce que Gérard Genette appelle « la narration simultanée » (Genette, 1972 : 229). Cette abolition de la distance temporelle entre le moment de la narration et le moment de l'histoire racontée est pourtant fondée sur une impossibilité logique soulignée par les narratologues. D'après les théories présentées par Genette dans *Figure III* ce degré zéro de l'écriture est hypothétique. Pour Dorrit Cohn il ne peut être atteint que par ce qu'elle nomme « présent fictionnel »¹. Dans *Le propre de la fiction*, elle limite aux récits à la première personne l'application de cette stratégie narrative qui permet de réduire à zéro « le hiatus temporel » entre le moment de l'énonciation et le moment de l'expérience (Cohn, 2001 : 165). Genette rejoint cette assertion en affirmant que l'emploi du présent « suggère presque irrésistiblement une présence du narrateur dans la diégèse » (Genette, 1983 : 55). La temporalité entretient donc un rapport étroit avec la focalisation².

La scène d'ouverture du roman de Casavella vient contrevenir à cette règle. Isolée du reste du roman par une focalisation hétéro et extradiégétique et par l'emploi du présent³, elle réalise cette association, impossible pour la narratologue Dorrit Cohn, du « présent fictionnel » à l'usage de la troisième personne. A cela s'ajoutent le décor (un parking), les personnages (des hommes anonymes), l'action (une expédition punitive), le rythme (ralenti) et

¹ C'est le terme qu'elle concède à une catégorie narratologique dont l'existence force la reconnaissance mais que l'auteure considère au départ comme une « déviance » (Cohn, 2001).

² Ce rapprochement convoque la notion de *camera-eye* que nous aborderons dans notre sous chapitre sur l'intermédialité ; nous aurions pu y inclure notre analyse de la scène d'ouverture de *El triunfo* qui suit, mais il nous a semblé pertinent d'en mettre en exergue l'effet d'instantanéité plutôt que les effets spectaculaires. Mais nous pouvons d'ores et déjà pointer le rapport entre la visualité et l'écriture de l'instant vers laquelle tendent la plupart des romans étudiés ici.

³ En dehors de cette scène, l'intégralité des deux récits intercalés est narrée au passé par des narrateurs homo-intradiégétiques.

une série de *clichés* (crissements de pneus, bruit lointain d'une radio et bruits de bottes, armes à feu, etc.) qui amènent à l'esprit du lecteur une cohorte d'images filmiques. L'effet de cet alliage est celui d'une scène qui paraît plus cinématographique que littéraire :

El automóvil se detiene con un sonido chirriante de neumáticos que estremece las paredes del aparcamiento. Dentro, ninguno de los tres hombres se mira. (...) Los tres hombres salen despacio. (...) Ahora, en todo el aparcamiento no se escucha otro sonido que el rumor de una musiquilla indescifrable y las pesadas botas de los tres hombres caminando hacia la calle. (...) El hombre más delgado no puede evitar un mohín. (...) Se detiene : los otros no se dan cuenta y siguen caminando. (...) Cuando escucha el primer grito, abre las piernas, levanta los brazos hasta situarlos paralelos al suelo y apunta. (...) El muchacho salta y dispara y grita como si jugase, sin embargo, nadie ha pensado ni por un instante en juegos. El hombre más delgado ve como uno de sus acompañantes cae al suelo, de espaldas. El hombre más delgado ve como el muchacho da una voltereta en el suelo y sigue disparando (...) (ET : 9-10).

L'insertion de sons hors-champ, les changements de focalisation successifs rendus par les verbes de perception (« escucha », « ve », « ve »), et la succession des plans présents dans ce passage relèvent davantage d'une narration filmique que romanesque. Cette scène représente de par sa facture une exception au sein de notre corpus de textes. Elle est la seule en effet à allier l'usage de la troisième personne à celui du présent. Mais elle est néanmoins emblématique d'une écriture innovante marquée par la visualité et mise au service de la recherche d'une narration qui serait simultanée.

Nous l'avons admis, toute écriture exige nécessairement un temps de médiation qui l'éloigne indéfectiblement du présent. Pourtant les romans que nous étudions tentent d'abolir cette distance. C'est sans aucun doute pour cela que l'esthétique de nos romans réalise autant d'emprunts thématiques et techniques aux moyens de reproduire le monde —comme la vidéo ou les enregistrements sonores— qui s'affranchissent de ce temps de médiation obligé. C'est pour cela aussi que les dialogues y occuperont une place aussi prépondérante.

Dans tous les romans étudiés ici, et plus encore dans les romans de Mañas, la saturation de dialogues qui réduit la narration à une fonction didascalique¹, et l'emploi presque systématique du « présent de l'indicatif à valeur scénique » (Carcelén, 2001 : 45) sont d'autres facteurs de l'impression d'immédiateté et de visualité qui se dégage de l'écriture. La langue elle-même donne cette illusion d'instantanéité car elle file sans laisser de traces, comme dans une conversation quotidienne. Si les écrits restent, les paroles s'envolent, ne laissant que des sensations. Plus encore lorsque les phrases sont inachevées, et que le trajet aller-retour entre le texte et le cerveau du lecteur -en charge de combler les vides tout en suivant l'action- sollicite toute l'attention.

¹ C'est cet aspect qui a valu à l'écriture de nos auteurs (celle de Mañas en particulier) d'être comparée parfois de façon négative à l'écriture scénaristique.

En cierta manera, su lengua recupera el uso de los recursos orales, es como si la memoria que exigen las novelas tradicionales aquí sobrase, porque las conversaciones suelen ser de lo más intrascendente y no necesitan ser recordadas (Gullón, 1998 : XXII).

Si le degré zéro de l'écriture semble illusoire, nos romans l'atteignent, au moins fictionnellement.

I.2.2 Simulacres d'instantanéité

Créer l'illusion d'un récit *isochrone* (Genette, 1972 : 89) où temps du récit coïncide avec temps de l'action est ce vers quoi tendent des romans comme *Historias del Kronen*, *Sonko 95*, *Matando dinosaurios con tirachinas*. Dans ces textes, cela est bien sûr facilité par la focalisation interne.

Dans *Matando dinosaurios con tirachinas* la temporalité est sujette à un traitement particulier. Le récit de Pedro semble être voué à dépeindre la vacuité de son quotidien en laissant ses pensées torturées occuper toute la place dans un ressassement duquel il ne sort que pour mener à bien —dans un effort colossal— des activités insignifiantes. L'absence totale de ponctuation alliée à la succession de parcelles narratives correspondant tantôt au soliloque éclaté du narrateur, tantôt à des scènes du quotidien, toujours interrompues de façon abrupte, a un double effet : son récit apparaît à la fois extrêmement fragmenté et continu. Il entraîne le lecteur dans le flux de ses pensées et lui permet de l'accompagner dans ses faits et gestes.

Ce temps continu observable en dépit de la fragmentarité du roman reflète le temps « désigné » face auquel l'absence de structure temporelle imposée par un emploi place les chômeurs (Jahoda, 1982, 1988). Le récit de Pedro s'apparente dans ses moments de solitude à un journal intime qu'il remplirait à mesure que les pensées lui viennent. Lorsqu'il interagit avec d'autres, il prend l'aspect d'un script dont on aurait effacé les répliques de ses interlocuteurs.

Pour simuler la simultanéité entre temps de l'histoire et temps du récit le narrateur est en effet placé dans une position improbable : celle « d'un reporter qui transcrit immédiatement les événements et donne ainsi l'impression d'en respecter l'imprévisible nouveauté » (Molino et Lafhail-Molino, 2003 : 257). Cette position est celle qu'occupent les narrateurs de *Historias del Kronen*, *Sonko 95*, et ceux de *Mensaka* et *Raro* dans certains passages.

Le *realismo sucio*, en écrivant sur la cruauté de la société contemporaine de consommation, contredit l'idée selon laquelle les écrivains ne sont pas influencés par les nouveaux médias et qu'ils les contemplent de l'extérieur. L'écriture aussi s'est vue altérée par cette nouvelle conception du temps et les récits se trouvent assaillis par l'urgence d'actions et d'événements impossibles à envisager dans le confort du regard rétrospectif (Kaempfer,

2005). Le présent, temps de l'irréflexion, semble indissociable de cette écriture de l'urgence, et la charge émotionnelle qu'il porte (en opposition aux temps du passé qui reflètent une certaine objectivation favorisée par la distance) indispensable à la diction d'une réalité agressive.

L'instantanéité est feinte à travers divers procédés. Le récit de Carlos, entièrement au présent, et osant même parfois l'usage du présent progressif, est constellé d'indications temporelles qui figent l'action dans le présent :

Hoy me he levantado pronto : **es la una menos cuarto** (HK : 197)

Son las cinco y hace mucho calor (HK : 133)

Hoy es jueves. Estoy en Santander (...). **Ahora estoy** en el salón **desayunando** (HK : 225)

Certains passages vont jusqu'à restituer la simultanéité des expériences et événements. Elle est entre autres rendue par la présence de verbes de pensée et de perception conjugués au présent qui viennent se superposer aux verbes d'action. Elle se trouve renforcée quand, à ces éléments, s'ajoutent des marqueurs de simultanéité :

Mientras me lavo los dientes **oigo** como la vieja le dice a mi padre :

-¿No te parece que Carlos está un poco raro ? (HK : 97, nous soulignons)

Dans *Sonko95* également le récit nie toute distance entre histoire et récit, défiant la linéarité inhérente à toute énonciation et contredisant les prescriptions traditionnelles de la temporalité narrative :

Contrairement aux peintres, qui peuvent donner à voir les choses et les gens *d'un coup*, dans la coexistence simultanée de l'espace pictural, les romanciers sont tributaires de la nature consécutive du langage: ainsi, c'est très progressivement que le lecteur voit apparaître devant l'œil de son esprit les lieux et les personnages du roman dont il tourne les pages une à une (Kaempfer, 2005).

Dans le dernier roman de la *Tétralogie Kronen*, l'auteur fait plus que « peindre » une réalité captable dans son instantanéité, il la « capture¹ ». Pour cela il met en œuvre comme Casavella des procédés d'inclusion d'images et de sons *textualisés* que nous évoquerons en troisième partie. Au calepin du reporter évoqué par Molino il substitue une caméra capable de capturer et de superposer à la fois l'image et le son, mais aussi les pensées des narrateurs. Le but est de donner aux scènes un effet de réel, et il y réussit car le lecteur a l'impression de

¹ Ce terme que nous empruntons au lexique photographique, et récemment démocratisé par l'avènement du numérique, exprime parfaitement la saisie du monde dans sa complétude que les romans parviennent à réaliser.

vivre la scène en direct. Mais cela tient davantage aux emprunts techniques évoqués plus haut qu'à la réussite de la vaine entreprise de réduction à zéro de la distance entre récit et action.

Nous nous contenterons momentanément d'une évocation en survol de ces emprunts. La temporalité est dans nos romans soumise à des pressions et des distorsions causées par des modalités discursives que nous souhaitons étudier pour elles-mêmes. Elles constituent en effet un aspect innovant et distinctif des romans du *Realismo sucio* espagnol.

Prado utilise la simultanéité des plans et des scènes, procédé qu'il emprunte au cinéma pour contourner la successivité habituellement imposée par l'écriture. Sans en informer le lecteur (comme le fait parfois le cinéma) par un « pendant ce temps-là... » ou autre formule, il lui donne à voir plusieurs scènes (ou devrait-on dire *plans*) qui se déroulent en un même temps. Le passage qui suit en est un exemple :

Tess se compró unas botas de piel de leopardo y vino caminando sobre ellas por su nueva calle. En un canal de televisión estaban dando una película de Danny Kaye. En alguna parte de la ciudad la canción de Neil Young empezó otra vez. En otro canal, Bittor Alkiza marcó su primer gol. Tess era las dos mujeres al mismo tiempo: era uno de esos ángeles de Wim Wenders que hablan con palabras de color del cielo y era una de esas mujeres que parecen mentira.

- Qué vergüenza –dijo su hermana-, qué manera de engañarse, qué tristeza, qué degradación.

- Ja, ja –dijo el marido de su hermana. Estaba tumbado en una cama, viendo la película de Danny Kaye.

- Ja, ja –dijo la mujer que había a su lado (*Raro* : 54).

Mêlant référence à une actualité, technique cinématographique et humour, l'auteur nous « projette » plusieurs scènes qui se complémentent et dont la mise en relation permet la reconstitution du sens.

L'auteur a également fréquemment recours à l'enchaînement elliptique de scènes narrées au présent et qui se succèdent sans marqueurs temporels ou logiques en dépit des changements de lieu et de moment, donnant aux transitions des allures de montage.

I.2.3 L'écriture elliptique

Dans tout le fragment 8 (*Raro* : 95-96), le lecteur suit les déambulations du narrateur à partir d'un événement déclencheur : « La que ha llamado es mi madre y la noticia bomba es que va a casarse. Quiere que vaya *inmediatamente* a su casa » (*Raro* : 90). Tout s'enchaîne ensuite en une succession de scènes auxquelles se superposent par l'usage présent des souvenirs du narrateur :

Mientras me visto vuelvo a recordar la mujer del delantal: yo soy muy pequeño (...) Todo eso ocurre en el mercado y yo siento miedo a los animales muertos. (...) El caso es que ahora, mientras camino en dirección a la casa de mi madre y se va haciendo de día, no dejo de pensar en ello (...) (*Raro* : 90).

Cette succession est entrecoupée d'ellipses spatiales et temporelles épargnant au lecteur les déplacements entre chaque lieu où il se rend. Après avoir raconté son entretien avec sa mère (toujours au présent) il passe son départ sous silence et explique :

Cuando llego a casa hay una foto de Elvis pegada en mi puerta. Lleva un letrero en las manos que dice: ¡Ven deprisa! (...) De modo que decido ir a ver qué quiere (...) (*Raro* : 93).

De même son entrevue avec Elvis se termine sur la phrase suivante : « Te equivocás, amigo, no tiene nada que ver con estar mejorado : en la segunda foto está muerta » (*Raro* : 95) et celle qui lui succède « Mi padre está en la parte de atrás de su casa, leyendo una novela de Ross Mcdonald llamada *El coche fúnebre pintado a rayas* » (*Raro* : 96) force le lecteur à se figurer les départs, les adieux et trajets « coupés » par le récit pour comprendre où il se trouve. Il se rend ensuite de nouveau chez Elvis. Et enfin il revient chez sa mère lui rapporter la réaction de son père à l'annonce de son remariage. En arrivant il constate : « Mi madre no está en casa » (*Raro* : 99). Ce fragment dans lequel le narrateur semble suivre une sorte de jeu de piste entraîne le lecteur dans une succession d'instantanés rendus par les ellipses et l'usage du présent, du gérondif et de marqueurs temporels comme « mientras » ou « ahora ». Pour autant le rythme n'est pas trépidant du fait des longues digressions qui viennent par moment le ralentir.

Les nombreuses ellipses que comptent les textes ont une autre fonction liée directement à la réalité qu'ils donnent à lire.

L'instantanéité des moments vécus est rendue dans plusieurs romans par une écriture fragmentaire, par *flashes*¹, qui brise la linéarité de la progression temporelle et se veut mimétique de la perception que les personnages semblent avoir de leur propre existence comme d'une succession d'instantanés qu'il convient de vivre *à fond*. Ce qui sépare deux moments forts l'un de l'autre, l'interstice temporel occupé par les activités quotidiennes, la vie en somme, leur apparaît dépourvu de sens et d'intérêt. L'immédiateté et la rapidité dont est imprégnée leur vision du monde, renforcée par l'omniprésence des media et la tendance au *zapping* qu'ils imposent marquent la vision du monde et sa représentation littéraire².

¹ « Fogonazos » est le terme employé sur la quatrième de couverture de *Héroes* pour évoquer cette écriture.

² Cette perception du temps et cette vision du monde sont aujourd'hui exacerbées par l'ère du numérique alors à ses balbutiements. Les romans *mutants*, dont nos romans portent en germe les aspects principaux, en rendent compte (voir pour la conception du temps dans ces romans Pantel, 2012 : 199 ss.)

Comment les romans rendent-ils compte de cette relation dichotomique à un temps divisé entre moments sensationnels et moments vides ? C'est par le même « vide » créé par les ellipses qui passent sous silence les moments qui ne sont pas dignes d'intérêt, et donc pas dignes d'être contés¹.

Ainsi un récit comme *Sonko 95* dispense le lecteur des scènes inutiles à l'avancée de l'action, et la discontinuité et les ellipses temporelles sont une constante dans le roman. Celles-ci surviennent presque systématiquement entre les divers chapitres des deux sections, après des coupures parfois brutales et caractérisées par le déni des conventions textuelles. Certains chapitres s'achèvent ainsi au beau milieu d'une phrase : « El descanso me va a venir bien para... » (S95 : 106), parfois sans point final : « Ya os he dicho que » (S95 : 115). De même, les chapitres débutent souvent par une conversation ou une réflexion déjà entamée, ou au milieu d'une scène dont le début s'est déroulé en l'absence du lecteur. Le chapitre 7 commence par exemple de la façon suivante : « Así que nos ponemos unos tiros en la sala de casa de Borja esperando a Sandra » (S95 : 81), comme si le lecteur avait été présent avant, alors que la scène ne constitue nullement une continuité de la scène finale du chapitre 5. Parfois d'un chapitre à l'autre il s'est passé quelques heures, parfois plusieurs semaines, voire plusieurs mois (notamment à la fin du roman, où l'on soudainement passe de l'été à l'automne).

Les ellipses peuvent également intervenir au milieu d'un chapitre, souvent entre une phrase non terminée et une autre déjà entamée. C'est le cas dans le chapitre 13, coupé au milieu d'un dialogue entre le narrateur et la sœur de Borja au domicile de celui-ci : « -Haz lo que quieras, pero no lo va a coger. Tenías que haberlo pensado antes² » ; la dernière phrase s'achève sans point, on épargne au lecteur les au revoir et le récit des jours suivants, marqués par un blanc typographique, et l'action reprend son cours le soir de la saint Sylvestre, au milieu d'un autre dialogue, sans majuscule ni guillemets : « lo siento, esto no estaba previsto en el plan - murmuro apalancándome en la barra -. Mierda de Noche Vieja. » (S95 : 140).

Par cet apparent non-respect des règles d'exhaustivité, le texte joue avec les stratégies de déchiffrement du lecteur en donnant des indications erronées³ et en délivrant peu à peu les indices qui lui permettront de se resituer. Ce procédé a pour effet d'immerger brutalement le lecteur dans une scène, de le plonger au cœur de l'action, et il doit quelquefois attendre quelques lignes pour pouvoir se resituer à l'aide des informations que le narrateur lui livre par bribes : marqueurs temporels (« desde hace un par de semanas » (chap.13), « llevo ya tres

¹ Cet aspect présente un paradoxe caractéristique des romans : alors qu'ils sont capables pour créer un effet de réel de détailler —atteignant pour ainsi dire en cela l'*isochronie* ou son simulacre— les instants les plus significatifs, ils passent sous silence des journées entières jugées superflues tant du point de vue du récit que du point de vue de l'histoire.

² Le pronom « lo » renvoie à un chèque que le narrateur est venu apporter à son ami et associé pour combler les dettes du bar.

³ « Así que » situe habituellement l'action dans un cadre chronologique et situationnel, mais ici elle fait référence à une situation inconnue du lecteur qui n'était pas présent dans la scène qui a théoriquement précédé.

semanas con el puto guión » (chap.9), « debe ser la primavera que me descentra » (chap. 19), etc.), décor de l'action, personnages en présence. S'il est parfois désarçonné, il dispose de tous les indices nécessaires, mais le texte requiert fortement sa collaboration.

Dans *Historias del Kronen*, les ellipses que l'on trouve entre les chapitres coïncident avec le temps de sommeil du narrateur. Presque systématiquement à la fin d'un chapitre il s'écroule sur son lit ivre mort, drogué et éreinté :

(...) estoy metido en la cama, per osé que tardaré un poco en dormirme por culpa de la coca. Bebo un poco de agua y cierro los ojos.
Todo da vueltas (HK : 26)

Au début du suivant il s'extirpe à grand peine du sommeil :

-CARLOS. DESPIÉRTATE QUE YA SON LAS DOS.
Abro los ojos con cierta dificultad y contesto con un gruñido (HK : 27)

I.2.4 Hétérochronie

Le roman *Héroes* nous apparaît comme un cas à part. Son protagoniste est emblématique d'une jeunesse condamnée aux emplois précaires (« empleos basura »), dépourvus d'intérêt et de perspective d'avenir, et associés souvent à un mode de vie dissolu qui constitue une échappatoire mais évince également toute possibilité d'en sortir :

Antes tenía un trabajo. Me refiero a **uno de esos trabajos que atan los días y los hacen iguales, como dos minutos en un el mismo banco son sólo uno**. Los días de cobrar eran buenos. Dormía poco, tres o cuatro horas. Salía todas las noches. Por las mañanas mientras volvía a casa o directamente al trabajo, **me sentía al principio de algo y al final de algo. Los días se arrimaban en espiral**. Arrastraba la sensación constante de estar herido. (*Héroes* : 35, nous soulignons)

La conception du temps évoquée dans ce passage est partagée par la plupart des protagonistes. Ce qui différencie celui de Benjamín Prado de tous les autres, c'est la décision qu'il a prise de fuir ce monde réel ankylosant pour trouver refuge dans sa chambre et dans le monde des chansons, sorte d'univers parallèle merveilleux et présenté comme positif face à la réalité et à la tristesse quotidiennes que le protagoniste veut fuir. Dans cet univers la temporalité s'apparente à ce que Genette désigne par le terme *Hétérochronie*, sorte de « temps hors du temps », d'atemporalité. Si le passé et l'avenir y traversent les pensées du narrateur, le temps du récit est quant à lui déconnectés de toute temporalité. Il est saisi comme un tout pratiquement indivisible en moments. Il est possible de concevoir une sorte de chronologie de ses souvenirs qu'il évoque par projections successives en y intercalant ses réflexions, ses

rêves et ses délires mélomanes. Et ce en dépit de leur évocation tantôt au passé, tantôt grâce au présent de narration¹.

En revanche le temps du récit est un présent continu, comme un seul tout projeté en une multitude d'éclats que le lecteur ne saisit les uns après les autres que du fait de la successivité inhérente à l'acte de lecture. En l'absence de marqueurs temporels qui hiérarchiseraient les fragments entre eux ou les relieraient, ceux-ci apparaissent d'ailleurs comme parfaitement interchangeables, tant sur le plan thématique que chronologique. Les seuls marqueurs temporels apparaissent au sein des fragments pour articuler les événements relatés à travers le filtre du souvenir et les rendre intelligibles. Pour le reste le style télégraphique² domine et seuls les rêves éveillés du narrateur donnent lieu à une écriture moins tendue et laissent une place de choix au lyrisme. Le lien entre les fragments ne se fait que ponctuellement par la répétition d'éléments déjà rencontrés dans un fragment précédemment lu. Cette temporalité originale et mimétique de la vie atemporelle et intemporelle que vit le héros parvient à créer chez le lecteur un effet d'immédiateté qui force une lecture continue du roman.

I.2.5 Variations en présent majeur

Les différents choix relatifs à la temporalité révèlent tous une même volonté de rendre compte du réel. Si cela n'est pas une condition nécessaire ni suffisante à la vraisemblance, gageons que le respect de l'ordre chronologique de déroulement des événements rend plus directe et naturelle l'approche des récits. C'est pourquoi en dépit des stratégies narratives évoquées et de la fragmentarité de certains textes, la chronologie est respectée et l'instance temporelle reste relativement conventionnelle.

Dans certains récits l'action est presque minutée. C'est le cas de *Historias del Kronen* dont le narrateur indique l'heure qu'il est à chaque changement de lieu et à chaque nouvel épisode. Le récit de la soirée qui occupe le premier chapitre est ainsi ponctuée des informations horaires suivantes : « son las doce » (HK : 14), « son casi las tres » (HK : 20),

¹ L'utilisation indifférenciée des temps du passé et du présent pour évoquer *l'avant*, l'époque où il vivait en dehors de sa chambre, et l'évocation au passé de moment appartenant à la même période que le temps du récit peut toutefois engendrer une certaine confusion pour le lecteur. L'effet produit est intéressant : lointains (« cuando tenía catorce años todavía rezaba » (33)) ou plus proches (« Antes tenía amigos » (132), « Estábamos todos bebiendo pero de alguna extraña manera, como casi siempre, yo había perdido el ritmo » (13), « ¿Qué hacías antes? Antes tenía un trabajo. » (35)) voire très récents (« Estaba sentado mirando la televisión con el volumen bajado (...) Abrí una cerveza y me puse a pensar en todas las cosas que volaban por ahí fuera » (24)), les souvenirs semblent former un agglomérat indistinct qui renforce l'effet de globalité du roman.

² « la chica dice quiero saber cuándo deja de hacer daño. Todos hemos estado bebiendo y tomando centraminas. Es una fiesta en casa de alguien. La chica dice quiero saber cuándo deja de hacer daño. Está de muy mala hostia. Alguien le ha dicho que alguna vez deja de hacer daño, de verdad cree que deja de hacer daño. » (*Héroes* : 138)

« el tiempo pasa y son las cinco » (HK : 22), « Bueno, ya son las siete y a mí me apetece entrar a kelo » (HK : 24).

On remarquera l'exactitude des heures piles qui enlève un certain effet de réel à leur évocation. Toutefois, celle-ci rend compte de la longueur des soirées passées à déambuler de bar en bar.

Les *anachronies* apparaissent logiquement sous la forme d'analepses lorsque les narrateurs évoquent le passé¹, et les *prolepses* sont réservées aux récits annoncés comme postérieurs aux événements. Elles sont donc le fruit d'un agencement des informations par le narrateur en vue de susciter l'intérêt de ses destinataires. Seuls *De Madrid al cielo* (« Que las cosas iban a cambiar de rumbo es algo que nadie sabíamos » (DMAC : 117)) et *El triunfo* présentent ce genre d'altérations de l'ordre chronologique.

Pour le reste, les ressorts temporels classiques sont mis en œuvre: la pause s'installe pour laisser libre cours aux descriptions, gelant l'action le temps de permettre au lecteur de découvrir un décor ou une situation.

Dans *Raro* le narrateur relate des souvenirs d'enfance, l'évolution de sa famille et de ses relations à travers des épisodes ponctuels et des sensations brièvement exposées. Il utilise pour cela les temps du récit (imparfait et passé simple), sauf pour apporter des commentaires au présent car liés au moment de l'énonciation : « Es curiosa la forma en que recordamos cosas pequeñas (...) » (*Raro* : 12)).

Seule la temporalité de *Lo peor de todo* s'avère confuse. C'est sans doute le fait de la confusion qui règne dans l'esprit de Elder, mais cela brouille au premier abord les pistes pour le lecteur. Le narrateur y fait un usage classique du présent de description pour évoquer les gens, qui ne surprend pas en dépit du fait qu'il avoue ne pas les avoir vus depuis longtemps (« Mi padre suele decir que no hay que obsesionarse con las cosas » (LPDT : 86) ; « T se pone triste cuando recuerda algunas cosas » (LPDT : 26). Il utilise également logiquement ce temps pour faire référence au moment de l'énonciation, que le lecteur identifie à la fin du roman lorsque Elder annonce « he conseguido trabajo en una hamburguesería » (LPDT : 87). En revanche, le récit au présent, étalé sur une grande partie du roman, de l'hospitalisation du père de T² surprend le lecteur informé depuis les premières pages de sa rupture avec Elder (« Estuvimos juntos un tiempo y después ella se fue » (LPDT : 16)). De même, l'usage du présent progressif pour parler de son père avec qui il n'a plus de contact décontenance quelque peu : « Mi padre está empezando a pintar » (LPDT : 27). Nous gageons que ces

¹ *Beatriz y los cuerpos celestes* est un exemple de ces évocations du passé. La narratrice l'annonce dès le début du roman: « Piensa en eso ahora, Beatriz, tantos años después » (BCC : 15).

² Nous en avons relevé les étapes principales : « van a operar a R » (38), « el médico que operó a R nos dijo que había pocas esperanzas » (40) « ahora vamos mucho al hospital, casi todos los días » (49) « El padre de T ha salido bien de la operación » (61) « el padre de T ha salido de cuidados intensivos » (72), « T recuerda ahora todo lo más bonito de R » (73).

incohérences temporelles sont à mettre sur le compte de la sensation d'actualité que peuvent provoquer les réminiscences, qui replonge celui qui les connaît dans un autre temps, à plus forte raison lorsqu'elles reviennent en boucle à l'esprit. Mais le caractère puéril de Elder déjà évoqué nous renvoie à une autre explication du récit au présent :

[L]e récit au présent d'avoir de solides fondements anthropologiques: il est couramment employé dans le récit oral et l'enfant [...] commence par raconter au présent (Molino et Lafhail-Molino, 2003 : 258).

Un autre usage du présent qu'affectionne ce roman à l'instar de *De Madrid al cielo*, *Raro*, *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo* est le présent gnomique. Comme nous l'avons déjà évoqué, Elder, Zenón, mais aussi les personnages de Benjamín Prado tendent à tout rationaliser par des maximes ou des généralisations. Aussi les romans présentent une surabondance de ce présent de vérité générale qui situe les choses hors du temps.

Las puertas que cierra el padre le pillan al hijo casi todos los dedos (*Héroes* : 60).

Los chicos del viernes hablan de mujeres en voz alta (...) Todos mentimos bien los viernes por la noche (*Héroes* : 64).

De todas formas, creo que lo que uno se inventa es más rela que lo que a uno le pasa. Al fin y al cabo, lo que a uno le pasa no déjà de ser un accidente (*LPDT* : 35).

Nadie llega a almirante en el barco de otro, así que todo el mundo necesita su propio sueño. (*Raro* : 27).

Dans la tradition réaliste les romans se veulent procès-verbaux du monde, et selon la formule de Benveniste « personne ne parle ici ; les événements semblent se raconter eux-mêmes » (Benveniste : 1966, 241) et les récits défient les règles habituelles en prétendant à l'instantanéité voir à la simultanéité.

Si le présent peut parfois commuter avec les temps du passé pour donner plus de relief au récit des événements passés, ce procédé n'est guère utilisé ici. Les événements passés sont retracés au passé, et le présent est quant à lui voué tout entier à la tentative de saisie de l'instant.

Même dans les récits d'événements appartenant à un passé plus ou moins lointain, la précision des évocations d'une succession d'instantanés saisis par l'écriture parvient à restituer au plus juste l'immédiateté du vécu. Ces récits ultérieurs ont d'ailleurs toujours une raison d'être directement liée au présent de l'énonciation.

Dans *El índice de Dios* le narrateur relate dans les huit premiers chapitres les événements qui ont précédé et provoqué la situation dans laquelle il se trouve à la fin du roman. Le récit de cette succession d'épisodes sanglants est réalisé au passé simple, temps

qu'à la différence de la langue française l'espagnol privilégie encore pour rendre compte d'évènements passés. Au chapitre 9, temps du récit et temps de l'histoire convergent, et le passé simple cède le pas à un présent. Révélant la difficulté accrue d'organiser les évènements que connaît la narration simultanée ils comporteront des *analepses* alors que jusque-là la chronologie des évènements était scrupuleusement respectée. Tout cela n'est pas sans effet sur le rythme du récit, autre élément fondamental dans le traitement du temps de romans qui cherchent avant tout à produire un effet sur le lecteur.

I.3 Variations rythmiques

I.3.1 Anisochronies

Genette l'a établi depuis longtemps, le degré zéro de l'écriture qui ferait coïncider parfaitement le récit et l'histoire ne peut être atteint, et le récit qu'il nomme *isochrone* et définit comme « un récit à vitesse égale, sans accélérations ni ralentissements, où le rapport durée/longueur de récit resterait toujours constant » ne peut exister. Il poursuit dans *Figure III* en affirmant qu'un récit « ne peut aller sans *anisochronies*, ou, si l'on préfère (comme c'est probable), sans effets de rythme » (Genette, 1972 : 123).

Ces effets de rythme, nécessaires au maintien de l'attention du lecteur et de la tension du récit, contribuent également au sens que prennent les évènements narrés.

Ainsi, dans *El índice de Dios* du fait de la division du récit en chapitres qui ressemblent à des *cut* de cinéma, permettent des ellipses et s'ouvrent toujours *in medias res*, le rythme de lecture est haletant et mimétique de la brutalité des évènements narrés. Mais la fin du roman présente une accélération du rythme qui se manifeste d'une part dans le changement de temps déjà évoqué et dans la convergence du temps du récit et du temps de l'histoire, mais également dans des chapitres dont la taille s'amenuise notablement jusqu'à n'occuper plus qu'une page et demie (chapitre 11). Cette précipitation dans le récit des évènements illustre le caractère inexorable du destin funeste vers lequel se jettent le narrateur et sa compagne, assassins en cavale acculés par la police que la fin du roman laisse imaginer une fuite improbable vers un ailleurs prometteur depuis la chambre d'hôtel où ils sont *planqués*¹.

De même, le rythme de *Historias del Kronen* subit une altération notable lors du récit de la soirée qui sera fatale à Fierro. Cet épisode qui fait soudain apparaître tous les évènements à première vue insignifiants relatés dans le roman comme la *chronique d'une mort annoncée* constitue l'acmé du roman et un point de non-retour vers lequel le mouvement

¹ Cette scène n'est pas sans rappeler au lecteur les issues fatales de couples mythiques comme Bonnie Parker et Clyde Barrow, et certaines scènes mythiques de films américains.

de crescendo dans la violence décrit par le récit a précipité les personnages. Le récit y adopte un rythme palpitant dans les pages 215 à 223. Alors que les dialogues dominaient le reste du roman, Carlos y monopolise la parole, les répliques absentes des autres personnages étant signalées par des parenthèses vides. Outre le fait de signaler l'absence totale de considération de Carlos pour les autres, la lourdeur de ses plaisanteries insistantes et son enfermement dans une spirale de violence, ce procédé accélère le rythme de l'action et celui de la lecture. D'autant plus que le texte adopte un aspect monobloc qui n'octroie pas de pause au lecteur. Carlos s'exprime comme un reporter qui caméra à l'épaule commenterait en direct ses actions, ce qu'il voit et les réactions des autres.

Un autre exemple d'effet de rythme efficace pour créer un effet sur le lecteur et l'immerger dans le récit est celui du chapitre 17 de *Sonko 95* où sont recrées les effets de la drogue, de l'alcool et de la *gueule de bois* chez le narrateur qui entraîne avec lui le lecteur dans une épopée de 48 heures et 7 pages sans dormir, vécues depuis l'intérieur par le biais du monologue intérieur composé de phrases en style télégraphique, presque totalement privées de marqueurs temporels et de connecteurs logiques et ponctuées par de multiples occurrences du mot « blanco », correspondants aux « blancs », ou trous noirs qu'a le narrateur, soit parce qu'il s'assoupit, soit du fait de la drogue et de l'alcool qu'il a consommés. Ces « blancs » correspondent à des ellipses temporelles plus ou moins longues, et sont donc assortis de changements de sujet dans le flux de la pensée du narrateur, et de déplacement dans différents lieux de l'action.

(...) Blanco... con Borja en el baño... Blanco... me estoy moreando con una tía que no conozco de nada en el Plaza... salimos y el camarero me agarra por la chupa... *listo, te has olvidado de pagar la última copa...* Blanco... ¿la misma tía?... ¿el Friend's?... (...) Blanco... de nuevo en el coche... (...) Tino ya se va a casa, está cansado, tiene que meterse mañana con la tesis... nosotros seguimos entusiasmándonos entre copa y trote... empieza a llegar la gente... va a ser una noche movidita... Blanco...ya son las diez de la mañana (S95 : 176-180).

Cette technique donne tant de vraisemblance au récit, qu'ajoutée au fait que le monologue intérieur s'enchaîne en un seul paragraphe monobloc de neuf pages, elle produit un effet puissant sur le lecteur qui vit lui aussi les événements à travers le filtre de la drogue et de la veille excessive, tant et si bien qu'à la fin du chapitre, il est tout autant épuisé que le narrateur par la folle aventure dans laquelle il s'est vu embringer.

L'absence de ponctuation a une forte incidence sur le rythme du récit. Ce procédé est mis en œuvre fréquemment par Mañas¹ et systématiquement par Maestre dans *Matando dinosaurios con tirachinas*. Pour représenter la colère, l'angoisse, mais aussi le flux des

¹ Pour refléter la colère de David dans *Mensaka*, l'absence de ponctuation est associée à la répétition de l'expression « yo que sé » à huit reprises et de l'emploi systématique de la polysyndète par la répétition de la conjonction « y » pour enchaîner les idées (*Mensaka* : 21 ss).

pensées qui s'enchaînent sans transition et se dissipent sans que les narrateurs ne soient conscients de leur succession.

Dans *Lo peor de todo*, les variations de rythmes sont mimétiques des changements d'états d'esprit du narrateur. Ainsi lorsqu'il imagine un plan pour assassiner son collègue de travail consacré « employé du mois » et que peu à peu ce funeste projet mûrit et s'impose jusqu'à occuper toutes des pensées, le rythme de répétition des allusions que Elder y fait, ainsi que des rapprochements qu'il établit entre son projet et des faits divers qui l'obsèdent et renvoient à la même idée de violence se précipite. Si le mouvement circulaire caractérise le mode de pensée de Elder tout au long du roman, les derniers chapitres s'accélèrent en un mouvement concentrique représentatif de son état nerveux de plus en plus tendu vers l'obsession meurtrière. De même, la cadence des digressions et sauts « du coq à l'âne » auxquels il a habitué le lecteur prend un rythme effréné. Au contraire les pages sans digressions, au rythme plus régulier, reflètent les périodes d'accalmie que connaît son esprit agité (LPDT : 91 ss.).

I.3.2 Ce que le jour doit à la nuit/ce que la nuit raconte au jour

Une autre *anisochronie* se manifeste dans la plupart des romans. Il s'agit de la distorsion de la temporalité entre le jour et la nuit. C'est la nuit que tout semble se jouer pour les personnages qui tels des vampires¹ sortent au crépuscule et regagnent au lever du jour le foyer parental de banlieue aisée, leur appartement, ou leur taudis. Les journées n'ont d'autre utilité que de se reposer, régler des aspects matériels (même si l'ouverture vingt-quatre heures sur vingt-quatre du *7 eleven* permet de palier à certains d'entre eux) et travailler quand cela est inévitable.

Dans les cas des jeunes personnages des romans de Mañas, Etxebarria ou Loriga, ils vivent à rebours de la majorité des gens car la vie « normale » les rebute et qu'ils fuient dans la vie nocturne une réalité qui les ennueie et les effraie². La nuit les désinhibe et accroît la possibilité de promiscuité ; elle dédramatise aussi leurs attitudes parfois pathétiques (voir *Sonko* 95 : 176, 177, 178). Ils repoussent sans cesse la fin de la fête : « lo último que nos apetece es volver a casa ». Et quand ils finissent par sortir des bars au petit matin et prendre un taxi pour rentrer ils observent avec curiosité ceux qui vivent le jour : « ... me quedo

¹ Plusieurs passages rappellent directement ces êtres incapables de supporter la lumière du jour : « Bajo las persianas del salón... no quiero que sea de día todavía » (S95 : 178) ; « [Sophie] se pone las gafas para conducir, y yo, que me he olvidado las mías, guiño los ojos mosquedao. Es que cada vez soporto menos la luminosidad » (S95 : 40).

² Sortant de discothèque Carlos remarque en passant devant un bâtiment : « Hay luces, lo que quiere decir que los obreros ya están trabajando » (HK: 25).

callado... Mirando fuera... Intento imaginar la vida que lleva esa gente que sale de casa a horas tan deprimentes... » (S95 : 279).

Cette vie « inversée » est explicitement décrite dans *Beatriz y los cuerpos celestes* :

-¿Y tú llevas bien esa vida de murciélago ? —le pregunté a Coco con mi voz más dulce. (...) — Hombre, salgo cuando es imprescindible —respondió Coco—. Pero la verdad es que no me entero mucho, porque salimos casi todas las noches. Así que me paso la mayor parte del día durmiendo y para cuando he saltado de la cama, he comido algo y me he puesto las pilas, ya son las nueve...

Su novia (por llamarla de alguna manera) le interrumpió:

-Últimamente, por unas cosas y otras, estamos llegando a casa a las seis o siete de la mañana. Mira, yo llego, me pego una ducha y salgo disparada para la academia. Luego paso por el súper y compro algo de comer. Y según llego a casa, como y me pongo a dormir inmediatamente hasta la noche. Ya me he cambiado el horario, así que lo llevo muy bien. Lo único es que no me da el sol. Nos estamos quedando transparentes de puro blancos. Qué más da... De todas formas, estar moreno es una horrerada. (BCC: 94, 95)

La temporalité du récit révèle l'importance des nuits face à des journées vides que les personnages passent dans un état végétatif. Elle s'allonge et se distend ou se concentre au contraire. Un bon exemple en est le chapitre VII de *Historias del Kronen* où Carlos raconte brièvement sa journée en trois pages parsemées de quelques rares verbes d'action révélateur de son inactivité (bostezar, salir a la piscina, tumbarse al sol, coger el teléfono, colgar, volver a salir, ponerse los cascos, dormirse, comer, coger el teléfono, colgar, escuchar música, dormir, (HK : 98-100))¹. Viennent ensuite vingt-et-une pages de récit d'une soirée interminable et d'une nuit blanche qui s'achève le lendemain midi (HK : 100-121).

Dans *Sonko 95*, les journées sont parfois complètement passées sous silence au moyen d'ellipses qui font passer le protagoniste et avec lui le lecteur de soirée en soirée. Les rares moments diurnes qu'il relate sont vécus comme du temps perdu :

Sigue siendo un esfuerzo levantarme por la mañana. (...) Al principio me costaba estar sin salir entre semana y llevar una vida « normal »: comer, cenar, levantarme antes de las dos y acostarme a las doce. Tenía la sensación de que el tiempo se me escapaba entre los dedos y que no me daba para nada, todo era inútil y no le veía ningún sentido a empezar algo nuevo (S95 : 259)

¹ Ce temps est insignifiant pour ce jeune homme à qui seules les nuits importent et qui a même perdu la notion du temps à force d'absence de contraintes : « Estoy algo desfasado y no puedo recordar si estamos a sábado o domingo » (HK : 123).

Ces nuits qui ne portent pas conseil, entièrement vouées à la recherche de sensations fortes finissent paradoxalement par toutes se ressembler, à l'instar des journées dénuées de sens. C'est ce que souligne le narrateur de *Héroës* :

Oía a los Sex Pistols. A los Clash. Volvía a trabajar. Salía del trabajo y me iba a beber. El trabajo no era nada, sólo una especie de presión invisible. Una serpiente en el barro. Pero tampoco demasiado malo, ni demasiado duro, como mucho estúpido. Algo que hacer, como estar sentado o estar de pie. (Ahora recuerdo más a los Sex Pistols que al trabajo. (...). Recuerdo las mañanas más que las noches y estar desarticulado, como uno de esos muñecos del cuerpo humano en los que había que ir montando todas las piezas) (*Héroës* : 35).

Dans *Raro* les scènes de nuit, souvent accompagnées de musique, transmettent une atmosphère mélancolique, qui favorise un état de demi-sommeil propice à un mode de pensée différent entremêlant souvenir et présent et à une perte de notion du temps :

La mujer del delantal convierte los animales en números rojos y mi madre repite el poema : no vayáis nunca al bosque, porque en el bosque está el bosque. Lo veo una y otra vez, es parecido a cuando sueñas y algo cae desde el sueño hacia ti. Todavía no voy a abrir los ojos. Tengo el teléfono en la mano y pienso: algunas noches son cajas vacías. Hay un disco de James Brown dando vueltas: cuando el teléfono empezó a echar la casa abajo, no sabía si era dentro de la canción o fuera y antes de descolgar estuve pensando un momento y me dije: *Cold sweet*, como si reconocer la canción fuese la manera de poner en orden todo lo que el timbrado del teléfono parecía hacer descolocado. Ahora está sonando otra vez *Cold Sweet*, de modo que la conversación ha durado una vuelta entera del disco, aunque debemos estar aún en medio de la noche, porque la oscuridad parece tan pegada a la ventana como la voz de James Brown a ese disco. (*Raro* : 89)

L'histoire de *El índice de Dios*, impose logiquement que la majorité des scènes se déroulent de nuit. L'existence diurne du protagoniste solitaire se résume à un emploi inintéressant et purement alimentaire, et à des heures de repos passées à regarder la télé depuis son lit. C'est la nuit qu'il sort en quête de ses victimes et que se produisent les meurtres qui constituent l'objectif de sa vie et le motif principal du roman¹.

La nuit est le royaume de la violence, de la décadence, d'une faune qui se fait discrète le jour et se manifeste le soir venu. Le panorama planté dès les premières pages de *El triunfo* réunit à la tombée du jour cette faune que l'on retrouve, plus ou moins présente et visible, dans tous les romans de notre corpus et rend compte de la fracture entre le jour et la nuit qui émerge de leurs pages :

¹ La description minutieuse de ses relations sexuelles, des meurtres qu'il commet et de la façon dont il dépèce ensuite les corps pour les donner en pâture à ses chiens amène également le récit des épisodes nocturnes à occuper une place prépondérante dans le roman.

(...) cuando cerraban el mercado y recogían los puestos de fruta y encendían las luces de fuera en los bares, y allí, en la calle, empezaban a pasearse yonquis babeantes y las mismas lums que por la mañana te habían parecido feas, ahora las encontrabas un vicio y los colonquitos, tristonos o parlanchines, caminaban despacio y tropezando con la manta, los periódicos o los cartones, y buscaban un agujero para sobar (ET : 23).

L'espace dans lequel évolue cette faune autochtone est résolument urbain, et temporalité et spatialité sont intimement unies par la conception qu'en a l'individu contemporain et l'usage qu'il en fait. Dans les romans leur imbrication s'illustre notamment par des récits conçus comme des successions de scènes dont le décor change mais où les déplacements sont éludés ou réalisés et décrits à vive allure, et sont toujours guidés par la quête de satisfaction des personnages ou par l'utilitaire. La construction textuelle de ce binôme formé par le temps et l'espace est l'expression d'une époque et de la nouvelle vision du monde qu'elle suscite :

L'époque actuelle serait peut-être plutôt l'époque de l'espace. Nous sommes à l'époque du simultané, nous sommes à l'époque de la juxtaposition, à l'époque du proche et du lointain, du côte à côte, du dispersé. Nous sommes à un moment où le monde s'éprouve, je crois, moins comme une grande vie qui se développerait à travers le temps que comme un réseau qui relie des points et qui entrecroise son écheveau (Foucault, 1984).

L'affirmation de Michel Foucault nous offre une articulation entre le traitement du temps dans les romans et celui de l'espace. De même que le temps n'est plus vécu ni écrit dans sa continuité mais comme une succession d'instant, l'espace qui sert de décor à ces *tranches de vie* est saisi comme un « réseau », comme un ensemble de lieux juxtaposés et occupés ou traversés par les personnages selon l'instant qu'ils sont en train de vivre. En cela encore, les romans entretiennent un rapport au réel qui rend compte de la condition fin de siècle marquée par une nouvelle vision du monde.

II. Espace fictionnel et espace fonctionnel

Parmi les artefacts caractéristiques de la littérature réaliste auxquels ont recours les auteurs des romans pour capturer le zeitgeist de la jeunesse espagnole des années 1990, la description du cadre spatial de l'action occupe une place fondamentale. Pour avoir une

quelconque prise sur la réalité, il faut que celle-ci soit désignée, décrite, et précisément située. Nos romans obéissent sans exception à cette prescription. Comme pour les personnages et leurs attributs, s'agissant de l'espace l'insertion d'éléments empruntés à la réalité constitue une sorte de garantie de véracité globale. La relation entre la ville mise en scène dans les romans et la réalité extérieure est double : elle est à la fois ponctuelle (saisie de repères à travers la toponymie, les enseignes, etc., elle fait parfois ici l'objet de réélaboration et de jeux) et structurelle par le jeu des oppositions topologiques (centre/périphérie, clos/ouvert, public/privé, diurne/nocturne) selon lesquelles s'organise l'extratexte et qui est indispensable à l'intelligibilité du texte (Bourret, Michel, in Champeau, 1994 : 158).

Référents d'un monde réel ou d'un monde « possible », les espaces qui servent de décor à nos romans sont éminemment urbains et leurs représentations ont toutes pour effet un réalisme puissant. Les raisons en sont multiples et en voici les principales : la situation de l'action dans des lieux existants et la toponymie, les descriptions minutieuses du cadre de l'action et de situations liées à l'urbanité, mais également la relation que les personnages entretiennent avec l'espace dans les romans.

Celle-ci, dichotomique et changeante, est fonction de facteurs pluriels tels que la nature même de la ville, les expériences personnelles des personnages, et l'usage qu'ils font de l'espace urbain.

II.1. Toponymie, cartographie, les endroits du décor

La ville est omniprésente dans tous les romans de notre corpus. Sa prépondérance est parfois affirmée dès les titres, qui la présentent comme le décor du récit (*De Madrid al cielo*), la considèrent comme une entité protagoniste (*Ciudad rayada*), ou en évoquent un élément (*Sonko 95*, *Historias del Kronen*, ou encore *Mensaka*, dont le titre signifiant « messenger » renvoie aux déplacements à travers la ville, effectués par David, coursier de profession).

Dans nos romans, l'action est dépendante de la ville qui en est l'indispensable et indissociable décor. Celle-ci lui apporte de la vraisemblance en lui fournissant les scènes (au sens théâtral de *escenarios*) mais aussi les scènes (au sens de *escenas*) qui servent de toile de fond aux récits. Cette toile de fond n'est jamais laissée au hasard et le choix des lieux, l'agencement de l'espace et les éléments et figurants qui le composent sont le fruit d'une élaboration minutieuse. La présomption de réalité accordée aux histoires est fortement induite par leur situation en des lieux existants, mais aussi par des descriptions méticuleuses de l'espace, qui confèrent un puissant réalisme même aux villes indéterminées.

Les personnages font souvent des inventaires de tout ce qui compose le décor, qu'ils le traversent à vive allure ou le parcourent à pied.

II.1.1 Madrid à cent à l'heure

La nouvelle représentation accélérée de l'espace-temps que l'on rencontre entre autres dans la *Tetralogía Kronen* vient s'inscrire dans la lignée des multiples images littéraires de la ville (Madrid en l'occurrence) en témoignant de nouvelles relations à la ville et d'une nouvelle vision du monde.

La *Tetralogía Kronen* de Mañas prend comme décor la capitale espagnole. Les quatre romans qui la composent (et celui, intercalé, qu'écrit le narrateur de *Sonko 95* également) se déroulent dans un espace urbain qui tout en ressemblant à n'importe quelle grande ville, est ancré en Espagne, et plus particulièrement à Madrid, par les indications toponymiques¹. Noms de quartiers (Atocha, Mostóles, San Bernardo, etc.), de rues, de monuments, tout y est. Le lecteur suit tous les déplacements des personnages dans des trajets cohérents à travers la ville, et s'il connaît Madrid il peut les visualiser et apprécier leur concordance avec la réalité. Les trajets incessants en voiture ou en moto, pour aller de bar en bar, vendre et acheter de la drogue, ou livrer des messages dans *Mensaka*, sont presque systématiquement détaillés et font apparaître Madrid comme une « super-urbe carente de centro » (Gullón, 1998, XXX), une mégalopole poreuse que les personnages traversent de part en part, et dont ils sortent par la M30. Dans la scène inaugurale de *Mensaka*, l'itinéraire de livraison suivi par David sur son *Vespino* est recréé étape par étape, et pourrait être aisément reconstitué sur un plan :

Pillo Castellana hacia Colón, doy la vuelta en el primer cruce, me meto por el lateral, subo por María de Molina y me paro un momento para llenar el depósito en la gasolinera que hace esquina con López de Hoyos. Luego llego a la Avenida de América, cruzo la M30, pillo Arturo Soria, y a la altura del Plaza me meto por el parque Conde de Orgaz hasta llegar al jodido instituto (*Mensaka* : 13)².

Cette description des itinéraires suivis par les personnages au cours de leurs déplacements perpétuels (alors que des ellipses pourraient les passer sous silence sans altérer le déroulement de l'action) favorise une vision fragmentée de la ville³. Smith la compare à celle que retient un passager qui traverse et découvre une ville à travers la fenêtre d'un taxi (Smith, 2008). À titre d'exemple, on peut citer l'itinéraire du détective Duarte pour se rendre

¹ Le procédé d'inscription dans un espace réel est le même lorsque l'action est déplacée en France, où le narrateur séjourne en compagnie de sa petite amie Sophie; si le lecteur espagnol ne connaît probablement pas les lieux cités, le simple fait de leur donner un nom leur confère la vraisemblance que l'auteur recherche : « Ya salimos de la Rocade y bordeamos el canal hasta llegar al Pont des Demoiselles. Toulouse es una ciudad bonita » (S95 : 240).

² Le même type d'itinéraire, articulé par les mêmes verbes « cruzar », « bajar », « pasar », « llegar », « aparcar » apparaît à plusieurs reprises dans le roman de Lucía Etxebarria, dans lequel les *virées* nocturnes des personnages pour trouver de l'argent, pour acheter de la drogue ou en vendre les amènent à traverser Madrid, souvent à vive allure pour échapper à la police (BCC : 166).

³ Celle-ci est suggérée par le titre français de *Ciudad Rayada* : *La ville disjonktée*, et par la structure même du roman *Mensaka*.

au commissariat dans le chapitre 2 de *Sonko 95*. Le style télégraphique qui y est employé est à souligner pour l'effet qu'il produit : évoquant les arrêts successifs d'une ligne de métro, il occulte le temps et l'espace qui séparent un point d'un autre et reflète une perception de l'espace comme une succession de points et non un *continuum* :

Llega hasta la rotonda. Y de allí a una incorporación a la carretera de Colmenar. (...) Al poco, pasa bajo las torres inclinadas de Plaza de Castilla. Castellana, Cibeles, Sol (S95 : 19).

Ce style narratif marqué par un rythme rapide, presque agressif, permet au lecteur de retrouver fictionnellement le rythme frénétique de la ville : « [T]his is part of a wonderful play between the reality of fiction and the fiction of reality that Mañas achieves » (Smith, 2008).

La voiture ou la moto permettent aux personnages de rompre les limites spatiales, mais la ville s'organise néanmoins en « zones » délimitées et en quartiers chargés de sens et de fonctions. Les romans ne laissent absolument jamais de situer chacun des lieux dont les personnages foulent le sol et ces informations sont d'autant plus précieuses que les lieux fréquentés caractérisent souvent autant un personnage que son âge, son sexe, ou son travail. Les personnages de Mañas entraînent le lecteur dans une véritable visite guidée à travers les rues de Madrid, ses quartiers, ses commerces. Outre une importante fonction d'*effet de réel*¹, la toponymie joue parfois un rôle suggestif, lorsque l'endroit cité est connoté sociologiquement, comme c'est le cas de la « Plaza de Chueca », connue par le lecteur espagnol pour être le centre du quartier homosexuel de Madrid (« un vivero de maricas y tortilleras » (S95 : 89)). Il sera naturel et logique d'y voir se dérouler une manifestation du collectif gay et lesbien au chapitre 8 de *Sonko 95*. De même il ne sera pas surprenant que le quartier résidentiel favorisé de La Moraleja soit le lieu d'habitation où les jeunes « fils à papa » noctambules comme Carlos dans *Historias del Kronen* iront chercher un peu de repos et d'argent avant de retourner dans le tumulte de la ville à la recherche de divertissement qu'ils trouveront dans un quartier ou l'autre en fonction de leurs goûts et de leurs besoins ou appétences du moment².

Non seulement les romans donnent à voir l'espace mais ils fournissent une sorte de guide de conduite pour chacun des endroits, nous en livrent les codes comme l'explique Pablo Gil Casado : « (...) se puede decir que *Tetralogía Kronen* contiene toda la información necesaria para ir de picos pardos en Madrid » (Gil Casado, 2004 : 92).

¹ Je reprends ici l'expression de Roland Barthes, titre de son essai inclus dans le recueil *Littérature et réalité* (Barthes, 1982).

² Si Malasaña sera le quartier de prédilection des personnages à la recherche de bistrot underground, la recherche de prostituées les amènera en revanche sur l'avenue Castellana.

La même fonction d'*effet de réel* et de sentiment d'identification avec le lecteur est remplie par certains objets qui composent le décor et reflètent un milieu et une ambiance tels que « una banderita del arcoiris » (S95 : 45) qui flotte devant le sauna *El Armario* et indique au lecteur qu'il s'agit d'un lieu de rencontre gay, ou encore le décor ethnique (mais *branché*) du salon d'un producteur de cinéma « Nos sentimos a la mesa de bambú, entre los cojines esparcidos por el suelo » (S95 : 100).

Un autre agent du réalisme est la désignation systématique des commerces par leur nom et leur situation géographique, et non par leur fonction, ce qui situe le lecteur espagnol —ou du moins informé— dans une réalité connue. Les personnages ne vont pas au centre commercial mais « al Corte Inglés de Goya » (S95 : 51), ils n'achètent pas leurs disques dans n'importe quel magasin de musique mais chez « VIPS » (S95 : 57) ou « Elefant Records, ahí en Chueca » (S95 : 64), retirent de l'argent au distributeur de « Caja Madrid » (S95 : 59) et font leur plein d'essence « en la gasolinera que hace esquina con López de Hoyos » (*Mensaka* : 9). Pour ce qui est de *La Nave*, où les membres du groupe de musique de *Mensaka* ont leur local de répétition, ce lieu alternatif accueille aujourd'hui encore ce qui s'appelle aujourd'hui *la Factoría Cultural*. Parfois les lieux et commerces évoqués dans les textes existent réellement ; d'autres, et c'est le cas notamment des innombrables bars cités dans la tétralogie de Mañas, allient situation physique réelle et existence fictionnelle¹.

Dans *Lo peor de todo* les indications géographiques sont rares, mais juste assez nombreuses pour produire de la vraisemblance et elles sont toujours teintées d'une connotation socio-économique qui informe. Elder a grandi à *El Plantío*, banlieue privilégiée de l'ouest de Madrid où il a reçu l'éducation que l'on sait et vécu à l'abri du besoin (*LPDT* : 18). Il raconte avoir été remercié de son emploi dans un magasin de la rue Serrano, et le lecteur suppose qu'il dénotait dans ce quartier huppé. Quant à l'appartement qu'il a un temps occupé seul, il était situé rue Ballesta, rue alors emblématique de la prostitution, située dans une zone alors assez modeste et peu avenante des environs de la Gran Vía.

Il y a concordance —exacte ou voisine— entre espace fictif et espace réel, et ce qui fait la singularité de cet aspect dans les romans est la saturation de ces éléments calqués du monde réel. Ce procédé de situation des récits dans l'environnement immédiat et connu de leurs auteurs semble spontané et naturel, voire évident : il est le même au sein du roman *Sonko 95* : le narrateur des chapitres impairs reproduit en effet dans la fiction qu'il écrit l'espace dans lequel il évolue lui-même. C'est le cas pour les rues et quartiers, mais aussi pour certains des bars qu'il fréquente (el Bocaccio, el Friend's, el Lunatik), dont il emprunte les noms pour y faire évoluer les personnages du roman policier qu'il écrit, et qui lui aussi a vocation de réalisme.

¹ Ces bars fictifs constituent par ailleurs un élément notable de l'intertextualité au sein de la *Tétralogía Kronen*. Le *Bombazo* est par exemple mentionnés dans *Sonko 95* et *Ciudad Rayada*; le *Lunatik* dans ces deux romans dans *Mensaka* également. Cet aspect a comme effet de leur octroyer une vraisemblance accrue.

Pour le lecteur informé, connaisseur de la géographie madrilène, l'*effet de réel* sera puissant. Pour les autres, il découlera seulement de la présence de noms propres (« Santa Bárbara, Colón, Avenida de América ») (*HK* : 87) et sa portée sera moindre, posant une fois encore une question quant à la réception.

Le procédé d'ancrage dans un espace calqué sur le réel est le même dans *De Madrid al cielo*. Il est d'ailleurs amusant de penser que son héros, Zenón, pourrait tout à fait croiser les personnages de *Historias del Kronen* ou le protagoniste de *Sonko 95* au VIPS de la Gran Vía puisque tous y passent à un moment. Cela porte de fait le lecteur à croire que lui aussi aurait pu y déguster des « tortitas con nata », spécialité de la chaîne de restaurants, en face des personnages des romans.

II.1.2 Zenón ou le flâneur

Le protagoniste de *De Madrid al cielo* arpente lui aussi des rues de la capitale, le plus souvent à pied, mais il s'aventure rarement en dehors de Lavapiés, quartier qui constitue son univers et auquel il semble attaché : « Éste es mi barrio y todo el mundo me conoce » (*DMAC* : 15). Ce territoire dont il connaît les moindres recoins et où les passants et commerçants le connaissent comme « el de la guitarra » et l'interpellent à son passage, témoins de son passé révolu (« ¿Ya no tocas la guitarra, Zenón ? ») (*DMAC* : 29, 102, 114)), est étroitement borné par l'avenue Embajadores, le parc du Retiro et la place Tirso de Molina. Il en décrit les murs, la faune, les bars qu'il fréquente avec assiduité. Quartier toujours multiculturel mais maintenant assailli par les *Bobos*, le Lavapiés des années 1990, déjà fréquenté par les touristes friands de lieux « typiques », abrite encore des taudis, des marginaux et des bars populaires. Pour trouver un VIPS, Zenón est contraint de se rendre sur la Gran Vía (*DMAC* : 88 ss.), l'enseigne franchisée n'ayant pas pénétré ce quartier populaire¹.

Zenón ne se risque à sortir de ce microcosme rassurant qu'en de rares occasions ou en cas de nécessité impérieuse, pour aller emprunter de l'argent à de vieilles connaissances, ou pour aller rendre visite à Chule enfermé à la prison de Carabanchel.

Ce héros picaresque arpente son quartier et le lecteur le suit dans ses pérégrinations, sûr de ne pas s'égarer tant les itinéraires et adresses sont cités avec exactitude :

Bajé por la calle Santa Isabel hasta Santa Inés. Llamé al timbre de la casa en la que vive la dueña de mi piso. Abrió la puerta su hermano barbitas. «Aquí tienes el dinero», dije, y seguí Santa Isabel abajo hasta la glorieta de Carlos V. Allí emprendí la cuesta de Claudio Moyano hacia el parque del Buen Retiro. A mi izquierda quedaba el Jardín Botánico. Por ese lado la verja tiene muy poca altura y es muy fácil de saltar. En verano abundan las

¹ Aujourd'hui encore, ce quartier demeure alternatif et réfractaire aux grandes enseignes emblématiques de la mondialisation. Dans les rues de Lavapiés, point de Mac Donald's, Burger King et autres Starbuck Coffee : ils sont, comme par un fait exprès, maintenus aux limites du quartier.

parejas de amantes audaces que se cuelan en busca de un lugar íntimo y también romántico (DMAC : 36).

Bajé desde Tirso de Molina por la calle de Embajadores, giré en Cabestreros y subí las escaleras de mi casa de dos en dos (DMAC : 59).

De même que Mañas, qui dans sa Tétralogie situe des bars inventés dans des rues existantes, Grasa entremêle lieux fictifs et lieux réels. L'espace connaît comme tous les éléments empruntés à la réalité et introduits dans une œuvre fictionnelle le « principe de fictionnalisation » établi par Genette. Mais il connaît aussi parfois des distorsions. Si certains des lieux évoqués se trouvent dans le roman à leur emplacement exact, d'autres ont été déplacés ou rajoutés.

Ainsi le bar *El Veleto* (DMAC : 27) n'a jamais existé mais Zenón le situe dans un périmètre identifié. Le bar *Los Lusitanos*, s'il existe effectivement, ne se trouve pas dans la rue Mesón de Paredes comme l'affirme le narrateur, mais rue Santa Isabel, à quelques centaines de mètres de là. Et s'il précise pour plus de vraisemblance : « justo un poco más arriba de la estatua de Agustín Lara, mexicano, « que cantó a España antes de conocerla », según la inscripción, autor del chotis "Madrid" » (DMAC : 55), nous avons pu vérifier que la statue en question, également touchée par la distorsion spatiale, se trouve en réalité rue du Sombrerete.

En revanche, l'ancien *Cine Ledoré* que Zenón fréquente régulièrement, pas forcément par pure cinéphilie, est bel et bien situé rue Santa Isabel :

Ahora lo han reconvertido en filmoteca y en la puerta se agolpa gente joven que habla en inglés y en otros idiomas del extranjero. (...) El bar no es muy caro y los aseos están limpios (DMAC : 35).

Quant à *La Soleá*, bar flamenco, que Zenón situe rue de la Cava Baja « en la misma acera que la Casa Lucio » (DMAC : 104), il est à sa juste place, au numéro 34 plus exactement. Pour un *effet de réel* accru Zenón ajoute : « el dueño de la Soleá se llama Francis y tiene cinco hijos » (DMAC : 105). Effet d'autant plus efficace pour qui sait que l'information est véridique¹. Cet « aménagement » de l'espace réel qui peut perturber le lecteur informé par des décalages spatiaux est-il le fruit d'une volonté de situer le récit dans un cadre réel sans le copier tout à fait ? C'est sans doute davantage le fruit d'une approximation involontaire.

Les mêmes lieux et éléments reviennent de façon récurrente, pour mieux mettre en évidence le périmètre restreint à quelques centaines de mètres dans lequel évolue Zenón : la

¹ Francis est un français qui ouvrit dans les années 1990 *La Soleá*, qui se trouvait en face de l'actuelle *Soleá*, devenue un lieu de prédilection pour les touristes. Ismael Grasa a fréquenté ce lieu lors de son séjour à Madrid.

rue Huertas, la rue Santa Isabel, la Cuesta de Moyano où le hèlent les vendeurs de livres d'occasion, la rue Mesón de Paredes —axe qui traverse le quartier de part en part—, le musée du Prado et sa statue de Velázquez (*DMAC* : 110), etc. Passants, commerçants, statues et pigeons, rien n'échappe à l'inventaire minutieux, érudit et humoristique que le narrateur fait des rues et des éléments du décor, et que lecteur apprécie en le suivant pas à pas :

La estatua de Tirso parecía recitar a las palomas sus Cigarrales de Toledo, mientras los heroinómanos de la plaza se agarraban a los árboles para no estamparse contra el suelo (*DMAC* : 15)¹.

Cet autodidacte n'occulte rien du côté obscur de la ville et nous donne au fil de ses déplacements quelques menues leçons d'histoire locale, tel un guide touristique savant et non dénué d'humour²:

La plaza de la Cebada es un rincón muy acogedor en donde el siglo pasado se ajusticiaba en público con garrote vil. La gente compraba ensaimadas los días de fiesta y se pasaban por la plaza a verle la mueca al muerto (*DMAC* : 14).

Subí por la calle Michel Servet hacia arriba, o mejor, hacia arriba y también hacia los lados a causa del MG. La calle Michel Servet tiene un nombre muy aleccionador para todo el mundo. Para unos porque recibió el justo castigo a su soberbia: "Ese que ha pasado la vida escribiendo libros, que muera abrasado por ellos!" Se levantaba fresco por la mañana y decía en latín: "Eso de la santísima trinidad es imposible", el tío. Esta es una vía. La otra es la de los que ven en su biografía un ejemplo de la intolerancia eclesiástica y la sinrazón. Luego, claro, están los patriotas incondicionales como los de Huesca. Apenas oyen el nombre de Michel Servet, que se les hincha el pecho y dicen: "¡Hombre, pero si era de mi provincia, como Ramón y Cajal!" (*DMAC* : 43).

La "visite guidée" se poursuit comme il poursuit son chemin : « La calle de Preciados también tiene su historia » (*DMAC* : 88).

Zenón se déplace à pied, et la technique narrative employée pour décrire l'espace urbain à travers ses déplacements n'est pas sans rappeler la figure du « flâneur³ » du XIX^{ème}

¹ Zenón entretient une relation particulière avec les statues de sa ville. Il les connaît dans les moindres détails, leur prête des sentiments et s'adresse parfois à elles comme à des interlocuteurs familiers. Nous citerons cet autre passage à titre d'exemple : « En la entrada suroeste del parque se levanta una estatua de Pío Baroja. Viste boina y abrigo largo. Hay mucha gente que lo confunde con Galdós. Ven la estatua y dicen «mira, el de los *Episodios nacionales*», y entran en el parque tan anchos. Aunque peor es el caso de los extranjeros, que al verlo con boina creen que es un pintor » (*DMAC* : 36-37). Voir aussi p.66.

² Il serait tentant de les citer tous, mais à défaut de pouvoir le faire, retenons cet autre exemple savoureux : « Ramón Quintana, que vive en Brunete, donde la batalla de Brunete. Por entonces las batallas de la facción rebelde se contaban por victorias. Atravesaron Brunete y dijeron: « ¡Hala, línea recta hasta Puerta del Sol a comer olivas! » » (*DMAC* : 21). Ces passages sont représentatifs de l'ironie qui est une constante dans les romans et est interprétable comme un marqueur essentiel du nihilisme et de désabusement qui les traverse.

³ Terme utilisé par Baudelaire dans *Le peintre de la vie moderne*, recueil d'essais publié en 1863, pour nommer le bourgeois qui arpente Paris et en « croque » les mœurs. « Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi ; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde, tels sont quelques-uns des moindres plaisirs de ces esprits indépendants, passionnés, impartiaux, que la langue ne peut que maladroitement définir » (Baudelaire, 1863).

siècle. Ce passant anonyme, « peintre de la vie moderne » dont l'expérience, le positionnement entre lieux privés et lieux publics et la condition sont induites par les caractéristiques de la ville moderne, devient pour Carmen de Urioste dans la ville contemporaine un *voyeur*, du fait de la disparition de la frontière entre vie privée et vie publique¹.

A l'inverse, les protagonistes de la *Tetralogía Kronen* se déplacent le plus rapidement possible, grisés par la vitesse (*HK* : 25, 190), pressés par une livraison urgente (*Mensaka* : 13-20, 141) ou par l'appel pressant d'un autre lieu de divertissement. Ils constituent à nos yeux des sortes de flâneurs modernes, marqués par la vitesse de leur époque.

A moins que le vrai flâneur en présence dans ces romans ne soit l'auteur ; la définition de Baudelaire lui convient en tous cas : « On peut aussi le comparer, lui, à un miroir aussi immense que cette foule ; à un kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie » (Baudelaire, 1863).

II.1.3 Dans la Barcelone pré-olympique

Le quartier —el Barrio— qui constitue le microcosme dans lequel évoluent dans *El triunfo* el Palito et ses comparses, sous l'égide de el Gandhi, n'est autre que le quartier du Raval ou *Barrio chino* de Barcelone. Aujourd'hui en partie réhabilité et « assaini », il est jusqu'au début des années 1990 peuplé de voyous et de pauvres gens, et contrôlé par la mafia locale. La police, « la pasma », n'intervient dans cette zone de non-droit qu'une fois les comptes réglés ou sur dénonciation pour saisir de la drogue et fermer les bars qui abritent du trafic de drogue (« chapar el bar » (*ET* : 40)). Le roman dépeint son dédale de ruelles étroites et sombres (*ET* : 125) et ses toits-terrasses à perte de vue, où il fait bon boire au soleil entre le linge étendu (*ET* : 60) et observer d'en haut la vie qui grouille :

Las calles del Barrio son muy estrechas, pero hay algunas que son más estrechas que otras. Están tan juntos unos queos con los de enfrente que si voy por un lado y usted viene por el otro, no es que nos tengamos que saludar a la fuerza, no, es que nos tenemos que poner a bailar un lento allí mismo (*ET* : 70)

Les indications toponymiques y sont rares mais elles installent le récit dans un cadre défini dont le nom « el Barrio » devient métonymique. « La calle Hospital » (*ET* : 50), « la

¹ «Con la apertura de nuevos espacios urbanos, el *flâneur* internalizó las transformaciones de la ciudad del XIX – en especial la relación que a partir de ese momento iba a tener el individuo con la metrópoli y su posicionamiento en lugares privados públicos-, haciendo de él un *voyeur*, un neurasténico incapaz de captar la realidad en su totalidad» (Urioste, 2009: 184)

Plaza Real » (ET : 59), « Montjuïc » (ET : 63), et « el Tibidabo » (ET : 65) sont les seuls noms de lieux concrets qui soient cités. Pour le reste, le quartier compte des éléments classiques : une église (ET : 89), un marché (ET : 23), et un parking qui tiendra lieu de décor à la très cinématographique scène de règlement de compte déjà évoquée. Les bars cités (La Lágrima (ET : 14), La Vendimia (ET : 25)) sont quant à eux tous fictifs et dépourvus de situation géographique précise.

Le roman témoigne d'une période charnière pour ce quartier dans lequel les immigrants récemment arrivés tentent de s'imposer et que la mairie remodèle : ses employés (« los del ayuntamiento ») qui rasant les taudis pour aménager des parcs et rebâtir avec leurs grues une ville au visage plus moderne et plus européen sont mentionnés à maintes reprises (ET : pp. 46, 47, 63, 73, 150). *El triunfo* fait état d'un paysage urbain en pleine transformation, où résonnent en bruit de fond « las grúas » (ET : 43), « los derribos » (ET : 150) et « las excavadoras » (ET : 166) qui laissent derrière eux des tas de pierres désolés :

(...) esas piedras que quedan sueltas en los descampados cuando los del ayuntamiento tiran una casa y tienen manchas de humo y trozos arrancados de papel (ET : 73).

Le roman de Casavella paraît en 1990, époque cruciale pour une Espagne qui veut se moderniser et parfaire son intégration à l'Europe. Cette modernisation passe par une remodelation de l'espace urbain : du fait de la mondialisation il tend à se standardiser, phénomène qui va de pair avec une certaine standardisation des comportements humains en son sein et en rapport au monde globalisé. Ce nouvel état de fait apparaît dans la plupart des romans qui donnent à voir des villes en pleine modernisation.

II.1.4 La ville globale

Cette modernisation passe souvent par la destruction ou la réhabilitation des quartiers populaires de centre-ville, perçue et décrite par les personnages comme assez brutale. « La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur d'un mortel », se désolait Baudelaire¹ devant un Paris éventré par les chantiers d'Hausmann. De même Zenón explique :

La Gran Vía tiene la curvatura de una espada moruna. Tuvieron que derribar muchas casas y callejones para abrir esta arteria. Por algo será que todas las grandes avenidas son proyectos ilustrados de excavadora (DMAC : 89).

Pour sa part el Palito, revenant à l'emplacement de son habitation d'enfance, remplacée par un parc, observe le décor avec nostalgie et amertume : « (...) la fuente que habían puesto allí los del ayuntamiento, en la esquina donde tres o cuatro metros más arriba, en el puto aire, había estado mi cama » (ET : 47).

¹ « Le cygne » in *Les fleurs du mal*, Paris, Poche, 2011.

Le Madrid des années 1990 est quant à lui symbolisé par les tours inclinées érigées sur l'avenue Castellana entre 1989 et 1996, et qui de roman en roman gagnent des étages. Très justement nommées *Puerta de Europa*, elles symbolisent une modernité qui est un passeport pour intégrer pleinement l'Europe. Elles apparaissent dans plusieurs romans¹ comme élément métonymique de la capitale et comme nouvel élément emblématique du paysage urbain qui soulève l'enthousiasme, le rejet ou la perplexité :

Conocí a un gachó de Baltimore que a las torres inclinadas las llamaba las torres borrachas. (...) Los políticos las han bautizado como Puerta de Europa (*DMAC* : 118).

Elles contrastent néanmoins avec une facette moins reluisante de la ville, qui témoigne de l'inachèvement du processus de modernisation de l'Espagne et des inégalités qui y persistent :

[I]as luces de los edificios encendidas y las sombras de las torres inclinadas de Plaza de Castilla, en primer término. Podría ser una bonita postal de no ser porque, si bajo la mirada, me topo con las chabolas de los gitanos en el solar de la otra orilla del parque (*Mensaka* : 32-33).

Peu à peu les villes, « estructuras monstruosas de cemento » (Etxebarría, 2009 : 59), font peau neuve et adoptent les traits de villes globales. Certains romans ne précisent d'ailleurs pas le nom de la ville dans laquelle ils se déroulent, comme si cette donnée était superflue. Si des indices permettent au lecteur de les situer dans la capitale (« el río » (*Raro* : 25), « las torres de la ciudad » (*Raro* : 31), « la nacional VI² » (*Raro* : 37) « el hotel Colón³ » (*Raro* : 79)), c'est la ville comme milieu qui prime sur sa situation physique et son identité. Le lecteur sait d'ailleurs, même s'il ne reconnaît pas Madrid entre les lignes, qu'il s'agit d'un espace forcément urbain et déjà globalisé du fait de la mention d'enseignes⁴ : « el 7-eleven »,

¹ Voir *Raro* (31), *Mensaka* (32, 97), *Ciudad Rayada* (205), *Sonko* 95 (19), *De Madrid al cielo* (118). Le passage de la vecinalité à la verticalité que figurent ces tours n'en est dans les années 1990 en Espagne qu'à ses balbutiements, mais il constitue un élément marquant de l'évolution de l'espace urbain et symbolise la modernité. Plus généralement, les gratte-ciels reflètent la verticalité urbaine en opposition à l'horizontalité de l'espace urbain.

² Cette route nationale relie Madrid à la Coruña.

³ Notons qu'il existe également des Hôtels Colón à Barcelone, à Valence, à Séville, et sûrement en bien d'autres endroits. À défaut de servir d'ancrage fiable, cet élément sert au moins d'*effet de réel*.

⁴ Certaines de ces enseignes sont d'ailleurs reconnaissables sans qu'il soit nécessaire de les nommer. Lorsque Elder évoque le fast-food dans lequel il travaille le lecteur reconnaît aisément cette enseigne numéro un du fast-food dont le logo et l'architecture inchangée de New York à Tokyo est présente dans l'esprit de tous : «Es una tienda grande que pertenece a una cadena aún más grande con establecimientos en todo el país. Está toda decorada en rojo, amarillo y naranja. Tiene fotos de las hamburguesas, para que la gente las vea y las elija». (*LPDT*: 87). Il poursuit par ce commentaire humoristique lui aussi évocateur : «Las hamburguesas que servimos son considerablemente más pequeñas que las que aparecen en las fotos». Ce passage et l'effet d'identification immédiate qu'il produit chez le lecteur en dit long quant à l'ampleur de la globalisation de l'espace que connaît notre époque et qui déjà il y a vingt ans était bien avancée. Notons que ces enseignes sont dans les romans

« el Hollywood » (*Raro* : 33) et de lieux génériques représentatifs de la ville : « la estación » (*Raro* : 27), « una autopista » (*Raro* : 28), « los rascacielos » (*Raro* : 49).

La cité dans laquelle se déroule l'action de *El índice de Dios* est quant à elle complètement impossible à identifier, mais elle est néanmoins très familière pour être comme toute ville qui se respecte un *analogon* du monde et en comporter tous les éléments constitutifs, ainsi que des lieux représentatifs de l'expansion urbaine moderne. Comme l'écrivait Marcel Henaff dans son ouvrage *La ville qui vient* : « La ville inclut le monde, le résume, l'intègre mais elle y réussit d'abord en se reproduisant partout de manière identique » (Henaff, 2008 : 40). La typologie de la grande ville y est reconstruite fictionnellement à travers la mention des parkings, des supermarchés, des banlieues riches (*IDD* : 24), d'un stade (*IDD* : 9), des gratte-ciels (*IDD* : 17), d'un centre ancien fait de ruelles et de places (*IDD* : 102), mais dans une version délabrée et dégradée : le parc y est accaparé par la prostitution (*IDD* : 8), le stade a été détruit par un attentat (*IDD* : 9), le centre-ville abandonné. Elle s'organise en outre en différentes zones comme toutes les villes réelles : la Zona Sur (*IDD* : 15), el casco antiguo (*IDD* : 102), la Zona Portuaria (*IDD* : 23), el sector Ministerios (*IDD* : 77), la Estación Sur (*IDD* : 85), la Zona Alta (*IDD* : 103), la Zona Norte (*IDD* : 140). Ces zones sont connotées et associées dans l'esprit du lecteur à des activités et des catégories sociales. Ainsi la *Zona Sur* évoquera une banlieue "chaude", la *Zona alta* une banlieue aisée, la *Zona Norte* une zone industrielle, *el Sector Ministerios* le quartier administratif, la *Zona Portuaria* un paysage de docks et une ambiance singulière, etc.¹

Certains éléments rattachent par ailleurs dans l'inconscient du lecteur cette ville anonyme à l'identité ibérique. En témoigne la description du centre ancien, *el casco antiguo* (*IDD* : 102).

Cet aspect de l'espace représenté est crucial. Tout en s'étant uniformisé par certains aspects il conserve une forte imprégnation de la culture espagnole (on y trouve par exemple des bars animés à chaque coin de rue et des places où se retrouvent les habitants du quartier). Tirillée entre identité locale et assimilation à l'espace global, la ville écrite par le *Realismo sucio* matérialise un même tiraillement présent chez plusieurs personnages. Si ceux-ci préfèrent souvent la culture internationale (cela s'observe dans leurs goûts musicaux,

différentes en fonction des pays: le protagoniste de *Sonko 95* évoquera le magasin de meubles *But* remplacé à Toulouse par *Ikea* et Beatriz évoque à Edimbourg les boutiques britanniques: « los escaparates todavía dormidos —Boots, C&A, Marks and Spencer, Dolcis, The Body shop » (*BCC* : 24).

¹ N'étant pas référents de lieux réels mais seulement «calqués» d'un réel possible, ces lieux sont à relier à la notion d'espace générique, prenant sens par leur fonction et substituables par d'autres en d'autres lieux.

cinématographiques, vestimentaires et alimentaires), ils ont toutefois un instinct de protection de leur culture¹. Leur relation à leur ville constitue les prémices de ce que Maffesoli appellera « l'enracinement dynamique » (Maffesoli, 2007) en l'associant à la notion d'espace *glocal* : tout en étant enracinés dans leur quartier ou leur ville, les personnages sont « connectés » au reste du monde par l'omniprésence des médias².

Ces personnages continuent à ressentir un attachement à leur lieu d'origine, au point de le porter en eux où qu'ils aillent. Ils emportent aussi avec eux leurs expériences d'un lieu à un autre. Ainsi, dans *Beatriz y los cuerpos celestes*, Beatriz a la sensation d'emporter Madrid partout avec elle, tant les expériences qu'elle y a vécues et qui l'ont poussée à abandonner la capitale espagnole l'ont marquée :

Ahora comprendo que la ciudad me sigue, que camino siempre las mismas calles, y que hace falta desenterrar la angustia para que no se pudra bajo mis pies. Por esa razón dejo una ciudad y regreso a otra, porque sé que en el fondo habito siempre en la misma (BCC : 20).

Cette sensation de passer d'une ville à l'autre sans percevoir de changement est aussi conséquence de la globalisation. De son fait les comportements et les paysages urbains se sont uniformisés, comme l'explique Beatriz :

Allá donde vayas llevarás la ciudad contigo. Puede que sea calurosa y brillante, puede que sea húmeda y oscura, pero en el fondo es siempre la misma (...) En Madrid y en Edimburgo la gente baila la misma música y alucina con las mismas drogas, y busca lo mismo : sexo, amor, razones para aguantar una noche más (BCC : 235).

Ce dernier élément nous semble amener à une dimension essentielle des romans. Tous ou presque rendent compte d'une mutation de l'espace urbain qui se modernise et s'uniformise. Si la singularité y persiste, *La ville qui vient* est globale, et au-delà de la vie dans des villes précises, c'est la condition urbaine et la relation des personnages à la ville qui importent dans ces romans témoins d'une nouvelle urbanité.

¹ Celle-ci passe par entre autres par la protection du patrimoine gastronomique : « Pues yo me voy con mi novia al Burguer ? ¿No os hace venir ? —Yo la verdad es que comería algo, pero preferiría un buen bocata de tortilla. —Bah, tú lo que pasa es que no eres español. —¿Cómo que no soy español ? Joder, me gustan las tortillas. —Pero las tortillas y esas cosas son para los turistas. Yo las como en mi casa y prefiero no tomarlas fuera» (HK : 60) ; « Yo paso de ser europeo y paso de tener que hablar inglés y beber horchata pasteurizada. Me niego» (HK : 204)

² Nous parlons de prémices car deux décennies plus tard, les séjours à l'étranger et l'explosion d'internet ont accru ce phénomène, rendu par la littérature espagnole dans les romans *mutants* que nous considérons successeurs des romans du *Realismo sucio* à bien des égards.

Dans les romans, la représentation de l'espace urbain suit les trois niveaux établis par Joachim Von Der Thüsen¹. Le niveau symbolique correspond à la catégorisation d'une ville en fonction d'une ou plusieurs caractéristiques déterminées comme la modernité, la multiculturalité, la pauvreté, la violence, ou toute autre généralisation. Le niveau métaphorique assimile la ville à un corps, un labyrinthe, un monstre, une jungle, un enfer ou un paradis, et renvoie souvent à une caractérisation idéologique. Enfin le niveau métonymique résume la ville à ses traits saillants et ses monuments représentatifs, l'image pouvant être multiple et faire appel à la mémoire affective et sociale qui relie les habitants —et donc les personnages— à des zones particulières de la ville qui renvoient à des groupes sociaux et des activités. Nous venons d'étudier ce dernier niveau en étudiant la toponymie des romans et nous y reviendrons. Les niveaux symboliques et métaphoriques se manifestent quant à eux davantage dans la description de la relation des personnages à la ville que dans la description de la ville elle-même.

II.2. La « condition urbaine »

Madrid est le décor de la *Tétralogie Kronen*, de *Beatriz y los cuerpos celestes*, de *De Madrid al cielo*, de *Lo peor de todo* et de *Raro*². Sa rivale Barcelone accueille l'histoire relatée dans *El triunfo*. Les autres romans, situés dans des lieux non identifiés explicitement par une toponymie, se déroulent néanmoins dans des villes identifiables comme des grandes métropoles. Seul *Matando dinosaurios con tirachinas* prend pour décor la petite ville d'Alcoy d'où son auteur est originaire, mais le narrateur se sent tout aussi seul, étranger et perdu dans cette bourgade de la province d'Alicante, que certains personnages dans l'immensité des grandes conurbations. Subie ou maîtrisée, endurée ou mise à profit, quelle que soit la relation à l'espace qu'entretiennent leurs personnages, les romans reflètent tous la même condition urbaine caractéristique des temps modernes.

La ville de notre ère est plus qu'un lieu déterminé physiquement dans lequel vit un groupe de gens. Espace collectif qui embrasse, mélange et incorpore, mais aussi espace individuel qui protège, enferme, limite, suffoque, épanouit ou déprime, la ville est l'espace de la multiplicité, de la communication ou de son absence (Gregori, 2006). Chacun, personnage et lecteur, la vit et la lira à sa façon, en fonction de son expérience personnelle.

¹ « [t]he three main linguistic operations that govern images of the city are the symbolic, the metaphoric and the metonymic » (Thüsen, Joachim von der. "The City as Metaphor, Metonym and Symbol." In Tinkler-Villani, Valeria, ed. *Babylon or New Jerusalem? Perceptions of the City in Literature*. Amsterdam, Rodopi, 2005).

² Le premier roman de Benjamín Prado n'avoue jamais explicitement sa situation dans la capitale espagnole. Des indices disséminés au fil du roman laissent cependant peu de place au doute.

II.2.1 Vivre ensemble ?

Clearly, then, the city is not a concrete jungle, it is a human zoo (Desmond Morris, The human zoo)

Dans *Matando dinosaurios con tirachinas* Pedro, récemment installé à Alcoy, ne connaît personne : « el que no se para a hablar con nadie pues a nadie conoce en esta ciudad en la que vive cinco meses y no ha hecho un puto conocido » (*MDCT* : 9, 10). Pourtant il partage le quotidien et l'intimité de ses voisins, que sa propre oisiveté le pousse à observer par la fenêtre :

. . . la rubia de bote del segundo siempre en la cocina, . . . las omnipresentes persianas bajadas del quinto donde seguro que hay un cadáver, . . . la cotilla de tercero . . . (*MDCT* : 11).

La représentation qu'il nous livre de l'immeuble d'en face rappelle une ruche dont les alvéoles seraient les différents appartements. D'autant plus que le style haché de sa description du décor semble reproduire les focalisations successives de son regard. À ce qu'il y observe se superpose ce qu'il imagine et la mélancolie du regard qu'il pose sur son environnement. Par ailleurs, l'accumulation pléthorique de détails apparemment insignifiants et néanmoins lourds de sens qu'il nous propose d'une part rend compte de sa propre relation à l'espace mais ancre également le récit dans une réalité vraisemblable et très espagnole. En dépit de son extension nous citerons ce passage, énumération « quasi perecquienne du visible » (Viart, 2008 : 228) qui nous semble éminemment évocatrice de ce que nous souhaitons démontrer :

la rubia de bote del segundo siempre en la cocina, el polvillo negro de las fábricas textiles que todo lo impregna, dos pinos escuálidos, las omnipresentes persianas bajadas del quinto donde seguro que hay un cadáver, la esquina que no quieren las putas, ¿por qué?, el gato destripado el jueves que nadie recoge, la cotilla del tercero, un ciclista solitario, el puesto de la Once, al atardecer perros sacando a pasear a sus amos, y amos que se parecen a sus perros, un poco de césped y un poco de cielo, el estanco donde no venden cerillas, alguna esporádica tía buena con su novio con cara de guardián, las mañacas jugando a la comba y los mañacos persiguiendo al gato que huye y el jueves un coche lo atropelló y nadie lo recoge, dos borrachos discutiendo sobre quién de los dos tiene más huevos, la cotilla del tercero y una amiga jamona con los rulos puestos desde que la bautizaron, el del Seat Toledo poniendo la moto delante de su garaje para que nadie aparque, el repartidor de coca-cola quitándola para aparcar de morro, petardos, viejos sacando sillas para tomar el fresco, el mecánico bakalaero del taller de la otra calle, la policía y la ambulancia pasando a toda leche y yo pensando por un segundo que venían por mí, el marido de la rubia de bote descamisado fumando en el balcón y una doble de ella a su lado mientras la original hace la cena, el cubo de agua que la cotilla del tercero arroja a los dos borrachos que ya de noche siguen resolviendo los problemas de la humanidad con

docenas y docenas de huevos, un hombre frotándole un décimo a un jorobado, perros vagabundos hurgando en la basura, y ... ¡ah, sí!, y el tío chismoso del edificio de enfrente, ¡qué va!, mucho más que la cotilla del tercero, el del último piso, si en el resto de la escalera no vive nadie más, el que tiene el síndrome de Estocolmo consigo mismo, abuelo, no te enteras, ¿eh?, ése del que murmuran, si, el que ahora al creer que lo han descubierto se aparta de la ventana, ése soy yo también, (MDCT : 11-13).

Cette évocation de l'environnement quotidien de Pedro est d'une grande richesse. Tout en peignant une *scène de genre* des plus réalistes, elle nous permet de voir à travers les yeux de celui qui observe. L'état d'esprit de Pedro, sa lassitude et son oisiveté diluées dans un temps suspendu, sont reproduits par un rythme rendu lancinant par l'accumulation de verbes conjugués au gérondif qui figent les images autant que le narrateur est lui-même figé dans sa situation.

Quelques passages de nos romans témoignent heureusement d'une possibilité de bien-être dans la ville, mais souvent dans le repli de l'espace intime :

En domingo el Barrio cambia y no se parece en nada al Barrio de los otros días de la semana : la mara se busca menos la vida y, sobre todo en primavera y en verano, hay una tranquilidad y un lorencito que hacen que el Barrio parezca casi un pueblo. Ya le digo, un pueblo con las calles vacías y **el ruido ése**¹ que sale de dentro de las casas que hace la peña cuando come los domingos, que a mí, aquí, en el coco, se me antoja siempre un ruido de sifón y un chocar de botellas de champán vacías y un agusto que se te pone muy adentro (ET : 87, nous soulignons).

On peut observer que la ville, dès lors qu'elle devient *Locus amoenus*, est comparée à un espace rural, comme si urbanité et bien-être étaient incompatibles et que convivialité ne pouvait rimer qu'avec ruralité.

Il est un fait que l'espace urbain fait *vivre ensemble*, mais sans parvenir à créer du lien entre ses habitants. Ceux-ci partagent la vie de leurs voisins sans pour autant les connaître. Les romans rendent compte de cette ambiance étrange des immeubles et des quartiers, où la proximité de tous contraste avec l'isolement de chacun. Ils donnent à voir des scènes typiques de vie de quartier qui servent à ancrer les récits dans un univers vraisemblable et familier. Les plaintes pour tapage nocturne, la rumeur polyphonique des téléviseurs dans les cages d'escalier, les disputes qui résonnent, les curieux qui épient leurs voisins, interpellent et amusent le lecteur :

¹ Nous trouvons ici encore le procédé de référence si fréquent dans nos romans par lequel l'interlocuteur du narrateur et à travers lui le lecteur est invité à chercher dans son imaginaire une illustration à ce que el Palito évoque.

Por el hueco de la escalera resonaba la voz múltiple de los televisores. Era la hora del telediario de la noche. Del primero al tercero y del tercero al primero subía y bajaba el eco de Felipe González, de quien dicen que es un político histórico, y del rey de España Juan Carlos I, del que no se dice nada sino que se murmura¹ (DMAC : 83).

Por el hueco de la escalera vi que la puerta del segundo estaba semiabierta. - ¡Vecina! – grité-, que se le va a enfriar la casa! ¡Baje ya la antena de la oreja! (DMAC : 112)

En Madrid tuve un piso en la calle Ballesta, pero luego me fui porque los vecinos gritaban y se peleaban y se llamaban puta y maricón² (LPDT : 17).

Loin de faciliter la communication entre les individus comme cela pourrait être le cas, l'uniformisation que nous avons évoquée plus haut s'accompagne paradoxalement d'une individualisation croissante, qui favorise un sentiment de solitude profond qui semble désormais inexorablement lié à la condition urbaine. La narratrice de *Beatriz y los cuerpos celestes* expliquera ce sentiment d'isolement et l'incommunication qui règne dans la ville postmoderne :

me he quedado sola, rodeada de otros seres que navegan desorientados a mi alrededor en esta atmósfera enrarecida por la indiferencia, la insensibilidad o la mera ineptitud, donde una nunca espera que la escuchen, y menos aún que la comprendan. A nuestro alrededor giran universos enteros, estrellas, soles, lunas, galaxias. . . . Hasta basura espacial. Pero sobre todo, un silencio insondable que todo lo absorbe. Un vacío enorme y negro, una inquietud indescifrable (BCC : 16).

Dans le roman de Pedro Maestre, le narrateur évoque cette déshumanisation inhérente à l'espace urbain. Lui qui se sent déjà étranger même à Alcoy, réagit épidermiquement au contact de l'espace urbain, comme lors d'un séjour à Madrid avec Elia pour rendre visite à son ami Mesca, ami d'enfance qui vit maintenant dans la capitale :

si me entra la vena de Indiana Jones iré en busca del arca perdida adonde sea, aunque a lo mejor la mia esta en una ciudad pequeña en la que no me sienta un extraño como en las grandes, sobre todo en Madrid cuando fuimos a ver a Mesca, ¡qué espectáculo de paisaje en el metro y qué acojono! Mesca después de vivir un año sólo conocía su casa, el bar de abajo y su facultad, y sí, sé que es exagerado, pero viene al pelo para simbolizar lo que quiero decir, que las grandes ciudades te deshumanizan, **sus habitantes se convierten en ratas**, si hasta desprenden un hedor gris de alcantrilla . . . (MDCT : 78–79, nous soulignons)

¹ Ce passage témoigne également d'une modalité d'ancrage dans le temps historique fréquemment utilisée dans les romans.

² Elder revient plus en détails sur les violentes disputes de ses voisins dans un autre passage humoristique p. 101 et explique: « Y el vecino, que por lo demás era un tipo agradable, de los que saludaban en el ascensor humor le respondía: - Cualquier cosa será mejor que volverla a meter en tu coño de rata podrida». (LPDT: 101)

Consciemment ou non Maestre, mais aussi Mañas, Wolfe et Etxebarria choisissent à plusieurs reprises l'image des rats¹ pour décrire la relation à l'espace urbain. Comme le remarque Rubin (Rubin, 2013), l'image des rongeurs avait été utilisée longtemps auparavant dans le roman *Tiempos de silencio* (1962). Mais alors que les souris de Luis Martín Santos symbolisaient les transformations de l'Espagne franquiste, la comparaison avec les rats dans les romans du *Realismo sucio* renvoie tantôt à l'idée de désintégration et de violence sociale (Rubin, 2013 : 185)², tantôt à l'ancrage viscéral de la condition urbaine et à la force de l'attachement des personnages à leur ville ou à leur quartier.

C'est ainsi que Manolo, le barman du Kronen, face au refus de Carlos de partir camper, le qualifiera de « rat des villes » :

—Pues me pensaré lo de la acampada, aunque no creo que vaya.

—A ti eso del campo no te va, ¿eh ? Eres una verdadera **rata** de ciudad (HK : 89).

Le sociologue Michel Maffesoli annonçait dans son ouvrage intitulé *L'ombre de Dionysos* une nouvelle tendance. La dépression, mal de vivre dans les villes occidentales, est pour lui une conséquence de la modernité au sens classique du terme, qui en élaborant des villes rationalisées, dont avait été évacué tout désordre, avait aussi éliminé en partie le plaisir et la qualité de vie. Il affirme que depuis les années 1980, la tendance s'inverse avec une propension des habitants —et notamment les jeunes générations— à réinvestir la ville comme espace de vie sociale. Les *tribus* déjà évoquées se la réapproprient en y organisant leur nouveau style de vie, plus communautaire et moins individualiste³. Nos personnages semblent être dans une phase transitoire : partagés entre tendance grégaire et isolement, leur relation à la ville demeure ambiguë. Si elle offre au groupe un vaste champ d'action, la loi qui y règne est néanmoins celle du « chacun pour soi » et elle peut en s'avérer nocive pour l'individu dont le mal-être y est encore directement lié.

¹ Elle a d'ailleurs donné son titre à l'étude de Corey Michael Rubin : *Rats in the city: mapping a space-character interface in the narratives of Spain's generation X*. (PhD diss., University of Iowa, 2013).

² Cette image d'une foule d'inconnus qui grouillent, luttent pour se faire une place, se nourrissent parfois des déchets laissés par les autres, renvoie à l'idée d'anonymat, d'enfermement, d'incommunication et d'uniformisation, et à une vague sensation d'être observé d'en haut. Dans *Ciudad Rayada*, Káiser l'utilise également pour évoquer l'enfermement mental des drogués et leur enfermement dans un engrenage qui régit leur existence : « (...) los farloperos son como **ratas** que se pasan el día dando vueltas a la rueda loca de su jaula sin moverse del sitio, sabes » (CR : 92–93)

³ Le sociologue voit entre autres dans la co-location un indice de la montée de cette tendance. Induite par une nécessité économique, elle engendre néanmoins une vie communautaire.

II.2.2 L'enfer urbain

La vision de la ville que nous livre l'ensemble des romans est quelque peu discordante avec la vision « propre » que l'Espagne, dont la capitale est élue en 1992 Capitale européenne de la culture, et qui accueille les Jeux Olympiques à Barcelone et l'Exposition Universelle à Séville, prétend donner pour mériter sa place à la table des européens. À la vision d'une Espagne qui renaît de ses cendres s'oppose celle d'une Espagne au bord de la débâcle, déjà rongée par les affres d'une société capitaliste qui désenchante ceux qu'elle ne laisse pas pour compte.

La ville est traditionnellement le lieu de la débauche : déjà dans l'ancien testament la colère de Yahvé détruisait Sodome et Gomorrhe, et le prophète Isaïe menaçait le roi de Babylone d'un destin semblable s'il ne changeait pas de comportement. Les villes de nos romans s'inscrivent dans cette tradition et abritent des anges déchus semblables à ceux qui chez Saint Augustin peuplaient la « cité du mal ». Pour les jeunes désœuvrés et désillusionnés qui s'y noient dans la débauche comme pour le vengeur assassin de *El índice de Dios*, la ville est dans nos romans le lieu de tous les vices.

Les péchés de la capitale

La ville de *Historias del Kronen*, personnifiée en femme possessive qui vampirise un narrateur revendiquant fièrement son urbanité, est également synonyme de jeunesse et de modernité (Lenquette, 2004 : 346). Cette double représentation métaphorique et symbolique lui confère une importance fondamentale dans la représentation de la jeunesse qu'est ce roman.

Les quatre romans de la *Tetralogía Kronen* en donnent la même vision à divers degrés et depuis diverses perspectives. Le roman inaugural met en scène les soirées du groupe d'amis de Carlos, étudiant en vacances qui n'a d'autres préoccupations que de savoir dans quel bar il sortira, quelle drogue il consommera et quelle fille il séduira. Le narrateur de *Sonko 95* mène approximativement la même existence, à ceci près qu'il parvient à écrire un roman dans les rares moments où il conjugue sobriété et veille. La ville est pour eux un vaste parc d'attractions et le vice y semble aussi répandu qu'accessible et banal. Dans ces deux romans Madrid apparaît comme une sorte de Gomorrhe moderne où les personnages se livrent à des orgies d'alcool, de drogue et de sexe.

Moins noctambules, les personnages de *Mensaka* sont également enclins à consommer de la drogue. Quant à *Ciudad Rayada*, son narrateur entraîne le lecteur dans les coulisses d'une ville où l'alcool, mais aussi la drogue semblent être monnaie courante.

Beatriz y los cuerpos celestes donne de Madrid une image similaire. Si la narratrice n'est pas elle-même toxicomane, elle fréquente par l'intermédiaire de Mónica des personnes et des lieux peu recommandables, qui la conduiront à vivre une expérience traumatisante d'agression et de tentative de viol.

Il est intéressant de comparer les réactions des différents personnages face à l'adversité à laquelle la ville de Madrid les confronte. Quand El Barbas le kidnappe puis le relâche, sans moyen de locomotion et au milieu de nulle part (*Ciudad Rayada* : p. 158-159), Kaiser revient par tous les moyens à Madrid. Dans cette longue épopée il traverse les bas-quartiers qui longent la M30, fait de l'autostop à El Escorial et finit au *Festimad* de Móstoles. Aidé par El Chalo, par un inconnu et sa mère qui lui offrent le gîte et le couvert, et par deux festivaliers qui le transportent en échange de drogue, il ressort grandi de ses mésaventures et fait sien l'aphorisme de Nietzsche « Ce qui ne tue pas rend plus fort ». Confrontée au même univers de drogue et de violence, Beatriz décide au contraire de fuir la ville. Leurs réactions antithétiques s'expliquent par des positions différentes : si tous deux ont été happés par un milieu néfaste, Kaiser en prend le contrôle alors que Beatriz en est la victime¹.

Les mœurs et les comportements des personnages les attirent dans la marge et les bas-fonds de la société espagnole, dans un univers *underground* où ils frayent souvent avec l'illégalité. Leur caractère dissident entraîne la présence en filigrane dans les romans de la surveillance et du contrôle que l'état tente d'exercer sur ces usagers dérangeants de l'espace urbain. Sans être forcément des criminels, en achetant, vendant et consommant de la drogue, en écoutant leur musique à plein volume, en conduisant à contresens ou à folle allure et en fréquentant des prostituées, la plupart des personnages constitue une menace à l'ordre public. Bars, salles de concert, ruelles et parcs, et parfois résidences privées², les espaces dans lesquels ils se meuvent pour déjouer les autorités et se livrer à leur débauche les assimilent une fois de plus d'après Rubin aux rongeurs qui grouillent dans les égouts et les caves et se faufilent à la tombée de la nuit dans les rues sombres. Dans ces espaces où transite une faune nuisible ils se mettent à leur tour en danger³.

¹ A la mort de El Fierro, Carlos quittera lui aussi la ville, mais son cas est différent. Totalement inconscient (du moins en apparence) de la gravité de ses actes il partira comme si de rien n'était rejoindre ses parents au bord de la mer avant de revenir à Madrid en toute impunité morale comme légale.

² Dans *Historias del Kronen* c'est le garage où Fierro organise sa fête d'anniversaire qui servira de sombre décor à sa mort causée par un excès d'alcool. Dans *Beatriz y los cuerpos celestes*, le domicile des parents de Mónica sera pendant leur absence utilisé par leur fille pour héberger son dealer de petit ami en échange de drogue.

³ « In an attempt to evade the authority of the state, the characters—rodentlike—infiltrate the dark and concealed spaces of the urban landscape, where they then face newer and more threatening forms of physical and emotional danger » (Rubin, 2013 : 180). Néanmoins ils échappent difficilement au contrôle et qu'il s'agisse de Káiser, dont le téléphone portable sera mis sur écoute (*CR* : 109) ou du protagoniste de *El índice de Dios* qui finira en cavale,

On trouve un exemple d'allusion directe à la tentative de contrôle des autorités dans *Historias del Kronen* lorsqu'un personnage évoque la difficulté nouvelle de se procurer de la drogue « ahora que están las cosas muy chungas, sobre todo desde que está el Matanzo... Cada vez somos más europeos... » (HK : 29). Ángel Matanzo, conseiller municipal de Madrid durant le mandat du maire José María Álvarez del Manzano, s'était en effet donné pour mission de venir à bout de ceux qu'il tenait pour responsables de la décadence de la capitale. Il mena pendant quatre ans une croisade administrative et policière sans merci qui donna lieu à d'innombrables *descargas* intempestives et aboutit à la fermeture de nombreux bars et autres lieux emblématiques de la culture *underground* et indépendante¹.

Madrid apparaît malgré tout comme un espace de liberté, où chacun peut agir à sa guise et laisser libre cours à sa personnalité. L'anonymat parfois pesant de la métropole est également gage d'une grande latitude dans l'expression et le comportement. C'est ce qu'explique Carlos dans *Historias del Kronen* :

A mí me gusta Madrid. Aquí nadie te pregunta de dónde vienes ni se preocupa de si tienes una camiseta de Milikaka o no. Cada cual va a su rollo. Cada movida tiene su zona. Si quieres marcha de pijos. La tienes. Si te gusta un tipo de música o te gustan los maricones o qué se yo, tienes zonas y gentes para todos los gustos (HK : 95).

La même image d'une ville ouverte capable d'accueillir et d'absorber tout le monde sans distinction se retrouve dans le roman de Grasa dont le narrateur affirme : « Madrid guarda rincones para todos los gustos. Madrid aguanta lo que le echen » (DMAC : 87).

Sous le ciel de Madrid

Zenón personnifie presque systématiquement la ville comme dans le passage ci-dessus, et il fait de même avec le ciel de Madrid, mentionné dans le roman à plus de trente reprises. Celui-ci apparaît dès le titre du roman de Ismael Grasa, qui peut être compris comme l'affirmation de la capitale comme endroit proche du paradis, ou tout du moins le seul endroit où il fasse bon vivre. L'origine du proverbe *De Madrid al cielo* est quelque peu confuse²; la thèse la plus fiable l'établit néanmoins comme un extrait d'une œuvre du

poursuivi par la police et sous le coup d'un avis de recherche, les autorités de contrôle finissent par les atteindre d'une façon ou d'une autre.

¹ Pour de plus amples détails voir l'article de Juan Antonio Carbajo publié par *El País* lors de son récent décès : « José Ángel Matanzo, el concejal que quiso ser el "Sheriff" de Madrid » in *El País*, 07/03/2017, disponible en ligne : http://ccaa.elpais.com/ccaa/2017/03/06/madrid/1488834215_666182.html (consulté le 02/05/2017)

² Deux autres autres origines possibles sont les suivantes: «Al parecer, pudo hacerse famosa [esta frase] a finales del siglo XVIII a raíz de las reformas que Carlos III realizó en la ciudad para embellecerla. Gracias a ellas Madrid dejó de ser la anticuada villa castellana y pasó a convertirse en la regia capital de un vasto imperio. Existe otra teoría que afirma que en el Cerro Garabitas, en la Casa de Campo, se reúnen todas las noches las

dramaturge du siècle d'or Luis Quiñones de Benavente intitulée *Baile del invierno y del verano* :

Pues el invierno y el verano,
en Madrid solo son buenos,
desde la cuna a Madrid,
y desde Madrid al Cielo.

Le narrateur du roman est conscient de son insignifiance et de l'incertitude des choses, et ses humeurs, ses états d'âmes, ses inquiétudes et questionnements existentiels se reflètent dans le ciel de Madrid, vers lequel il n'a de cesse de lever les yeux et qu'il tient pour responsable de bien des maux et bienfaits.

Madrid no se divide entre norte y sur, derecha política e izquierda, sino entre cielo y suelo. El cielo de Madrid es caprichoso donde los haya (*DMAC* : 57)
El cielo de Madrid no se orienta por las iglesias como en otras urbes. Sabe dónde están los Jerónimos pero pasa de largo; se congrega en el norte de Madrid y va descendiendo por la Castellana indiferente a todo hasta llegar a Atocha, a Latina, y ahí se dispersa hacia abajo sembrando la desgracia¹. Es un cielo caprichoso donde los haya (*DMAC* : 51)

Ce ciel tantôt oracle, juge, et protecteur, tantôt bienfaisant et tantôt dédaigneux, est à son tour doté d'une vie et du pouvoir d'agir sur ceux qu'il contemple d'en haut : « Al cielo de Madrid estas cosas le hacen reír. (...) En los días nublados el cielo de Madrid aprovecha para olfatear la ciudad : « Éstos son los míos », dice » (*DMAC* : 102).

Si Zenón est une sorte de *Flâneur*, le ciel de Madrid n'est pas sans rappeler celui des vers baudelairiens. Quant à la sombre condition fini séculaire décrite dans les romans, elle évoque le *spleen* décrit par le poète².

Pour autant le narrateur ne sombre pas dans le pessimisme et la relation qu'il entretient avec sa ville et son quartier révèle un sentiment d'attachement et de profond respect. En témoigne son souci d'établir ou de rétablir la véritable histoire de Madrid :

Cruzamos por la Puerta del Sol, que es el kilómetro cero de nuestras carreteras. Eso del kilómetro cero es algo muy sencillo, pero hay gente que no lo entiende ni a la de tres. Todos los días los adoquines de la Puerta del Sol tienen que soportar el listillo de turno que dice «Éste es el centro de España». ¡El centro de España es el Cerro de los Ángeles, donde hay un Cristo al que fusilaron los rojos! Dijeron «vamos a fusilar a Dios, me cago en Dios» (*DMAC* : 88).

almas de los difuntos madrileños y desde allí ascienden al cielo (...)). Marta R. Domingo, «El origen histórico del dicho “de Madrid al cielo” y otros refranes castizos », *ABC*, 04/10/2014

¹ Ce passage évoque un aspect souvent lié à l'espace urbain que nous avons évoqué : la misère croissante à mesure que l'on s'éloigne du centre des villes.

² Voir « Spleen LXXVIII » in Baudelaire, Charles, *Les fleurs du mal*, Paris, Poche, 2011.

Cet attachement à un quartier ou à une ville est patent chez d'autres personnages, et notamment ceux de Mañas qui, à l'instar de leur créateur, sont viscéralement liés à la ville de Madrid¹. L'expression « ser de » utilisée pour exprimer l'origine en espagnol dit d'ailleurs l'appartenance autant que la provenance.

Comme c'est le cas dans les relations amoureuses, l'inclination ressentie pour un lieu peut se muer en aversion et en rejet selon les expériences qui y sont vécues et l'état d'esprit des individus. La perception du lieu est en effet fonction du personnage qui le vit. Aussi Beatriz décrira la « ciudad brumosa » (*BCC* : 23) d'Edimbourg, lieu de l'apaisement après des expériences douloureuses à Madrid, comme une ville harmonieuse et agréable, malgré le gris du ciel et la pluie fréquente :

Edimburgo es una ciudad armoniosa (...). Una ciudad que se ha extendido alrededor de su núcleo, mientras la parte antigua ha sido incorporada a la nueva, asimilándola a la ya existente con **una calma profunda** (*BCC* : 21, nous soulignons).

À l'inverse, à son retour à « la luminosa Madrid » (*BCC* : 23), raconté dans un chapitre intitulé « La ciudad en ruinas »², sa ville d'origine lui paraîtra agressive et anarchique, sa lumière aveuglante :

Unos horribles bloques de hormigón y cemento se suceden los unos a los otros, clavados como postes de empalar sobre un suelo amarillo y reseco. El cielo no es azul, sino blanco. Es cierto que el sol brillante todo lo ilumina, el paisaje y el ánimo, pero este horizonte, en contraste con el recuerdo de Edimburgo (...), me resulta pobre y árido, poco prometedor, un mal presagio (*BCC* : 38-39)³.

Elle considère sa ville natale, idéalisée depuis la distance, avec la lucidité de celui qui revient après une longue absence, mais à l'inverse de l'Ulysse de Joachim Du Bellay c'est sans bonheur qu'elle la retrouve et elle lui apparaît méconnaissable :

A medida que nos internamos en la ciudad la sensación se intensifica. De pronto, descubro que Madrid es una ciudad sucia, gris, mal planificada, sin personalidad. No percibo en ningún edificio la mano de un arquitecto, ninguna calle parece tener una

¹ Douze des quinze romans que José Ángel Mañas a écrit à ce jour se déroulent dans la capitale espagnole. On pourrait reprendre son expression lorsqu'il affirme être « noventero hasta la médula » (Mañas, 2011) et affirmer que l'auteur comme ses personnages sont aussi « madrileños hasta la médula ».

² « Órbita cementerio », « La ciudad en ruinas », « En el lugar del miedo » et « Luz desde una estrella muerta » sont les titres des quatre chapitres du roman. Tous sont en lien avec la notion d'espace, et ce dans toutes les acceptions du terme.

³ Ces représentations des capitales écossaise et espagnole se trouvent inversées lorsque la narratrice évoque la perception qu'elle en avait quatre ans auparavant, après avoir abandonné Madrid de façon précipitée pour se retrouver seule et en pleine dépression à Edimbourg (*BCC* : 232-234), confirmant la subjectivité de l'appréhension des espaces.

historia que contar. ¿Qué me está pasando? ¿Acaso no es ésta la misma ciudad que tan dolorosamente he añorado durante los últimos cuatro años? (BCC : 39)

Cette tendance de Beatriz à idéaliser son lieu d'origine est naturelle ; elle acquiert cependant une teinte particulière dans un roman où la quête de l'identité est l'élément central et passe pour la protagoniste par les changements de lieu. Poussée par une expérience malheureuse à fuir Madrid pour Edimbourg elle sera forcée d'y revenir pour se trouver enfin.

Kaiser est une autre figure d'*Ulysse* revenant au pays ; mais c'est avec joie et soulagement qu'il retrouve son territoire. Après avoir passé une période parmi les gitans, il ressent le besoin irrésistible de revenir en ville malgré l'ordre d'expulsion de El Barbas. À l'approche de la capitale la reconnaissance visuelle de son univers familier lui procure instantanément une sensation de bien-être :

La verdad, te puedo decir que me alegré cuando vi que llegábamos a MADrid [sic] ciudad y se empezaron a entrecruzar las vías de servicio por encima de la autopista y las torres de Azca aparecieron a lo lejos, más allá de los pinares de El Pardo y la zona universitaria, y también se veían las torres KIO. . . . Por otro lado me sentía como una **rata** cuando vuelve a su jaula y tuve la impresión de que **la puta ciudad tenía un imán que me atraía y no me dejaría abrirme aunque lo intentara** (CR : 205, nous soulignons).

La ville exerce un véritable magnétisme sur ce personnage qui la domine mais en est également dépendant.

Barcelone apocalyptique

Le même attachement viscéral est présent chez el Palito. Lui et ses acolytes quittent rarement leur quartier. Et invariablement ils y reviennent. Ils y sont connus et reconnus, en connaissent les moindres recoins, peuvent y dormir et y trouver de quoi se sustenter alors qu'ils n'ont pas de logement à eux. Avant les évènements narrés ils en sortaient déjà rarement, pour aller jusqu'au Tibidabo s'inviter dans des villas avec piscine pour passer l'après-midi à s'amuser au milieu des jeunes des beaux quartiers, « urtilando cococolas y ginebra y vacilándoles a las chicas que eran finas y pringadas todas y se hacían las panolis » (ET : 65) avant de regagner leur territoire.

Mais la montée de la tension dans le quartier et leur rôle ambigu de messagers, sbires, et espions auprès de el Gandhi et de el Nen semblent les cantonner malgré eux dans le secteur, comme s'il leur était impossible de fuir un dénouement qu'ils savent pourtant tragique. Le narrateur pressent l'inexorable issue du conflit entre el Nen et Gandhi et les conséquences qu'elle aura sur tout son petit monde, comme le montrent les multiples prolepses qu'il insère dans le récit qu'il fait *a posteriori* des évènements :

Iba a pasar algo, eso estaba claro (ET : 29)

Nos pusimos tristes porque se veía claro lo que iba a pasar, y lo peor de todo, que se veía viniendo desde hacía tiempo (ET : 151)

Y una noche pasó algo que empezó a cambiar las cosas. Para peor, como sólo podían cambiar (ET : 152)

Pourtant ses amis et lui restent à attendre passivement le tragique dénouement. A l'instar de Kaiser, ils se sentent irresistiblement attirés vers leur *Barrio* :

(...) por una fuerza mayor que nosotros, no podíamos salir del barrio, porque a la que salíamos a una calle que no era del Barrio, caminábamos un poco y, sin decirnos nada, nos volvíamos a meter en el Barrio. (ET : 64-65)

Néanmoins, à la fin du roman, la mort de el Gandhi, en libérant le quartier de son emprise, semble les libérer de ce lien. Le narrateur nous fera part de leur désir à tous les trois de quitter à leur sortie de prison cet endroit désormais inhospitalier. Pour el Palito, l'avenir n'est dorénavant possible qu'ailleurs (ET : 181).

Dans ce roman un autre personnage s'approprie l'espace du *Barrio* d'une toute autre manière. El Nen, fantasmagique et omniprésent à la fois, a déserté la communauté suite à la disparition de son père et au déshonneur de sa mère, dont il tient el Gandhi pour responsable. Rongé par la soif de vengeance qui l'habite, « el príncipe del cielo » (ET : 34) hante les toits du quartier tel une ombre invisible, dont la présence pèse pourtant comme un sombre présage tout au long du roman.

Y por la noche, en los terrados, donde antes sólo se oía el ruido de una paloma a punto de espichar o el roneo de un bisnes, ahora reinaba la voz del Nen sentado en el pico de una claraboya y cantando una de las canciones que el Guacho nunca llegó a grabar, « El triunfo » (ET : 33).

Le quartier délabré du Raval lui offre son horizon de toits-terrasses pour se cacher, épier ses ennemis d'en haut et mieux ourdir sa vengeance ; les rares interventions de la police dans le secteur lui en laissent tout le loisir¹.

Le protagoniste de *El índice de Dios* fera lui aussi usage à son avantage d'un espace urbain détérioré et délaissé par les autorités¹.

¹ Mentionnée à maintes reprises *la pasma* ne pénètre dans le quartier qu'en de rares occasions et arrive toujours —c'est le cas de le dire— après la bataille. Elle procède à quelques arrestations, des saisies, puis repart en laissant les clans continuer à s'affronter, préfigurant une situation qui s'exacerbera plus tard dans les quartiers périphériques de toutes les mégapoles converties en zones de non droit : « Y como siempre, vinieron y se fueron, la pasma quiero decir, con sus urgones, sus perros y sus parejas en las esquinas. En el Barrio sólo quedaron las grúas del Aynutamiento, dale que te pego con los derribos, y enseguida aparecieron los negros » (ET : 150).

« Dios creó al hombre, y el hombre construyó las ciudades »

Cette première phrase de la quatrième de couverture du roman de Roger Wolfe se poursuit comme suit : « Las ciudades crecieron, y crecieron, y se llenaron de suciedad y de sangre, hasta que ni siquiera los perros podían seguir viviendo en ellas » (Wolfe, 1993). Ce résumé éclaire tout le roman et donne une sombre vision de l'expansion urbaine. Il est en effet question dans *El índice de Dios* d'un véritable « enfer urbain » dans lequel le protagoniste apparaît comme une sorte d'ange exterminateur. Par ses expéditions punitives dans les bas quartiers et dans les zones désaffectées, il semble vouloir purger la ville de ceux qui la souillent (client de travestis, SDF, drogués, malfrats) et se purifier lui-même sans que l'on sache de quoi²:

(...) pasé el chorro de la ducha por encima y se fue por el desagüe todo, sudor y semen y barro y espuma de jabón y suciedad, y me quedé limpio y exhausto y tiritando, despidiendo vaho en medio de la bañera, y **era como si por fin pudiese respirar** (IDD : 22, nous soulignons)³.

Il semble se sentir investi d'une véritable mission dans l'accomplissement de laquelle il cherche une forme de salut (IDD : 125-126)⁴.

L'espace urbain dans lequel se déroule le roman est sinistre et inquiétant, et tout comme les atrocités que le protagoniste y commet il est décrit dans un langage hyperréaliste, d'une extrême richesse et d'une incisive précision qui donne tout son sens au terme de *Realismo sucio*.

La ville semble avoir connu une série de catastrophes, de vagues migratoires et d'évènements violents. Son centre a été abandonné par la plupart des habitants et elle est livrée aux délinquants, aux drogués, aux gitans. Il s'en dégage une impression de violence, de noirceur, de crasse et de désespoir, qui touche les êtres misérables qui la hantent autant que le paysage urbain. Celui-ci est sale et délabré, il porte l'empreinte des vices de la société et tout y semble laissé à l'abandon et voué à la dégradation :

¹ « (...) era sabido que allí no entraba la policía salvo a riesgo de desatar una revolución » (IDD : 97)

² « A veces (...) es como si el peso del mundo y de todo lo que he vivido y lo que me queda por vivir descendiera de repente sobre mí, y un secreto demasiado grande pesara en el ambiente » (IDD : 22)

³ Voir également: « Cogí la botella y apuré de un trago la mitad. El agua fría me recorrió el esófago y me inundó luego las entrañas y la sentí bajar y distribuirse por mi estómago y empujar la suciedad que tenía dentro para echarla fuera » (IDD : 35).

⁴ Il parlera même d'un « travail », qui peut prêter le lecteur à le prendre pour un tueur à gage, ce qui n'est pas le cas : « Sólo saco la quincalla para ir de cacería o trabajos menores o algún trabajo accidental » (IDD : 21). Voir également la comparaison qu'il établit entre ses expéditions et les batailles menées jadis par les chevaliers (IDD : 21).

Había árboles raquíticos y rotos temblando en la media luz, y farolas agujereadas, y mucha basura, lantas y neumáticos quemados, papeles, bolsas de patatas fritas y jeringas flotando en los charcos de agua amarillenta (*IDD* : 8)

La mole carbonizada del estadio se cernía sobre nosotros (*IDD* : 9)

On retrouve dans certaines descriptions de l'espace traversé en voiture le même rythme saccadé déjà évoqué, produit par les appositions et l'absence de verbes. L'image qui en résulte est composée d'une succession de tableaux, plus sombres les uns que les autres :

Cogí la autopista de circunvalación (...) Luces y edificios, viviendas pobres del extrarradio, almacenes, aparcamientos desolados, huertos hundidos en la oscuridad, vertederos, desguaces, letreros de neón parpadeando sobre las carcacas vacías de enormes centros comerciales pasaban velozmente junto a mí, más allá de los baldíos semidesérticos que rodeaban la autopista. Grandes estructuras industriales abandonadas erguían sus zarpas metálicas en la noche. A lo lejos, junto a la raya del mar, el humo anaranjado de la térmica teñía de vapores purulentos los montes pelados y amarillos donde se perdía la lengua viscosa y serpenteante de la ciudad (*IDD* : 13).

La ville est minée par la violence au point de la banaliser ; les meurtres sont si nombreux que les journaux télévisés ne peuvent les mentionner tous :

No habían dicho nada del mangui al que cosí a tiros en el callejón. No era tan extraño. Había entre seis y una docena de asesinatos diarios en nuestra entrañable ciudad, y para acceder a los medios hasta los cadáveres requerían pedigrí (*IDD* : 77).

Elle suffoque dans une atmosphère polluée :

Desde lo alto de la colina se veía la nube de contaminación trepando y avanzando lentamente entre las arterias embotadas de la ciudad, como una masa líquida de grasa asediando un corazón enfermo (*IDD* : 86).

De fait la ville est souvent figurée comme un corps (« el ombligo de la ciudad » (*IDD* : 101)). Et cet organisme est présenté comme malade : « Crucé la plaza y una manzana de callejuelas que se revolvían sobre sí mismas como una tenia en el ulceroso vientre de la ciudad » (*IDD* : 103).

Le protagoniste vit lui-même dans un quartier —probablement un ancien quartier d'ouvriers du fait de sa configuration— à demi abandonné et peuplé d'une faune qui fait surgir à nouveau l'image des rats et qui lui permet de passer inaperçu :

Mi casa forma parte de una hilera de casas de una sola planta que va a dar a la estación (...) Casi todas las casas están vacías, abandonadas a lo largo de los últimos años en oleadas migratorias impulsadas por el pánico y la confusión, el miedo, la delincuencia,

los sudacas, los gitanos y los negros, y los yonquis, y los fumadores de *crack*, que han ido ocupando los solares semiderruidos, los edificios destripados de muebles, de ventanas, hasta los conductos del gas, para establecer allí sus nidos, (...) y extenderse poco a poco **como una silenciosa invasión de ratas** o conejos (*IDD* : 17, nous soulignons)¹.

L'espace urbain occupe une place prépondérante dans le roman. Sa déchéance, à la fois conséquence et cause de celle de ses habitants, est la raison des crimes commis par le protagoniste. Dès le titre du roman ce lien s'établit ; il sera explicité au début du roman : « [s]e ve (...) la antena del repetidor de televisión, un dedo señalando al paraíso (...) como el índice de Dios indicándote el camino a seguir » (*IDD* : 17).

Ses exactions étant toujours commises la nuit, la description de la lumière occupe une place importante dans la représentation du cadre de l'action. Elle est toujours ténue, souvent glauque et intermittente, rajoutant encore de la noirceur à un panorama déjà peu engageant :

Eran las tres de la mañana y en el parque no había mucha luz. (...) El coche se acercó lentamente siguiendo el curso del río, con las luces de posición, giró y entró en el parque. (...) Las luces de posición se apagaron y quedó la luna.
El conductor encendió un cigarrillo y vi el destello del mechero y luego el punto rojo del cigarro encendido y el humo que se escapaba de la ventanilla. (...) La luz de la radio le iluminó la mano al encenderla (*IDD* : 7-8).

Au-delà des meurtres racontés, l'image qui reste du roman est celle d'un espace urbain hostile et nuisible pour les individus.

Cette présentation d'une ville néfaste et menaçante est présente également dans le second roman de Ray Loriga, mais dans son cas le protagoniste la subit. Dans *Héroes* la ville n'est jamais nommée directement mais on l'identifie comme une grande mégalopole à travers des éléments symboliques : « rascacielos », « puentes colgados ». Le narrateur la perçoit et la présente comme un lieu néfaste et anthropophage peuplé de « ellos » également anonymes mais tout aussi hostiles : « Esta ciudad puede matarte de un millón de maneras distintas antes de saber qué coño ibas a decir » (*Héroes* : 38).

Au-delà de sa propre ville, ce sont toutes les villes qui sont pour lui des espaces inhospitaliers. Et au-delà des villes, le monde en général, qu'il a fui pour se réfugier dans sa chambre où il se sent malgré tout menacé et cerné :

Cualquier clase de pánico que empiece en mi mente termina siendo pánico para mi ciudad, de la misma manera que todas las represiones de mi ciudad terminan acorralando mi cuarto (*Héroes* : 146).

¹ Cette ambiance de fin du monde que le narrateur décrit rappelle certains films d'anticipation, tout comme la figure de vengeur anonyme du protagoniste.

À cette vision de la ville comme un espace hostile ou *Locus terribilis* s'oppose celle du *Locus Amoenus* véhiculée par Pedro dans son évocation dichotomique de l'espace.

Elda, le paradis perdu

Quel qu'il soit, l'espace urbain a des effets sur les individus et par analogie sur les personnages de nos romans. Alors que les autres sont confrontés aux forces urbaines, dans *Matando dinosaurios con tirachinas* Alcoy ne constitue qu'un décor inhospitalier pour la lutte de Pedro contre lui-même. Le narrateur compare sans cesse la paisible Elda à cette petite ville où il s'est installé avec Elia, sa petite amie. Ces deux petites villes de la province d'Alicante pourtant assez similaires par leur taille, leur situation et leur sociologie, sont opposées par la vision qu'en a le narrateur. Elda, ville de son enfance, représente pour lui un idéal de calme et de paix qu'il essaye de retrouver à Alcoy sans succès :

[Elda] es un pueblo, mi pueblo, donde conozco a la gente de vista y me sé más o menos en qué calle me encuentro, donde me siento como Pedro por su casa (*MDCT* : 78).

Ce qu'il recherche en fait, c'est la sécurité et l'insouciance de l'enfance qu'il assimile au lieu où il a grandi et qui n'est plus possible nulle part. Si les nouvelles mœurs et attitudes qui émergent dans les grandes villes tardent à gagner les petites villes périphériques, les problèmes de la société contemporaine y sont déjà palpables. Ces problèmes auxquels les autres personnages trouvent une échappatoire dans la culture *underground* et ses espaces dédiés, le cinéma, la musique, ou la drogue, Pedro les fuit en se réfugiant dans un passé idéalisé et dans un immobilisme tout aussi néfaste que la grande ville.

Il se sent enfermé dans la petite ville d'Alcoy qu'il sent comme étrangère : « esto es una aldea, las montañas que rodean a Alcoy lo aíslan y lo convierten en una lata de sardinas, ¿has tomado nota ? » (*MDCT* : 77–78). Si Elda est un village plus petit encore, c'est celui d'où il vient et il le défend bec et ongles :

¡Qué manía llamarle pueblucho de mierda a mi patria chica, a la mayor terreta del món!, siempre que lo dices me callo y me quemó por dentro (*MDCT* : 97).

Il n'a de cesse de répéter qu'il s'ennuie à Alcoy (« Alcoy es un muermo » (*MDCT* : 75))¹, de critiquer le côté arriéré de cette ville provinciale : « incluso el cine que ponían los viernes en la Casa de la Cultura este año se ha atascado en Buster Keaton » (*MDCT* : 75).

Pourtant, sa condition de chômeur ne lui permet guère d'envisager d'en sortir même pour ses loisirs (« así que no queda mas remedio que irte a Alicante o Valencia, y, ¡coño ! si no tienes ni un duro ponte a pagar gasolina, el cine, un bocata y una cerveza » (*MDCT* : 76)) et il n'irait pour rien au monde vivre dans une grande ville où il se sentirait perdu (*MDCT* : 78).

La solitude de Pedro ne l'aide pas à s'épanouir dans sa nouvelle ville, mais il méprise les gens qu'il y croise :

lo que más me gusta de Alcoy, lo que más me gusta es la cantidad de deformes y enfermos mentales que hay (...) creo que se bate el récord del mundo de tarados por metro cuadrado (*MDCT* : 80).

Une contradiction apparaît néanmoins entre les descriptions successives que Pedro fait de Alcoy, et qui varient en fonction de son humeur instable et de ses interlocuteurs qu'il tente parfois de rassurer sur son état en se mentant à lui-même :

en la primavera pasada nevó mucho y parecía un pueblecito de los Pirineos, ¿visteis las fotos que hicimos? (...) ésa es la maravilla de Alcoy, la naturaleza que la rodea (...) nada, Vicente, lo dicho, que aquí estoy muy bien, soy feliz, creo que es la segunda o tercera vez que lo digo, será para creérmelo, que esta tranquilidad y monotonía me vienen que ni pintadas para escribir mis cosas (*MDCT* : 80)

Elia a elle aussi grandi à Elda, mais elle est consciente que la vie sociale, professionnelle et économique se joue davantage dans les grandes villes où les gens sont plus ouverts et les opportunités meilleures et plus nombreuses. Elle partira un temps pour Barcelone à la fin du roman, fuyant la vie étriquée menée avec Pedro et la petite ville d'Alcoy pour vivre l'expérience d'une grande ville qu'elle a toujours souhaitée. Pedro ne retournera pas pour autant à Elda en raison de ses mauvaises relations avec ses parents. Il est comme « coincé » à Alcoy², tout comme il est bloqué dans son ressassement mental et dans sa situation ; il veut en sortir mais il n'a pas le courage d'exprimer sa colère et sa frustration, et encore moins d'agir.

¹ « [Sergio] dice que el primer día que llegó a Alcoy (...), dice que eran las diez de la noche y al llamar a su madre para decirle que había llegado bien le preguntó si habían tirado la bomba H también allí, su madre no le entendió pero yo sí, y es que a partir de las nueve esto se convierte en un pueblo fantasma sin un mísero bar donde caerse muerto» (*MDCT*: 75).

² Notons qu'à l'époque, avant que l'autoroute ne passe par cette bourgade alors assez mal desservie, sa situation dans une cuvette enclavée entre les montagnes avait de quoi favoriser ce sentiment d'enfermement.

II.2.3 Centre et périphérie

Un autre élément inhérent à l'expansion urbaine contemporaine est la profonde dichotomie qui s'établit dans les romans entre centre et périphérie des villes et rend compte d'une réalité parfois problématique.

La présentation des villes dans nos romans révèle des schémas variés. Leur centre héberge des quartiers dynamiques en voie de remodelation, mais aussi des quartiers populaires parfois livrés à la délinquance¹. Leur périphérie se divise entre banlieues misérables, banlieues dortoirs et banlieues chics.

La banlieue a un temps été synonyme d'aisance financière, et convoitée par ceux qui aspiraient à une vie paisible dans une maison individuelle — « un chalé » diront les espagnols — et cet aspect persiste dans les années 1990 malgré une tendance naissante des classes aisées à se réappropriier les centres urbains. Cela apparaît dans *De Madrid al cielo*, *Historias del Kronen*, *Ciudad Rayada* ou *Mensaka*, romans qui figurent souvent les banlieues riches par les mêmes éléments emblématiques : les villas énormes affublées d'un nom comme « Villafeliz » (*Mensaka* : 19) ou « los Tilos » (*BCC* : 117), la piscine, les hautes grilles, l'immense jardin arboré protégé par un portail et un interphone².

El número de Los Tilos estaba escrito con azulejos de cerámica sobre una valla de más de dos metros de altura que impedía ver el interior de la propiedad. Llamé al timbre y el piloto de una cámara se encendió (*BCC* : 117)

¡A qué barrio más aparente te has ido a vivir, Luis ! ¡Cuánto lujo! (...) Un perro lanudo me ladraba tras la malla metálica de un jardín privado. Del interior de la casa se encendió una luz duplicada por el limpio reflejo de la piscina (*DMAC* : 20).

Sur le modèle américain, les abords de la ville ont longtemps constitué un idéal de tranquillité tout en étant le décor de véritables drames. Cette dichotomie entre banlieue idyllique et drames familiaux apparaît dans *Raro* et dans *Historias del Kronen*³. Pour Sabatini (Sabatini, 1999) ces banlieues aisées représentent le paroxysme de la monotonie. De fait, les

¹ Madrid, qui sert de décor à la majorité des romans étudiés, s'étend tentaculaire vers d'interminables banlieues, mais elle est néanmoins centralisée sur le modèle traditionnel des villes européennes. Pourtant dans les romans son centre semble si vaste qu'il est difficilement identifiable comme tel et apparaît davantage comme une juxtaposition de quartiers et un entrelac d'avenues. Ces quartiers constituent des villes miniatures et parfois l'action des romans y est concentrée. C'est le cas dans *De Madrid al cielo*, et dans *El triunfo* dans le quartier Barcelonais du Raval.

² Les grandes similitudes que présentent les descriptions de villas qui apparaissent dans *Mensaka* p.18-19, *Beatriz y los cuerpos celestes* p.117-118, *El índice de Dios* p.24, *De Madrid al cielo* p.20 ou *Raro* p. 13-14 et les informations dont on dispose sur la maison des parents de Carlos dans *Historias del Kronen* font apparaître ces banlieues riches comme toutes semblables les unes aux autres. Les bonnes qui y travaillent constituent un signe de richesse parmi d'autres : « Claro, no des la charla, Miguel, no des la charla, Miguel. Tú estás en tu chaletito en la Moraleja, con tu piscinita y tu esclava, la tailandesa ésa » (*HK* : 204).

³ Portée à l'écran par des films comme *Virgin Suicides* ou *Elephant*, cette banlieue en apparence idyllique où règnent l'ennui et l'indifférence engendre des drames. Dans *Historias del Kronen* elle sera le décor de la mort de Fierro au cours d'une fête organisée en l'absence de ses parents dans leur maison de La Moraleja).

personnages de nos romans qui y habitent n'y retournent que pour se reposer, et c'est systématiquement au cœur de la ville qu'ils vont chercher le divertissement et les sensations fortes.

Les banlieues riches citées dans les romans incarnent les inégalités de destinées entre les habitants de la ville issus des diverses strates sociales, et souvent leur situation physique elle-même évoque leur supériorité. Comme le quartier de *El Tibidabo* évoqué dans *El triunfo*, les quartiers favorisés dominent la ville de *El índice de Dios* :

(...) enfilé la cuesta que serpenteaba adhiriéndose a la falda de la montaña que mucho más arriba daba paso a **la Zona Alta**, tras una anémica mancha verde que **separaba a los nacidos con estrella de los estrellados**, y desde allí abajo se divisaban las luces de algunos de los chalés perdidos entre las brumas de la noche en las alturas, el recordatorio centelleante de que existían otras formas menos incómodas de ir muriéndose o vivir (*IDD* :103, nous soulignons).

Dans *El índice de Dios* la violence, la drogue, la prostitution et la misère ont assailli le centre des villes, boutant les riches vers la périphérie (*IDD* : 101-103). Les centres des villes ne sont en effet pas toujours des espaces privilégiés comme on pourrait le croire. Les romans se déroulent dans les années 1990, et si de nos jours, par le phénomène de la *gentrification*, une nouvelle frange de population tend à réinvestir des quartiers comme Lavapiés et Chueca à Madrid et El Raval ou El Born à Barcelone, ils sont alors encore très populaires et les classes sociales aisées tendent à vivre en retrait¹.

Néanmoins la périphérie est souvent le lieu de la marginalité, de la pauvreté, de l'insécurité. De l'isolement associé à une infériorité économique naît souvent une violence et un ressentiment vis-à-vis du centre. Une opposition sociologique s'ajoute à l'opposition géographique. Sociologues et géographes de la ville mondialisée s'accordent à dire que le centre est l'espace dominant, marqué par le privilège, qui concentre les instances de pouvoir social, politique et économique et s'impose et s'oppose à la périphérie marginalisée, enclavée, déconsidérée et laissée pour compte. Il concentre aussi généralement l'offre culturelle et de loisir, ce qui en fait un lieu attractif. C'est le cas du centre de Madrid, que fréquentent assidûment les personnages de Mañas et de Etxebarria. La banlieue est au contraire littéralement le lieu de ceux qui sont mis au ban de la société. « Elle est dépendante, subordonnée, et se décline toujours en négatif par rapport au centre. (...) ». A l'instar des

¹ Appelés *bobos* en France, les « bourgeois bohèmes » sont désignés en Espagne par les termes de « *burgués bohemio* » ou de « *hippie chic* ». A la fois conformistes et à contre-courant, ils affectionnent les quartiers populaires et multiculturels que leur présence transforme. On parle depuis les années 2000 de « *gentrification* » en français pour désigner ce phénomène d'appropriation par les classes aisées de l'espace urbain auparavant occupé par des habitants moins favorisés. Ce néologisme formé sur le terme anglais « *gentry* » (petite noblesse) apparaît néanmoins dès les années 1960 dans l'étude de l'évolution de la ville de Londres par la sociologue Ruth Glass. En France, *Gentrifications*, ouvrage collectif publié en 2016 aux éditions Amsterdam, rend compte du phénomène dans diverses métropoles européennes.

couples infernaux, centre et périphérie sont indissociables. Ils ne prennent sens que dans la relation dialectique qui les unit » (Cattan, 2006 : 45).

Dans les romans du *Realismo sucio* ces banlieues misérables sont également très représentées. On en trouve un excellent exemple dans *Ciudad Rayada*, où la description que fait Kaiser de la zone où vit Chalo — dealer gitan avec qui il est amené à traiter— et du trajet pour y arriver évoquent une descente aux enfers :

Para encontrar al Chalo tenía que entrar muy dentro del poblado, y eso no molaba nada. Entre las casas se amontonaban neumáticos y restos de coches y basuras de todo estilo: televisores viejos, sofás destripados, bafles inservibles, armarios destrozados. Unos gitanillos jugaban al lado de los tenderos con una pelota medio deshinchada y dos cubos de basura robados del barrio más cercano... (CR : 162).

Ce lieu, qui abrite ceux que la société maintient à la marge, s'apparente plus à une décharge qu'à un quartier, et correspond au concept de *Junkspace* proposé par Rem Koolhaas, architecte néerlandais, pour désigner la périphérie comme lieu d'accumulation des déchets et rebuts de la société (Koolhaas, 2011). Ces bidonvilles ignorés par le reste de la société sont identiques à ceux qui apparaissent trente ans auparavant dans *Tiempos de silencio* et ils révèlent une stratification anachronique dans une Espagne qui se veut si résolument moderne.

Es decir, la sociedad madrileña de finales de siglo sigue escondiendo estos submundos y, sobre todo, mantiene la incomunicación entre las clases. El mundo de las chabolas de gitanos que describe Káiser representa un sector de la sociedad como el Muecas y su familia en *Tiempo de silencio* (Pérez, 2003 : 242–43).

La ségrégation que subissent ces banlieues est matérialisée par la *M30*. Celle-ci constitue à Madrid, dans ce roman, et dans toute la *Tetralogía* un double symbole. Elle est à la fois emblématique de la modernité et de la société de consommation, et frontière entre la ville et ceux qu'elle évince :

Il existe des règles implicites d'inclusion et d'exclusion dans une forme construite qui contribuent à la structuration de la société et de l'espace d'une façon que certains jugeront oppressive et d'autres attrayante (Sibley in Rubin, 2013: 49, nous traduisons)¹.

Le personnage de Kaiser est une sorte d'intermédiaire entre deux mondes séparés : à cheval entre la ville « visible » et la ville *underground*, il passe d'un espace à l'autre et établit

¹ « There are implicit rules of inclusion and exclusion in a built form that contribute to the structuring of society and space in a way which some will find oppressive and others appealing » (Sibley, David, *Geographies of Exclusion: Society and Difference in the West*, Londres, Routledge, 1995, p. xI–xII. in Rubin, 2013 : 49). Cette notion de géographie de l'exclusion, peut développée en Espagne, a fait l'objet en France d'un ouvrage de Gérard-François Dumont dont les divers éléments d'étude sont applicables aux villes de nos romans (Dumont, 2011).

à travers la drogue un pont entre les deux. Il se distingue en cela de Chalo qui ne franchira la M30 que pour le ramener en ville de mauvais gré.

Ciudad Rayada juxtapose la représentation de la ville comme espace officiel, celle que l'urbaniste Henri Lefebvre qualifie « d'espace conçu » (Lefebvre, 2000), et la représentation de la ville parallèle ou *underground*, ville « vécue » par les jeunes personnages, espace de résistance et d'expression de l'individu, d'hybridation, de culture de quartier, de sous-cultures ethniques, sociales et juvéniles¹. L'*espace vécu* évolue en marge de toute planification, en fonction des besoins, des échanges entre les personnes et de leur relation à l'espace. Mais tout comme l'espace conçu il est régi par la loi de l'offre et de la demande de drogue, d'alcool, de spectacle, et de sexe.

La présentation de l'espace dans nos romans est constamment sous-tendue par la tension entre ces deux espaces². L'espace conçu est abstrait et théorique, espace de la bureaucratie, du commerce, des échanges. Imaginé par les politiciens et les urbanistes, il omet les besoins des habitants et les vicissitudes de la vie quotidienne (Lefebvre, 2000). C'est dans l'usage social réel, pratique, et effectif —qui peut diverger complètement de celui qui était prémédité— que l'espace se concrétise. De même, dans nos romans, c'est par l'usage que les personnages en font qu'il s'actualise. L'étude nécessairement séparée de ces deux entités romanesques ne doit pas occulter leur imbrication.

II.3 Usages fictionnels de l'espace

Nous pensons que les concepts proposés par Lefebvre et Soja, quoiqu'appartenant à des domaines extra-littéraires, sont adaptables à la narratologie en ce sens que l'espace apparaît dans les romans à la fois comme un décor « conçu », calqué du réel ou imaginé par les auteurs, et à la fois à travers l'usage qu'en font les personnages.

Les romans du *Realismo Sucio* nous immergent dans la contemporanéité et la marginalité économique ou culturelle des années 1990 dans les grandes villes. L'espace que nous appellerons *espace narrativisé* vient s'y superposer à l'espace conçu et à l'espace vécu en les utilisant au bénéfice du récit et du message ; en découle l'espace *perçu* par le lecteur.

¹ Le concept de Lefebvre consiste en l'affirmation d'une « triplicité de l'espace » qui distingue l'espace perçu, l'espace conçu et l'espace vécu. Edward Soja, géographe politique, reprend ce concept en établissant la « trialectique spatiale » dans laquelle l'espace vécu est désigné par le terme de *Thirdspace*.

² « Las ciudades no son sólo un fenómeno físico, un modo de ocupar el espacio, de aglomerarse, sino también lugares donde ocurren fenómenos expresivos que entran en tensión con la racionalización, con las pretensiones de racionalizar la vida social » (García Canclini, 1999 : 72).

II.3.1 Plan d'occupation des sols

Comme nous l'avons montré, le caractère ségrégationniste que montrent la plupart des villes de nos romans est de nature économique, ethnique ou communautaire. La division de l'espace qui en résulte est en partie spontanée, mais elle est aussi le fait des décideurs de l'*espace conçu*. C'est le cas des zones conflictuelles évoquées dans *El índice de Dios* :

Con lo de áreas conflictivas creo que suelen querer decir los lugares donde encierran a las legiones de yonquis, desharrapados, gitanos, negros, y en general la escoria humana que pesan, dividen y reparten en sus juegucitos de reorganización social (IDD : 97).

Les habitants de la ville se répartissent à leur tour cet espace qui leur est assigné. Par l'usage qu'ils en font ils le façonnent et l'aménagent, de sorte que l'espace et ses occupants finissent par présenter des analogies. Ainsi dans *Ciudad Rayada* Kaiser décrit les gitans rencontrés dans les bidonvilles comme aussi répugnants que le lieu qu'ils habitent¹.

Mais la relation entre individus et espaces est réciproque : à la fois les individus donnent aux espaces une identité et une fonction, et à la fois ceux-ci influencent ceux qui les fréquentent. En pénétrant dans les bidonvilles en quête de cocaïne, les *yuppies* sont à leur tour souillés, et en se soumettant aux longues files d'attentes pour se procurer « la mejor droga de Madrid » (CR : 162) ils renoncent à leur position privilégiée. Le commerce de cocaïne inverse donc dans cet espace marginalisé les rôles socialement établis : les *yuppies* rompent l'isolement social et spatial des gitans en venant sur leur territoire, se placent en situation de dépendance et font la queue pour obtenir leur dose. Il rassemble par ailleurs Kaiser et Chalo autour d'intérêts communs qui dépassent la ségrégation sociale (Rubin, 2013 :51).

Dans *Ciudad Rayada*, mais aussi dans la plupart des autres romans, l'*espace vécu* accueille les activités clandestines et contre culturelles qui échappent au contrôle des autorités. Kaiser dresse dans ce roman une véritable cartographie de la ville dans laquelle il navigue avec une incroyable aisance. Sa vision et son usage de Madrid allient ville *conçue*, ville *perçue* et ville *vécue*, tirant le meilleur parti des trois entités pour mieux contourner les autorités et mener à bien ses activités illégales de dealer. Insaisissable et aussi à l'aise pour traiter avec les gitans qu'avec les petits bourgeois, il abolit par ses déplacements les frontières entre les différentes sphères de la ville (visible et *underground*). En franchissant les limites

¹ Dans *Beatriz y los cuerpos celestes* la narratrice fait une description du bidonville de *El Cerro de la Liebre* très semblable à celle qui apparaît dans *Ciudad Rayada*, soulignant le rôle que jouent ces quartiers dans un trafic de drogue qui enrichit certains et la misère qui y règne néanmoins : « El Cerro de la Liebre es un poblado gitano situado en el extrarradio de Madrid. También es, junto con La Celsa, el mayor supermercado de droga de la ciudad. (...) El poblado no era sino dos hileras paralelas de chabolas, situadas unas frente a las otras y divididas por una especie de camino polvoriento a través del cual avanzábamos nosotros tres. A nuestro alrededor correteaban montones de niños sucios y harrapientos » (BCC : 168).

physiques il rompt les barrières imposées par la société ; mais lui-même marque en revanche une stricte limite entre ses clients et ses amis.

Sa maîtrise et sa connaissance de l'espace le dotent par ailleurs d'une certaine crédibilité à l'heure de raconter et dépeindre la jeunesse : la précision chirurgicale de ses descriptions, et les apartés avec le lecteur dans lesquelles il se présente comme un expert, prêtent à croire qu'elles ne peuvent être qu'honnêtes et exactes.

La ville favorise la domination des uns et la déviance des autres. Néanmoins, pour les personnages de nos romans et la frange de la jeunesse espagnole qu'ils représentent, la division semble moins stricte que pour les générations précédentes et les gens qui évoluent dans le *mainstream* et non dans les marges. Les milieux marginaux ne leurs semblent pas si repoussants et ils s'y identifient même dans une certaine mesure.

Cependant, pour ne pas être victime de cet espace urbain qui représente souvent une menace par les tentations et vices qu'il offre, la déshumanisation qui y règne, et la nécessaire cohabitation des *tribus* qui le peuplent, il convient de le maîtriser et de se l'approprier. C'est ce que tentent de faire les personnages, à différents degrés et de diverses manières¹.

Maîtriser l'espace

Dans le cas de Kaiser ce sera bien sûr pour avoir le monopole de la vente de drogue sur son « secteur » et pour atteindre son seul objectif : gagner de l'argent².

Pour cela il est prêt à tout, et même à se débarrasser de Gonzalo qui tente de lui voler ses clients. Comme il le lui explique, dans la jungle urbaine et capitaliste, c'est chacun pour soi :

Mira, tío, entiéndeme. Yo comprendo que tú te lo has currado. Y todo el mundo habla bien de ti, eres un tío serio y a mí me caes bien. Pero tío, yo tengo detrás el Nacle. Y tú sabes lo que es eso. No puedo hacer otra cosa. Lo siento, pero **es joderte a ti o joderme yo. Y entre los dos prefiero joderte a ti** (CR : 115, nous soulignons).

¹ Vázquez Montalbán écrit ces lignes plaisantes au sujet de cette relation qu'entretiennent les personnages des romans de la dite *Generación X* avec l'espace urbain qui les entoure : « Sólo se sienten dueños del territorio comprendido entre las cuatro esquinas orinadas en noches de excesos, pongamos que ese territorio sea Madrid, la capital donde se ubica la corte del rey Juan Carlos aunque hay tribus hasta en pueblos donde no queda nadie. Pero es que Madrid, además ha sublimado una literatura, posterior al sueño de la movida, que voluntaria o involuntariamente testimonia sobre ese malestar fin de milenio sea cual sea el disfraz tribal que asumen los miembros de la generación x. (Vázquez Montalbán, 1995).

² Káiser se montre particulièrement déterminé malgré son jeune âge. Il expliquera à Tula sa petite amie : « Mira, si quieres ser algo, tienes que tener claro lo que quieres y dedicarte a ello » (CR : 143). Son objectif est de s'enrichir rapidement et constitue sa seule priorité comme il l'expliquera à El barbas, policier corrompu : « — Káiser, hazme un favor. Explícame adónde quieres llegar, ¿qué coño es lo que quieres? —¿Yo? Lo mismo que tú. Hacer dinero » (CR : 141). Profondément marqué par le capitalisme il s'en impose les règles élémentaires, comme le montrent ses nombreux commentaires dirigés à son interlocuteur : « En mi negocio uno no puede permitirse ciertas cosas o estás jodido... el trabajo es el trabajo, por muy jodido que esté uno » (CR : 138). Cependant, en tuant Gonzalo il montre son inexpérience par son absence d'évaluation des conséquences de son acte.

D'autant plus que leur altercation se passe devant témoin (Andrés) et que s'il faiblissait face à son concurrent sa réputation serait détruite. Or il est crucial que ses clients, ses fournisseurs et ses associés sachent qu'il faut le prendre au sérieux.

Dans son ouvrage, Lefebvre évoque également une « économie spatiale » de non-agression dans l'usage collectif de l'*espace conçu*. Les individus sont supposés cohabiter pacifiquement dans les espaces publics et maintenir une distance respectueuse les uns par rapport aux autres (Lefebvre, 2000 : 56–57). Dans les *espaces vécus* mis en scène dans les romans les personnages contreviennent fréquemment à cette théorie : la nature illégale de leurs activités les amène à résoudre les conflits par la violence et non par la justice¹. Le meurtre de Gonzalo dans *Ciudad Rayada* et les règlements de compte successifs dans *El triunfo* en témoignent. Les affrontements entre bandes ennemies dans *El índice de Dios* également : « El pastel es muy pequeño y el personal a veces pierde los nervios cuando llega la hora de repartir » (*IDD* : 18). Si les objectifs sont les mêmes dans les deux espaces (*conçu* et *vécu*), les règles du jeu et les codes y sont différents².

Le territoire de Káiser est vaste, et relève davantage d'une démarcation abstraite liée au contrôle qu'il exerce sur le marché de la drogue. À l'inverse, dans d'autres romans l'espace à contrôler est physiquement délimité. C'est le cas dans *El triunfo*, où les personnages évoluent dans une micro société, « el Barrio » avec majuscule, avec sa hiérarchie, ses rivalités, son organisation sociale, économique, sa faune et ses personnages marginaux submergés dans la décadence, dans la Barcelone pré-olympique. El Gandhi, espèce de « parrain local », y fait sa ronde quotidiennement pour s'assurer du bon ordre des choses et du maintien de son hégémonie : « Era la ronda y todo el Barrio lo sabía » (*ET* : 23). Celle-ci est menacée par l'arrivée récente d'une population nouvelle qui tente de s'imposer sur son fief :

(...) Antes de que llegaran los moros y los negros (los tranquilos y los nervis), al Gandhi se le llamaba Don Luis y se le tenía miedo porque sí. (...) Los moros y los negros habían venido de uno en uno y al principio hacía su gracia eso de decir, hosti, tú, un moro, pero ya luego se trajeron a las parientas y a las suegras y a los ñajos y en el Barrio ya hubo más moros que cucarachas. (...) Y como estas cosas de los moros y los negros son muy raras,

¹ Les lieux que fréquentent les personnages (bars, discothèques, salles de concert, etc.) favorisent souvent par ailleurs une proximité physique entre les individus qui peut s'avérer source de tensions ou encourager leurs comportements sexuels dissolus.

² La dimension parallèle de l'économie sous-terrainne par rapport à l'économie de surface de l'espace conçu apparaît à travers divers éléments. L'objectif d'enrichissement en est un, et les moyens d'y parvenir également. Ainsi Káiser fixe les prix de sa marchandise pour être attractif mais tirer un bénéfice satisfaisant, et il se montre efficace et rapide pour fournir ses clients, réduisant au maximum les intermédiaires et le transport. Enfin, ses méthodes graduelles face aux mauvais payeurs font écho à celles qu'emploient les huissiers dans le cadre légal : « Ésa era la primera cosa que hacía cuando no me pagaban, sabes, montar el numerito en el curro o delante de la familia. El siguiente paso era el coche, y ya luego la pipa. . . . Así son ciertos negocios » (*CR* : 100).

los moros empezaron a mandar a los negros y, poco a poco, se fueron organizando y la cosa se puso seria¹. (ET : 25)

Les nouveaux venus gagnent du terrain en annexant des espaces² et en empiétant sur ceux que el Gandhi contrôle grâce à un système qualifiable de mafieux :

Hace unos meses, un negro mató al hijo de unos de mis socios. El negro entró en un bar de los que nosotros llamamos controlados, y, sin articular palabra, ni tan siquiera un grito de odio que enfatizara el ceremonial, hundió un machete en la espalda de aquel muchacho (ET : 80).

Dans cette espèce de zone de non-droit, les luttes de pouvoir sont régies par la *loi du Talion*, et pour assoir leur supériorité les différents clans n'hésitent pas à avoir recours à la violence, soumettant le quartier à la terreur :

En el Barrio, la peña salía poco de su queo porque se susmaba que en cualquier momento iba a empezar el tomate. Y empezó (ET : 43).

El Palito et ses amis essaieront quant à eux de survivre dans la jungle du *Barrio* en y établissant des relations avantageuses avec ceux qui en tiennent les rênes.

Il est essentiel pour les personnages de maîtriser les codes associés aux différents espaces. Telle une faune endémique, ceux qui n'arrivent pas à maîtriser l'espace, à se l'approprier, en seront victimes, qu'il s'agisse d'un quartier, d'une mégalopole ou d'une petite ville de province comme Alcoy. Les autres arriveront à l'utiliser à leur avantage.

Certains de ces espaces, calqués du réel et fortement connotés, sont déjà investis d'une identité et de fonctions que le lecteur gagne à connaître. Si la narration lui apporte toutes les informations nécessaires à la représentation mentale des lieux, l'effet est renforcé s'il sait par exemple qu'à Madrid Malasaña est le lieu de prédilection des noctambules, que l'avenue Castellana est arpentée par des prostituées³, ou encore que la Cuesta de Moyano accueille des vendeurs de livres d'occasion⁴.

¹ Dans ce roman les allusions aux luttes pour s'imposer son nombreuses et les processus d'accession au pouvoir y sont décrit précisément. El Gandhi explique ainsi son arrivée dans le quartier: «Nuestra primera ocupación fue pasear y escuchar. Alquilar un piso y no pagar. Aconsejar al dueño de la conveniencia de ser nuestro amigo. Era un Barrio relajado en sus normas de conducta y resultaba más provechoso someterse que provocar una alteración en las costumbres. A los que se resistían, hubo que disciplinarles » (ET : 82) « Nuestra fama ganó más batallas que nosotros mismos » (ET : 83).

² Voir p. 41 et 42 et p.155 : « la zona que los moros se habían afanado últimamente ».

³ « Roberto termina por convencerme y vamos a Castellana en su coche. Allí se para delante de un travelo que lleva un traje amarillo muy ajustado » (HK : 118). Voir également p.24.

⁴ Lorsque Zenón explique « Cargué varias docenas de libros y los revendí en la cuesta de Moyano por tres mil pesetas » (DMAC: 15), il semble tenir pour acquis que tout un chacun connaît cette rue piétonne qui relie le paseo del Prado au parc du Retiro.

L'*espace narrativisé* est dans nos romans bien plus qu'une simple toile de fond. Il témoigne à travers les personnages des divers aménagements et organisations que connaît l'espace en fonction de ceux qui le vivent, l'utilisent et le dominent, et de l'influence que celui-ci exerce sur eux en retour. L'espace leur confère une identité, et eux-mêmes donnent du sens à l'espace par l'usage qu'ils en font en fonction de leurs besoins : acheter ou vendre de la drogue, acheter des disques, rencontrer leurs amis, avoir des relations sexuelles, etc. Dans les romans comme dans l'espace urbain moderne l'identité de la ville et de ses habitants est donc constamment renégociée¹ :

La identidad de la ciudad y de sus habitantes ha dejado de ser estable para pasar a pactarse de acuerdo a las prácticas sociales de aquellos que la producen tanto como de los que la consumen, es decir, la identidad del espacio se negocia dependiendo de las diferentes utilizaciones del mismo a lo largo del día por los diversos consumidores urbanos (Urioste, 2004).

Cette identité de la ville est d'autant plus changeante que la perception qu'en ont les personnages est soumise à des altérations en fonction de leur état. Souvent ivres ou drogués, ils perçoivent un espace déformé comme l'annonce la quatrième de couverture de *Ciudad Rayada* :

Entonces se inicia un viaje alucinante, lisérgico, una aventura llena de asesinatos, persecuciones y huidas desenfrenadas sobre el fondo de la ciudad distorsionada por la visión alterada por las drogas del protagonista (Mañas, 1998).

Les espaces urbains se lisent également dans les romans en fonction des considérations sexuelles, raciales, d'âge, etc. L'espace urbain est subjectivé par les personnages : leur interprétation de l'espace conçu, qui en fait un espace vécu, diverge selon leurs caractéristiques, et une même relation à un espace conforme des groupes qui correspondent dans les romans aux tribus déjà évoquées.

« *Le lieu fait le lien* »

L'heureuse euphonie de Maffesoli « Le lieu fait le lien² » rend compte d'un phénomène qui constitue l'articulation entre l'espace et les personnages de nos romans (Maffesoli, 2003). La ville est le lieu du vivre ensemble, et par affinités, âge, catégorie

¹ Dans *Beatriz y los cuerpos celestes*, Beatriz a passé quatre ans à apprivoiser la ville d'Edimbourg et le microcosme gay et lesbien dans lesquels elle se sent souvent étrangère mais qui lui offre un refuge; au cours du récit elle tentera de se réapproprier sa ville natale.

² Le sociologue utilise cette formule pour opposer à des villes conçues pour faire primer la quantité et la rentabilité à des villes qui favorisent la qualité de la vie et du vivre ensemble.

sociale, et selon ce qu'ils souhaitent y faire, nos personnages s'assemblent en des lieux qui leur ressemblent et leur confèrent un sentiment d'appartenance. Le sociologue relève des moments sociaux (fête, jeu, consommation, vie amicale, professionnelle ou familiale) qui constituent des rituels¹ par lesquels les sujets accèdent à des expériences relationnelles qui se succèdent au fil de « sincérités successives » et dessinent autant de territoires relationnels mouvants et parfois éphémères. Ces territoires relationnels se dessinent dans des territoires physiques qui leurs sont complémentaires. Citant Baudrillard, Maffesoli souligne l'aspect en pointillé de ces territoires et parle de *nomadisme* pour évoquer le passage des uns aux autres que les individus réalisent constamment. Dans nos romans, les tribus qu'ils constituent se regroupent dans des lieux symboliques en fonction de leur identité culturelle, musicale, sexuelle (elle peut aussi être religieuse, sportive, etc.) : les bars, les salles de concert, les parcs.

Ces lieux de regroupement sont importants, voire indispensables au bien-être des personnages qui s'y retrouvent avec leurs pairs et s'y sentent rassurés. Dans *Matando dinosaurios con tirachinas* Pedro se replie sur lui-même, privé de ce genre de lieu fédérateur dans la petite ville d'Alcoy : « a partir de las nueve esto se convierte en un pueblo fantasma sin un mísero bar donde caerse muerto » (*MDCT* : 75).

Le narrateur pointe un élément central de l'espace dans les romans qui font l'objet de cette étude et qui constitue lui aussi un microcosme à part entière : le bar.

Le bar est un espace clé de la vie et de la ville espagnole, et la littérature ibérique l'a souvent pris pour décor. Les romans du *Realismo sucio* lui donnent une place de choix. Il en apparaît plus de cinquante dans ceux que nous étudions. Dans *El triunfo* le bar de la Chata est le *quartier général* de el Gandhi et de ses acolytes, dans *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo* celui de Ezra est le lieu de ralliement de Israel et ses amis, et dans *Beatriz y los cueros celestes* « La Iguana » est une plateforme du trafic de drogue (*BCC* : 93), pour n'en citer que quelques exemples.

Le bar est omniprésent dans l'ensemble des romans et dans la *Tetralogía Kronen* en particulier².

¹ Beatriz qualifia d'ailleurs les clients du bar où travaille Mónica de « parroquianos » qui s'y retrouvent pour effectuer ces fameux rituels : « Los habituales se saludaban con saludos sonoros y ofrecían al aire besos exagerados para hacer honor a su sobrenombre de alegres, **un ritual de los besos** que me recordaba a Madrid, porque en Edimburgo, como en toda Gran Bretaña, la gente no se besa al saludarse; pero **los parroquianos** de aquel café habían adoptado la costumbre continental para dejar patente su sofisticación y su carácter de colectivo unido ante el exterior » (*BCC* : 45, 46, nous soulignons). Si le terme est désormais consacré pour désigner les clients habituels des bars en Espagne, il conserve sa connotation originelle.

² Carmen de Urioste remarque à juste titre : « El bar siempre ha constituido un valioso espacio de desarrollo literario como se observa en *La comedia nueva o El café* (1792) de Leandro Fernández de Moratín o *La colmena* (1951) de Camilo José Cela. » Pour elle les romans de Mañas qu'elle qualifie de *costumbrismo punk* constituent « una crónica del Madrid nocturno, drogata, musical y pandillero de la última década del milenio con una economía sumergida basada en la droga cuyo centro comercial se establece en el bar » (Urioste, 2004).

Se l'approprier est un enjeu de taille. Cela apparaît dès le célèbre *incipit* de *Historias del Kronen* où Carlos explique : « Me jode ir al Kronen los sábados porque siempre está hasta el culo de gente » (HK : 11). Si Carlos se contente d'un coin de comptoir où s'accouder et d'accointances avec les serveurs, le protagoniste de *Sonko 95* et son ami Borja expérimenteront l'achat de parts dans leur bar favori pour pouvoir le gérer à leur guise.

Le bar est au centre du roman *Sonko 95*. Si chaque roman de Mañas présente un élément dominant qui décrit les marques d'identités de la nouvelle culture jeune (La drogue, le sexe et la violence dans *Historias del Kronen*, la musique dans *Mensaka*, la ville dans *Ciudad Rayada*), dans *Sonko 95* le bar apparaît comme véritable protagoniste. Le roman porte d'ailleurs le nom de celui où se déroule la majeure partie de l'action des chapitres impairs. Comme l'explique Isabel Estrada, « el bar es la burbúja donde se sienten cómodos los jóvenes de esta generación, el espacio donde no entran los adultos y donde se relacionan exclusivamente con otros individuos con los que se identifican » (Estrada, 2002). Lieu de développement des idées alternatives, lieu de présentation des fanzines underground, et surtout lieu de rencontre pour la culture juvénile, le bar est le centre d'association principal des personnages, qui dans les chapitres impairs n'existent qu'à travers lui et le rôle qu'ils y jouent. L'identification entre bar et récit est complète et le cadre spatio-temporel très bien délimité puisque l'histoire commence avec l'acquisition du bar et se termine par sa vente et sa fermeture :

...el local está en obras...

muchas horas ahí dentro, ¿eh, Tino ?, y la de copas que nos habremos pulido. Un espacio tan pequeño y cuántas historias. ¿Tú crees que volverán a abrir ?... no sé. (S95 : 279)

Converti en ersatz de lieu de vie, le bar est amené à accomplir les fonctions socioéconomiques et socioculturelles normalement attribuées à la ville :

(...) como lugar de encuentro y de socialización suplanta a la plaza pública ; como espacio de presentación de fanzines y grupos musicales alternativos compite con ateneos, bibliotecas y teatros ; como centro laboral abre una oferta de trabajo temporal – camareros, relaciones públicas, recoge vasos y porteros- para los mas jóvenes con un salario a menudo insuficiente y con despido libre ; como lugar de transacción de drogas rivaliza con la calle ; y como ámbito de desahogo sexual desafía al parque (Urioste, 2004).

Et comme la ville, le bar s'organise et s'ordonne selon les classes sociales et les groupes culturels comme le montre la disposition intérieure du *Sonko* :

De los tres ambientes del garito, la barra de Armando es la zona VIP, bien iluminada, música bajita, donde se quedan los pijos recalcitrantes de la época de Gustavo. En la segunda barra hay luz rojiza y peña mas enrollada. Y ya al fondo los incondicionales se atrincheran en torno a la pecera en una habitación practicamente a oscuras con música a toda caña y pestazo a peta. (S95 : 31)

Nous affirmons avec Carmen de Urioste que l'on retrouve dans le Sonko *Le système des objets* défini par Jean Baudrillard (Baudrillard, 1968). Cette sociologie de la disposition de et dans l'espace confère aux personnages qui l'occupent un statut particulier : « ni propriétaires ni simples usagers du lieu [ils] en sont des informateurs actifs » (Baudrillard, 1968 : 26)¹. Le bar auquel ils s'accourent catégorise les personnages qui acquièrent leurs caractéristiques en fonction de l'espace qu'ils occupent (Urioste, 2004). C'est pour cela que le fait de s'approprier le bar, d'en maîtriser l'espace, d'y avoir droit d'entrée est si important pour eux.

On retrouve cette caractérisation réciproque entre l'espace et ses occupants dans tous les romans que nous étudions. Ce passage de *De Madrid al cielo*, où Zenón répertorie les différentes personnes qui fréquentent la *Filmoteca Española* en est un exemple :

A veces en la Filmoteca se pasean caras conocidas como la de Luis Berlanga, pero lo normal es encontrarse con gente de a pie. Hay tíos con melenilla y tías con el pelo a lo garzón, invertidos que te preguntan dónde has comprado tal camisa o tal pañuelo, y pavas que parecen muñecas de porcelana de biscuit, estudiantes pelados y actorcillos ansiosos por dejarse ver, solitarios duros y sosainas y también cincuentones nostálgicos. (...) A la Filmoteca acuden guiris bermejas que se llaman Jessica, Natasha, Rachel, Daniella, y así. Las hay que parecen mírame y no me toques, con su infusión de té o poleo menta y su posturita en el velador. (...) Chule clasifica a las tías guiris en pijas, tontolabas, tontas del culo, agilipolladas y cabestronas (DMAC : 119-121)².

L'espace narrativisé, disloqué en de multiples microcosmes et micro-espaces dotés d'une identité et d'une utilité s'oppose à une vision de la ville comme d'un tout³. La spatialité éclatée mais aussi mobile et fluide —puisqu'elle est saisie en fonction de ceux qui dominent l'espace, l'utilisent ou y sont simplement présents— se dessine dans les romans à travers les relations sociales qu'y entretiennent les personnages.

¹ Le même « système » est en place dans le bar lesbien que décrit Beatriz dans le romans de Lucía Etxebarria : « Si una se fijaba, acababa por comprender que existía una sutil demarcación de territorios. Las radicales resistentes ocupaban el flanco izquierdo, uniformadas en sus supuestos disfraces de hombres, fumando cigarrillos con gesto de estibados y ceño de mal genio, las piernas cruzadas una sobre la otra, tobillos sobre rodilla, en un gesto petendidamente masculino. En la pista bailaban jovencitas más despreocupadas, que podían haber estado en una discoteca hetero sin llamar en absoluto la atención » (BCC : 27).

² C'est également le cas du passage où il décrit le public de *La Soleá*, bar flamenco : « Luego llegan los gitanos y se pegan una hora por bulerías; cuando están bien mamaos dicen: «Alfonso, déjanos la guitarra un momentín», y se la rayan adrede. ¡Qué mala hostia se traen algunos con los payos! (...) [Juan de Juanes] entre cante y cante cuenta una tenda de chistes para que Alfonso respire. La guiri rubia se ríe aunque no se entere de nada. Los guiris aparecen en grupitos y enseguida se animan con eso de las palmas. Alfonso les tiene que frenar porque es que no dan una en su sitio » (DMAC : 105-106).

³ L'architecture des romans, elle-même fragmentaire, participe à cette négation de l'unité spatiale et à une représentation fragmentée de l'espace, de même qu'une écriture souvent composée de bribes juxtaposées et disjonctées.

Un autre type d'espaces représenté dans nos romans mérite notre attention. Il s'agit d'espaces que nous associons au concept de « non-lieu » introduit par Marc Augé dans son œuvre *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité* (Augé, 1992). D'après la définition de l'anthropologue, un non-lieu est un espace interchangeable où l'être humain reste anonyme. Il s'agit par exemple des moyens de transport, des grandes chaînes hôtelières, des supermarchés, des aires d'autoroute, etc. L'homme ne vit pas et ne s'approprie pas ces espaces, avec lesquels il entretient plutôt une relation de consommation¹. Ces espaces, nous les qualifierons dans notre étude d'*espaces génériques*. A l'instar des *personnages génériques* évoqués précédemment, ils n'existent dans les romans que par leur fonction, mais rendent compte par là même d'une condition urbaine à caractère global.

II.3.2 Espaces génériques

La prolifération d'indications topographiques et la caractérisation des décors de l'action ancrent géographiquement la plupart des romans dans des réalités spatiales identifiables, mais néanmoins les romans comptent de nombreuses mentions de ces espaces de transit interchangeables à la fois sociofuges et sociopètes dont l'époque contemporaine nous affuble (les centres commerciaux, les aéroports, les routes, les hôtels, et certains bars non caractérisés par des ambiances ou des spécificités et qui apparaissent dans les romans comme simples lieux de passage).

Ces espaces ont des conséquences quant au mode de vie de ceux qui les fréquentent. Il s'y développe un rapport inédit à un espace que l'on consomme et que l'on traverse sans s'y arrêter. En lien avec le concept de Koolhaas de *ville générique* homogénéisée au profit de la fonctionnalité et de la rentabilité (Koolhaas, 2011), ces espaces sont considérés et fréquentés, utilisés, non pas par et pour leur spécificité, leur « identité », mais uniquement pour leur fonction. Passés par le procès de fictionnalisation ils jouent dans les romans un rôle par l'usage qu'en font les personnages, et font sens pour leur symbolisme, leur connotation (en rapport avec l'expérience individuelle mais aussi avec les références cinématographiques, littéraires, etc.) et la connaissance obligée qu'en a le lecteur contemporain.

On peut se demander ce que ces espaces vidés d'identité ont comme effet dans des romans qui visent et tendent sans relâche à atteindre le vrai et l'authentique. Leur manque de caractérisation, de spécificité, de détermination et « d'âme » pourrait les faire passer, au même titre que certains personnages pour des schémas, des caricatures d'espaces ayant un paradoxal effet déréalisant.

¹ Paradoxalement la consommation que font les personnages des lieux publics qu'ils fréquentent peut nous amener à associer ces espaces pourtant dotés d'une identité au concept de « non-lieu ». Inversement, un « non-lieu » peut devenir espace vécu dès lors que les personnages y échangent et y vivent une expérience. La perception d'un espace comme d'un « non-lieu » demeure toujours subjective et certains les perçoivent au contraire comme des carrefours de relations sociales.

Mais ces espaces génériques permettent dans les romans —entre autres fonctions qu’ils y assurent— une identification du plus grand nombre et participent à l’effet de réel en convoquant des scénarios complets dans l’esprit du lecteur. Alors qu’un personnage en perdant son épaisseur devient archétype, un espace devient espace possible, espace connu, espace global homogénéisé et reflet de la condition urbaine contemporaine. On pourrait même émettre l’idée que plus il est désubstantialisé et impersonnel, plus un espace reflète une réalité spatiale elle-même toujours plus dépouillée d’une identité qui fasse sens.

Si un lecteur informé reconnaîtra les décors urbains de romans comme *De Madrid al cielo*, *La Tetralogía Kronen*, ou *El triunfo*, les espaces génériques décrits dans *El índice de Dios*, *Raro*, *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo* ou *Héroes* sont également reconnaissables par tous.

Les aéroports mais aussi les motels, parkings, voitures, et autres stations-services sont familiers pour le lecteur chez qui leur simple mention stimule l’apparition d’images et de scénarios. De plus, ils convoquent toute une imagerie forgée par la culture de l’image que possèdent la plupart de nos contemporains. La scène d’ouverture de *El triunfo* qui « met en scène » un règlement de compte dans un parking et la scène finale de *El índice de Dios* dans une chambre d’hôtel qui abrite le couple d’assassins en cavale en sont deux exemples criants¹. Le choix de ce type de décor situe les actions dans un cadre qui semble « naturel ». Toutefois cette impression de familiarité que procurent ces scènes les place à la limite de stéréotypes, dont seule la qualité d’une écriture qui s’impose par ses spécificités et sa richesse linguistique les distingue.

Ces espaces jouent par ailleurs un rôle dans l’économie même du récit. Parfois ces non-lieux ont l’avantage de permettre davantage de liberté (de parole, d’actes) car ils sont comme coupés de la société et de ses normes. Par leur neutralité ils peuvent sembler impersonnels mais néanmoins inviter à la confession, et favoriser la complicité des personnages loin des contingences et des contraintes du quotidien et des habitudes établies. Ils sont alors propices à des sortes de parenthèses.

Ces espaces servent parfois de décor à des épisodes importants et à l’expression de sentiments profonds. Ou du moins c’est le rôle qu’essaient de leur donner les personnages. Ainsi dans *Raro* les espaces génériques sont ceux où se jouent paradoxalement certains des événements majeurs de la vie des personnages. Le bar est le lieu où se nouent et se défont les amitiés et les amours (*Raro* : 16), et le lieu des grandes discussions. La gare est celui de la fuite et celui des retrouvailles (*Raro* : 18). Et c’est dans une voiture et dans un motel que le protagoniste et son père tenteront de retrouver une complicité perdue (*Raro* : 38 ss.). Ces espaces *a priori* neutres accueillent des événements cruciaux de la vie des personnages. Mais

¹ De même les autoroutes, motels et bars qui ponctuent l’itinéraire du *roadtrip* du protagoniste et de son père dans *Raro* (37-43) et rappellent des clichés de *roadmovies*. Les personnages caricaturaux qu’ils y croisent contribuent à ce lien qui s’établit entre les romans et tout un répertoire cinématographique.

comme si la sincérité véritable y était impossible ces « non-lieux » sont en réalité l'espace des non-dits. Espaces pour la plupart pensés et agencés pour accélérer la circulation des individus, ces lieux sont les symboles d'un réel urbain accéléré à outrance dont Paul Virilio affirmait déjà en 1979 qu'il entravait la fixité des citadins et « pulvérisait la socialité » (Virilio, 1979 : 159), faisant des citadins des sortes de passagers en transit permanent.

Ils peuvent également constituer des lieux de retraite où les personnages peuvent à loisir profiter d'une solitude non pesante et propice à la réflexion. Dans *Beatriz y los cuerpos celestes* la succession de zones de transit par lesquelles passe la narratrice pour regagner Madrid après quatre années passées à Edimbourg représente une sorte de sas qui lui permet une auto-analyse réflexive et lui laisse un temps nécessaire à la transition entre deux espaces qui la renvoient à des questionnements identitaires profonds et à des sentiments contradictoires. La gare d'Edimbourg, le train, la gare Victoria à Londres puis l'aéroport de Gatwick lui permettent de laisser affluer les pensées et les souvenirs à son esprit (BCC : 24-36). Le passage de la sécurité y symbolise par ailleurs le changement qu'elle s'apprête à vivre. Dans le cas de Beatriz, le concept de non-lieux dépasse la dimension physique de l'espace, il constitue également sur un plan cognitif une sorte de pause hors des deux espaces qui lui permet de faire un bilan, chose que facilite l'antipathie que lui inspirent les autres passagers :

En el avión me toca sentarme al lado de una pareja insufrible. Ella, mechas y pantalones de Fiorucci. Él, gafas Ray-Ban y camisa de rayas. Cogidos de la mano. Han pasado un fin de semana idílico comprando ropa de marca y sacando fotos al Big Ben. (...) Alguien debería sugerir a las compañías aéreas un sistema de compatibilidad de asientos. (...) La cháchara de la parejita se me hace insoportable, se me cuela en la cabeza por más que intente concentrarme en la lectura (BCC : 35-36).

L'aéroport de Madrid sera à son arrivée le lieu de retrouvailles glaciales avec sa mère qui dans un espace intime ou chargé de sens se révéleraient insupportables¹. La dimension publique et impersonnelle de cet espace neutralise en quelques sortes les émotions. C'est également le cas à la fin de *Sonko 95* où le protagoniste retrouve après plusieurs mois sa petite amie. S'il est conscient de la froideur de Sophie, l'espace qui les entoure sert d'excuse à l'absence d'effusion de joie. Là encore le « non-lieu » permet une transition entre une longue séparation et un retour à une intimité dans un espace privé. Il est parfois incarné par un lieu réel et sciemment choisi par les personnages qui redoutent les confrontations. Ainsi Beatriz retrouve sa famille pour « fêter » Noël à Paris, dans un restaurant :

Yo iba a pasarlas [las navidades] en Francia. (...) Nadie sugirió en ningún momento que nos viéramos en Madrid : razones obvias y sobreentendidas : no íbamos a discutir en un territorio neutral. (...) No teníamos nada que decirnos y al cabo de media hora los tópicos

¹ La fin de la parenthèse est marquée physiquement par le passage de portes vitrées : « En cuanto cruzo las puertas de cristal que separan la zona pública de la reservada a viajeros, vislumbro la silueta de mi madre, vestida de negro de la cabeza a los pies » (BCC : 36)

se habían agotado. De aquella cena sólo recuerdo el tintineo de los cubiertos sobre la loza y las lágrimas asomando en los ojos de mi madre (*BCC* : 29).

À ce phénomène d'espace à fonction « traversière » (Viart, 2008), lieux de passage, souvent anonymes, parfois espace de solitude au milieu des autres s'ajoute un véritable changement de paradigme dans la relation entre espace public et espace privé dont les limites se font toujours plus poreuses.

Comment cette relation modifiée entre espace public et espace privée se traduit-elle dans nos romans ? L'espace privé y est-il présent ? Face à un espace public dont nous avons montré la prégnance dans les romans la proportion dans laquelle il est évoqué est forcément réduite, reproduisant quantitativement l'importance accrue d'un espace public qui s'y est substitué en empiétant sur ses fonctions traditionnelles.

II.3.3 Espaces intimes

L'espace privé est assez peu décrit dans nos romans, et pour cause. Les personnages passent le plus clair de leur temps dans les bars et dans la rue, et certains d'entre eux n'ont même pas de logement personnel (« (...) ni el Tostao, ni el Topo ni yo teníamos queo » (*ET* : 158)). Ils « existent » surtout par leurs relations aux autres et donc essentiellement dans des lieux publics. La disparition progressive du mur de la vie privée les amène à y vivre des expériences auparavant restreintes à la clôture des habitations et autres espaces intimes. Tout comme la sexualité se raconte désormais à la télévision, elle se vit dans les discothèques, dans les parcs ou dans la rue (*S95* : 177). De même, les —très rares— discussions fondamentales, les grandes décisions, les relations ne se jouent plus dans le repli rassurant de l'espace intime mais dans les bars, dans la rue, au milieu d'un groupe d'amis (*HK* : 71-74). Les membres du groupe de musique mis en scène dans *Mensaka* annonceront par exemple à David son éviction du groupe dans un bar (*Mensaka* : 137-141) et c'est également dans un bar que les autres personnages défilent auprès de l'auteur fictionnalisé pour apporter leur contribution au recueil de témoignages qui composent le roman. On peut dès lors s'interroger sur l'authenticité de ces moments de vie et la sincérité de personnages qui n'agissent et n'échangent que devant témoins. L'annexion de l'espace public par le domaine privé s'est indéniablement accompagnée d'une disparition de la pudeur dont les attitudes des personnages témoignent constamment¹, mais sans doute la superficialité y a-t-elle aussi gagné du terrain².

Face à un espace public souvent vidé de substance et qui tend à empêcher tout enracinement, et donc toute relation sociale profonde et sincère, l'espace intime pourrait permettre l'expression et le déploiement des sentiments et des échanges. Mais lorsque les

¹ Retenons pour exemple les passages de *Historias del Kronen* p. 19 ou de *Sonko* 95 p. 177 dans lesquels les personnages se livrent à des actes érotiques en public.

² En témoigne la conversation que Carlos a avec Elena dans *Historias del Kronen* p. 17 ss. Elle évoque au milieu du bruit et de la cohue d'un bar un sujet sérieux auquel Carlos ne prête qu'une attention superficielle.

personnages s'y replient c'est le plus souvent seuls. Et pour s'abstraire un peu mieux d'un réel devenu inhabitable, une fois à l'abri ils fuient en dormant, en consommant de la drogue, en s'abrutissant devant la télévision ou en se plongeant dans la musique.

Cet aspect est poussé à l'extrême dans le cas du protagoniste de *Héroès*. Dans sa chambre il vit immergé dans un univers de chansons auquel il s'identifie pour mieux oublier et fuir l'extériorité du réel. Cette chambre est fort peu décrite : six mètres de long, une télé, un lit, des bières. Cet antre aménagé selon ses besoins ne contient que l'essentiel mais tout y est indispensable, présentant en cela une analogie avec les chansons qui constituent pour lui un univers alternatif : « En el cuarto como en las canciones sólo está lo que es obligatorio, todo lo que está es necesario » (*Héroès* : 106).

Protégé du monde extérieur, le narrateur peut y donner libre cours à sa vie imaginée. Elle est le lieu physique qui accueille sa vie rêvée loin d'un monde jugé hostile et correspond au concept d'*hétérotopie* forgé par Michel Foucault¹.

Espace de réclusion, la chambre est le lieu depuis lequel le narrateur effectue tous ses déplacements mentaux : il s'est lui-même circonscrit physiquement à un espace réduit mais la musique et la drogue lui ouvrent des portes. Cet univers clos le protège du monde du dehors, composé d'éléments du quotidien en apparence inoffensifs mais pour lui néfastes :

Abrí una lata de cerveza y me puse a pensar en todas las cosas que volaban por ahí fuera, cosas aparentemente inocentes que pueden volverte loco en cuanto te descuidas. Pensaba en todas las cosas en las que no quería pensar: neveras, zapatos de cordones, autobuses, bombillas, supermercados, puentes colgantes, sellos, sopas preparadas, anuncios por palabras, recibos de la luz, ollas a presión, rascacielos, el papa, calcetines, elecciones, bombonas de butano, puzzles, condones y campeonatos del mundo de ajedrez (*Héroès* : 25).

Dans cette énumération rien n'est cependant laissé au hasard, et elle est le reflet du quotidien et ses contingences matérielles, celui de la société moderne, de ses mœurs, de ses contrastes, de ses progrès et de leur contrepartie négative pour les individus.

D'autres personnages conçoivent également leur logement comme un refuge à l'abri d'un monde qui les agresse. Dans *Matando dinosaurios con tirachinas* Pedro s'exclame : « ¡que seguro me siento aquí dentro ! (...) y es que lo de ahí afuera, vivir, da escalofríos »

¹ Le terme apparaît pour la première fois lors d'une conférence donnée en Tunisie en 1967 qui sera publiée en 1984. Etymologiquement il signifie « lieu autre ». Foucault définit les hétérotopies comme une localisation physique de l'utopie (« Les utopies, ce sont les emplacements sans lieu réel. Ce sont les emplacements qui entretiennent avec l'espace réel de la société un rapport général d'analogie directe ou inversée »). Ce sont des espaces concrets qui hébergent l'imaginaire, comme une cabane d'enfant ou un théâtre. Ils sont utilisés aussi pour la mise à l'écart, comme avec les maisons de retraite, les cimetières ou les asiles. Nous remarquons que ces derniers —ou des équivalents comme des centres de désintoxication— apparaissent dans divers romans. Le frère de Elder, M, effectue des séjours intermittents dans un hôpital psychiatrique, de même que celui du narrateur de *Héroès*. En présentant leurs frères comme atteints de troubles mentaux, ces deux personnages se considèrent par opposition comme sains d'esprit, ce qui peut s'avérer surprenant au vu de leurs comportements et réflexions. Peut-être les romans veulent-ils ne voir en eux que des troubles psychologiques inhérents à la condition humaine que l'époque leur inflige.

(MDCT : 51). Dans la solitude de son appartement il observe néanmoins comme nous l'avons vu l'extérieur à travers sa fenêtre. Cet élément qui constitue un point de contact entre l'espace intime et un espace public —ou l'espace intime d'autrui— que l'on peut à loisir épier en toute discrétion et en toute sécurité apparaît à plusieurs reprises dans les romans¹.

L'espace intime du protagoniste de *El índice de Dios* est parmi les plus longuement décrits dans nos romans. Fondamentalement solitaire, il est celui qui y passe le plus de temps, et il décrit avec précision ces moments où il effectue des activités anodines mais qui lui permettent de s'abstraire de son travail abrutissant, et surtout de se ressourcer après ses nuits meurtrières et éreintantes :

Me quité la ropa en el cuarto de baño mientras dejaba correr el agua de la ducha esperando que se calentase. Luego me metí debajo del agua hirviendo y me enjaboné todo el cuerpo (IDD : 21).

En la cocina calenté un paquete de salchichas en el microondas, freí un par de huevos con dos rebanadas de pan rebozadas con leche y un tomate frito en rodajas, me lo bajé de una sentada, preparé un café y empecé a sentirme mejor. Luego me bebí un vaso de agua, encendí un cigarro (...) (IDD : 23).

Par ailleurs, leur description minutieuse permet d'humaniser aux yeux du lecteur ce monstre sanguinaire qui redevient son semblable dans l'intimité de son lieu de vie. La description de son intérieur nous éclaire également sur sa relation ambiguë à la société : alors qu'il l'abhorre et critique le rôle qu'y jouent les *mass media* il s'inflige volontairement un bombardement d'images et d'informations qui véhiculent la vacuité et la violence du monde contemporain :

Tengo la pared de enfrente de mi cama cubierta de televisores. Hay doce, en cuatro rimeros de tres (...). Tengo los mandos a distancia encima de uno de los *baffles*, y me meto en la cama y me quedo allí tirado, y lo que suelo hacer es bajar el volumen de las teles con la música puesta y mirar los caretos durante horas y hojear revistas guarrindongas o el periódico de hace normalmente dos semanas, y no sé muy bien qué es lo peor. Le doy al mando caóticamente y sin mirar, y algunas teles cambian y otras no, y lo que pasa es que acabo con un rompecabezas de caretos fofos con la boca abierta y reglando coches o baterías de cocina y azafatas relucientes como un juguete nuevo recorriendo sesenta centímetros de pantalla con el culo al aire (IDD : 37-38)

La maison du protagoniste est en outre le lieu où il dissimule ses crimes et conserve son arsenal de meurtrier² qu'il entretient avec soin : « Paso tardes de domingo enteras, frotando, afilando, componiendo, arreglando y remendando toda esa quincalla (...) Me gusta abrillantar las cosas (...) Es una ocupación terapéutica, como pelar patatas o verduras, que te ocupa las manos durante horas pero te dejà la cabeza libre para meditar (IDD : 21). A

¹ Voir par exemple *Matando dinosaurios con tirachinas* p.11-13, *El índice de Dios* p.36.

² « Limpié el machete con un paño humedecido con un poco de aceite y lo colgué en el armario del pasillo donde guardo mi colección de armas blancas, navajas de todos los tipos y tamaños, dagas, puñales, cuchillos, sables, floretes, espadas y hasta una cimitarra » (IDD : 20).

l'exception de son ami d'enfance et amant Gino, ceux qui y pénètrent par effraction ou sur son invitation n'en ressortent pas vivant.

La notion d'immixtion dans l'espace intime apparaît également dans *Raro*. Comme dans *Lo peor de todo*, et dans *Héroes* le foyer parental y est associé à l'innocence, au bien-être, à la sécurité de l'enfance. En sortir signifie se confronter à un monde agressif. Dans *Raro*, c'est l'intrusion d'un homme dans cet espace intime qui signera la fin du bonheur :

Una tarde mi madre no vino sola. (...) [el hombre] Había bajado del coche, estaba de pie junto a la valla (...). Sé que todos nosotros hubiéramos querido correr hacia donde estaba, cerrar la puerta o detenerle de alguna manera, evitar que aquel hombre entrase en nuestras vidas. **Pero el hombre empujó la valla. Y entró en el jardín** (*Raro*: 13-14, nous soulignons)

Le style de ce passage reflète cette intrusion et la rupture qu'elle engendrera dans la vie familiale : la scission entre les deux dernières phrases, non imposée par le sens, force à marquer une pause et renforce le caractère radical du changement qui va succéder à ces deux gestes apparemment anodins. En pénétrant dans le jardin l'homme pénètre dans la vie de la famille.

Dans *Beatriz y los cuerpos celestes* les habitations jouent un rôle intimement lié à la quête identitaire de la protagoniste. L'appartement de la mère de Mónica aura une triple fonction pour Beatriz. Il sera le lieu de la découverte érotique, et la possibilité d'y séjourner lui permettra aussi d'échapper à une mère nocive. Elle se montrera d'ailleurs possessive vis-à-vis de cet espace, l'intrusion de Coco dans l'appartement allant de pair avec son intromission dans la relation fusionnelle qu'elle entretient avec son amie : « Yo estaba celosa porque ella le hubiese permitido a él en tan poco tiempo hacerse con su espacio de semejante manera » (*BCC* : 199). Il sera aussi le lieu de la transgression au cours de l'été qui précipitera Mónica dans la toxicomanie et entraînera Beatriz dans un univers sordide dont elle ne sortira pas indemne. La transgression morale et la décadence physique qui en découle se matérialisent, dans l'espace intime protégé par les volets clos, par la métamorphose d'un appartement luxueux en taudis :

Pero el salón no estaba, aquellos días, hecho ninguna patena. Había revistas y cómics desperdigados por todas partes (...) Cajas de Telepizza, con restos adheridos de pasta reseca y de queso de plástico, sobre la mesa de Ricardo Chiara. Calzoncillos y bragas y unos vaqueros raídos tirados encima del kilim ameno. Varias camisetas colgando del brazo del sillón Roche Bobois. Latas de cerveza y de coca-cola vacías, envoltorios de celofán con desperdicios de Phoskitos, trozos de papel Albal que habían servido en su momento para hacerse chinos (*BCC* : 87-88).

Dans le même roman un autre espace se révèle important dans la construction de l'identité de Beatriz et dans sa difficile reconstruction à son retour à Madrid. Il s'agit de la chambre de la narratrice. En son absence les traces de sa personnalité y ont été effacées :

Mis libros siguen apilados en las estanterías pero, por lo demás, se han borrado todos los rastros de mi presencia (...) Alguien ha vuelto a pintar de blanco las paredes desnudas, desprovistas de mi impronta, vacías de personalidad y de contenido (*BCC* : 39).

Beatriz s'y réinstalle et peu à peu se la réapproprie. La chambre représente un possible élément de stabilité dans la vie d'une jeune fille secouée par la vie et qui peine à se retrouver.

La même fonction d'amarre se retrouve dans *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo*, roman dans lequel Israel montrera un fort attachement à la maison paternelle. En dépit des sévices corporels et moraux que celui-ci lui a infligés et de leur relation conflictuelle, à sa mort la maison constituera un enjeu identitaire fort pour Israel. Il la conservera, tout en préférant habiter dans une vieille fourgonnette DKW (Dampf Kraft Wagen) garée au fond du jardin que d'occuper l'espace de son père¹.

Si pour les personnages que nous venons d'évoquer l'espace intime est doté d'une fonction de protection ou d'identification, les foyers des personnages (ou de leurs parents) s'apparentent pour l'essentiel davantage à des points de ravitaillement par lesquels ils ne font que passer avant de repartir arpenter la ville : ils y dorment, y « cuvent », y mangent ce qu'il reste dans le frigo, y subissent parfois leur famille, mais la vraie vie est à l'extérieur, dans les lieux publics, dans la rue, et dans le cas du protagoniste de *Héroes* dans ses rêves et dans la musique.

El debilitamiento de los vínculos con la tierra ha dado origen a un nuevo nomadismo urbano de carácter intelectual. En la metrópoli el hogar se transformó en simple unidad habitacional creada a partir de una iniciativa económica y con una finalidad práctica, más que por un sentimiento de arraigo (Quiroz, 2003, 28).

La relation au foyer est souvent purement fonctionnelle et utilitaire, et les personnages qui jouissent du plus grand confort matériel sont souvent ceux qui y sont le moins attachés. Kaiser constitue toutefois une exception à cette tendance.

Le foyer considéré par Gaston Bachelard comme lieu chaleureux et accueillant, preuve ou illusion de stabilité pour l'être humain (Bachelard, 1957 :17) n'accomplit généralement pas sa fonction dans les romans. La maison du père de Kaiser à La Alameda n'est certes pas le foyer chaleureux et rassurant décrit par Bachelard : le jeune garçon y est le plus souvent seul, car son père est le plus souvent absent pour ses affaires² et qu'on ne lui

¹ Il rejettera ainsi comme nombre de jeunes de sa génération des concepts patriarcaux tels que le foyer, la famille, la continuité, pourtant symbolisés dans son patronyme : Lacasa.

² Loin de ressentir de la rancœur envers ce père négligeant, Káiser parle toujours de lui avec une grande admiration. A la suite du meurtre de Gonzalo il tentera de joindre son père pour lui demander de l'aide mais il demeurera désespérément injoignable. Etonnement Káiser ne semblera pas lui en tenir trop de rigueur. « Hubo un par de timbrazos, y al cabo: «¿Hola?», respondió una voz de pava que no conocía. No me extrañé, porque mi jefe es de los que tienen amigos en todos lados, sabes. . . . Le dije quién era. «Ay, hijo, tu papa me ha hablado mucho de ti. Yo soy Marina. Pero es que acabo de llegar de vacaciones, ahora mismito he entrado por la puerta, y parece que no está. Espera, que te busco la guardesa.» (*CR* :194).

connaît pas de mère. Cet adolescent est livré à lui-même et n'a personne pour prendre soin de lui ni le conseiller. Seule Maryline, la jeune fille au pair engagée par son père pour s'occuper de lui, pourrait constituer une présence affective mais l'accord conclu entre elle et Kaiser est tout autre : la jeune fille peut inviter ses petits amis dans la maison et garde en échange pour elle ce qu'elle sait du trafic réalisé par Kaiser et le laisse aller et venir à sa guise.

Toutefois, pour ce jeune personnage à la merci d'un univers sans pitié, sa maison représente un lieu de repli essentiel, et il se montre particulièrement fier du garage qu'il a aménagé en studio de musique¹ et qui constitue son territoire personnel :

El garaje era mi territorio y lo tenía a mi aire. . . . había un sofá viejo pegado a la pared, una televisión que no funcionaba, mi ordenador y un sinte antiguo, pilas de revistas en el sofá, y el suelo lleno de cajas de maxis. En una esquina tenía montado todo mi equipo, mis Technics, sampler y demás, entre dos columnas de sonido (CR : 117).

Ce garage joue le rôle assigné par les théories de Bachelard au foyer, et constitue pour Kaiser un refuge physique et mental protégé des assauts de la vie. En y organisant une fête pour les amis de lycée de sa petite amie Tula à condition qu'elle aille en classe le lendemain matin il joue pour elle le rôle de protecteur affectueux et responsable dont il manque profondément (CR : 153).

Au-delà des fonctions symboliques que peuvent jouer les espaces intimes des personnages, ils sont des informateurs efficaces et participent à la caractérisation des personnages. L'usage qu'ils en font, mais aussi leur description, permettent une catégorisation socioéconomique et culturelle mais fournissent également des indices sur la personnalité de leurs occupants. L'appartement de Charo (la mère de Mónica) révélera ainsi une grande opulence, mais également un goût prononcé pour les meubles et objets de luxe indicateur d'un certain snobisme. Cette rédactrice d'une revue de mode a soigneusement agencé son intérieur, dans lequel rien n'est laissé au hasard. Du téléphone aux cendriers, des draps aux luminaires, tout a été choisi par ses soins et avec goût et suscite l'admiration et l'envie de ses voisines². Mais la façon dont cet intérieur est décrit, par sursaturation de noms de marques de luxe qui deviennent des sortes d'adjectifs des noms auxquels elles sont apposées, finit par révéler chez Charo un caractère obsessionnel et superficiel au-delà de son goût pour les belles choses³. De même que les mentions fréquentes et teintées d'ironie des conditions dans lesquelles elle les a dénichées⁴.

¹ Kaiser a dû abandonner sa vocation de DJ pour se consacrer intégralement à ses « affaires ». Mais il continue à exercer cette activité pour son loisir qui lui offre une soupape de décompression.

² «Un salón impoluto, monísimo puesto, porque ya sabes que la madre tiene muchísimo gusto (...) Estuvimos allí en la última reunión de vecinos, y claro está que nos vimos toda la casa, pero la cocina, los baños y el salón, estaban ideales, lo que yo te diga» (BCC : 87).

³ Le mot « sofá » y est notamment systématiquement accolé à la marque « Roche Bobois » (BCC : 87, 91, 93).

⁴ «Me acerqué de mala gana al teléfono de baquelita, Charo lo había encontrado en una almoneda: « Me enamoré de él en cuanto lo vi, y tuve que regatear durante horas, pero mereció la pena. Es una cucada, ¿no te parece? » El

A l'opposé, la description du taudis dans lequel vit Zenón rend compte de son peu d'attachement aux choses matérielles (il se délesterait d'ailleurs au fil du roman du peu de biens qu'il possède), mais aussi de son manque d'ambition pour se sortir de sa situation précaire. La décrépitude de son appartement semble coïncider avec la détérioration de sa situation :

Pasé la tarde del lunes encerrado en casa con una barra de pan y tres latas de caballa. (...) Una mancha de humedad cubría el techo de la cocina. Cuando llueve durante varios días seguidos, como entonces, la buhardilla del tercero se encharca y la humedad pasa a mi techo, aunque no llegue a gotear. La casa daba la sensación de venirse abajo toda entera de un día para otro (DMAC : 81).

L'appartement de son ami Chule reflète quant à lui par sa saleté la personnalité de son propriétaire, personnage malsain et aussi peu respectueux de son appartement que d'autrui :

Abría las botellas con el cerrojo de la puerta; las chapas iban al suelo y había que apartarlas a puntapiés. También había en el suelo serrín y peladuras de gamba y de cacahuetes, como en los bares (DMAC : 56).

Malgré l'importance moindre de l'espace intime dans les romans en comparaison avec la prégnance de l'espace public, les récits nous livrent quelques *scènes de genre* modernes qui témoignent d'une époque et du glissement des limites entre les différentes sphères qu'elle porte. Par ailleurs, l'évocation de la sphère privée laisse à penser au lecteur que, dans son intimité, les personnages se montrent authentiques, à la différence d'une sphère publique qui les force à être en représentation.

À travers la construction du cadre spatio-temporel de l'action, les romans rendent compte d'un nouveau rapport à l'espace et au temps dans la condition urbaine contemporaine. Les textes se font l'écho d'une conception du temps dans leur fond et dans leur forme. À l'ère de la vitesse et face à l'absence de perspective d'avenir, le temps n'est plus conçu comme une continuité orientée vers un projet mais comme une succession d'instantanés qu'il faut vivre le plus intensément possible. Cette recherche de la satisfaction d'une insatiable soif de sensation prend pour décor un espace urbain remodelé par la modernité, que l'humanité a agencé en accord avec ses besoins et le règne de la vitesse et de la communication, dans une logique souvent utilitaire qui semble avoir oublié de préserver le lien social. L'espace construit par le texte rend compte par sa physionomie et l'usage qu'en font les personnages des mutations de la société et des relations de pouvoir et de domination qui s'y jouent. Lui non plus ne constitue plus un *continuum* mais un vaste réseau qui, tout en permettant les échanges et en

auricular pesaba como la mala conciencia. Y para colmo, resultaba difícilísimo parcar los números» (BCC : 102). Voir pour d'autres exemples les pages 87 à 91, 112 à 115 du roman.

développant les possibilités de rencontres, isole l'individu qui se sent seul au milieu de tous. Alors qu'il pensait maîtriser l'espace l'individu se voit dépassé par son immensité, exposé à son rythme effréné, au bruit constant qui y règne, à la violence qu'il engendre et aux fractures sociales qu'il renforce. Il vit les temps forts de son existence sur une place publique qui ne lui laisse guère de répit et limite les rapports à la superficialité. Lorsque le monde lui devient insupportable il n'a pour lieu de repli qu'un espace intime souvent privé de son rôle traditionnel de foyer. En reconstruisant cet espace les romans mettent au jour ce qu'il dit des maux de la société contemporaine.

Nous pensons avoir montré que la singularité des textes analysés ici tient notamment à l'exposition d'une réalité nouvelle que la littérature ne s'était jusque-là pas attachée à décrire. Les romans du *realismo sucio* se proposent de dévoiler cette réalité en agençant un univers que le lecteur reconstitue grâce à l'appareil référentiel qui renvoie constamment au hors-texte et s'amarre par tous les moyens à un réel identifiable. Mais si nous sommes avec ces romans en présence d'un réalisme d'un type nouveau, c'est aussi -et peut-être davantage- du fait de nouvelles modalités discursives et de pratiques narratives singulières et souvent novatrices que les auteurs adoptent dans leurs pages. Nous les analyserons au plus près des textes dans notre troisième partie.

**TROISIEME PARTIE : DISCOURS, MÉTA-
DISCOURS ET CONTRE-DISCOURS**

Les romans s'amarrent au réel grâce au traitement des instances classiques du réalisme, et pourtant ils n'en respectent pas à la lettre le *cahier des charges* garant de sa bonne réception :

La lisibilité d'un texte est fonction de l'interaction de plusieurs facteurs à la fois d'ordre interne (liés à la matérialité typographique et à la grammaticalité du message) et d'ordre externe (non propres au message); c'est-à-dire, à la fois, de la cohérence logico-linguistique du texte à tous ses niveaux (respect des règles d'accord, de rection, des restrictions sélectives sémantiques, des règles de l'anaphorisation et de la substitution, **non-perturbation des schémas discursifs et narratifs, absence d'ellipses**, etc.), de son **homogénéité et de son autonomie comme énoncé différé et écrit** (pas d'intrusion de l'instance d'énonciation), de sa **stabilité typographique** (ordre de la lecture, grandeur des caractères d'imprimerie...), et du respect de certains sous-codes culturels qui définissent une acceptabilité (la conformité au genre, le vraisemblable, l'anthropomorphisme des actants, l'anthropocentrisme d'un « héros » acceptable, etc.) (Hamon, 1982 : 133).

Depuis le surgissement de la postmodernité ces règles ont été détournées, balayées, et ont fait l'objet de jeux ; dans ces textes la transgression semble à ce point assimilée qu'elle constitue le nouveau dogme¹. La transgression « sociale » qui y est mise en scène est reproduite mimétiquement par la transgression « discursive » qui sert ainsi le message contenu dans le texte.

Si la question de la lisibilité est l'une des pierres angulaires du projet réaliste (Hamon, 1982 : 133), nos romans, tout en prétendant copier le réel, semblent pourtant en ignorer ostensiblement les règles, et se jouent notamment de l'injonction ajoutée par Hamon « [d'] éviter au maximum tout « bruit » qui viendrait perturber la communication de cette information et la transitivité du message » (Hamon, 1982 : 134).

Une des prémisses du réalisme est par ailleurs selon Hamon de jouer sur la « complémentarité sémiologique » (Hamon, 1982 : 139). Ainsi le texte est « surcodé (trait de la communication de masse) » pour que tout récepteur possède au moins un des codes. Pourtant dans les romans le langage provient en grande partie d'un même registre et les références sont tirées d'un même répertoire, plutôt marginaux².

¹ Mañas se fait le défenseur de cette transgression dans son essai *El legado de los Ramones*, à condition qu'elle conserve son statut sous peine de perdre sa raison d'être : « La transgresión, que puede ser una virtud cuando la norma impera, acaba siendo mera tontería y mero sinsentido cuando se convierte a su vez en norma » (Mañas, 2011). De fait la transgression érigée en norme a été l'un des aspects fréquemment reprochés à cette littérature pour entraîner une lassitude et finir par paraître artificielle.

² Nous distinguerons néanmoins les romans de Benjamín Prado et Lucía Etxebarria dont les références intertextuelles sont plus éclectiques et *El índice de Dios* qui présente une richesse lexicale majeure.

L'absence de l'instance d'énonciation sous peine de créer un brouillage ou une « inquiétude » chez le lecteur (Hamon, 1982 : 139) ne peut pas davantage être respectée puisque les récits sont pour la plupart d'entre eux à la première personne et qu'en outre la majorité des narrateurs verbalise l'acte de récit ou d'écriture.

En sont-ils pour autant illisibles ? C'est par la déconstruction de leur discours que nous pourrions en éclairer les ressorts et les possibles effets.

Les romans reposent la question éternelle de la possibilité du réalisme en littérature : elle ne peut que « copier » le réel : « peut-on reproduire par une médiation sémiologique (avec des signes) une immédiateté non sémiologique ? » s'interroge Philippe Hamon (Hamon, 1982 : 124). Les romans éludent en partie la question en entendant le mot *signe* sous une pluralité de sens : sons (parole ou musique) et images en font partie. Ne prétendant pas être concurrents du monde réel mais *être* le réel, ils y tendent inlassablement par le truchement de références et par la reproduction mimétique de signes non-verbaux.

Les romans visent à faire correspondre à un champ social et culturel particulier (l'univers underground d'une frange de la jeunesse) un langage qui y soit le plus conforme possible. La littérature contemporaine est « Soucieuse de ne plus concevoir désormais le « réel » comme un « référent » inaccessible au texte, mais au contraire d'en manifester les tensions et les vicissitudes » (Viart, 2008 : 211-212). Son propos est donc de parvenir à trouver les moyens d'écrire le réel sans sacrifier à son tour aux illusions ni aux faux-semblants de l'esthétique réaliste.

Les romans copient le réel grâce au traitement des instances classiques du réalisme, essentiellement fondé un mécanisme référentiel imposant. Celui-ci est porté par des stratégies narratives qui émaillent le texte et font la singularité de cette littérature du *Realismo sucio*. Le monde « réel » que l'œuvre prétend représenter n'est en fait accessible qu'à travers le monde qu'institue l'œuvre par sa composition et ses procédés discursifs. Le « monde de l'œuvre » doit se lire dans deux sens : comme le monde représenté par l'œuvre et comme le monde qu'elle construit par sa clôture. « L'œuvre d'une certaine façon doit « être » l'univers qu'elle est censée représenter » (Maingueneau, 166). Plus besoin ici de nuancer le propos comme l'a fait Maingueneau, ces œuvres incarnent, reflètent, calquent, donnent à voir et à entendre le monde qu'elles représentent en suivant trois axes que nous considérons comme essentiels et à travers lesquels ils défient les limites de la saisie du réel par des dispositifs discursifs fondés sur l'exploration et le franchissement des frontières en tous genres : intersémiotiques, intertextuelles, ou encore celle qui sépare traditionnellement l'écrit de l'oral. Mañas les résume en trois mots : « Velocidad, autenticidad y crudeza¹ ». Cette esthétique des frontières est l'expression du monde que les textes saisissent dans toute sa complexité à une époque

¹ Ces prémices sont énoncées par l'auteur dans sa note finale à *Sonko 95* (1999).

marquée par la vitesse, l'abolition des hiérarchies et la forte présence des médias¹. Les auteurs restituent cette réalité en fonction d'une nouvelle façon de la percevoir, propre à leur époque et à la vision du monde qu'elle façonne, et dont l'intermédialité à l'œuvre dans les textes est la manifestation la plus parlante :

Estos escritores (...) es como si vieran el tema en un móvil escultórico que pende frente a ellos, y lo captan en una dinámica que desafía la habitual, tan causal, tan de arriba abajo, tan uno y uno son dos, porque el mundo, como la música, ya no es armonía, sino también vibración electrónica. Es un neofuturismo, un neometropolismo, que sitúa al hombre en un entorno donde el sexo como la droga, como la velocidad, se han convertido en puntos de referencia (Gullón, 1998 : XXXII).

C'est en cela que leurs textes constituent une proposition esthétique nouvelle.

¹Cet aspect est également à l'origine de l'interpénétration de nos différentes parties: dans les romans tous les éléments thématiques et esthétiques sont complémentaires et interdépendants et leur ensemble configure la modalité littéraire que nous étudions.

Chapitre 1 : STRUCTURES ET DÉ-STRUCTURES : LA COMPOSITION À L'ŒUVRE

L'une des manifestations évidentes de la volonté de trouver la forme la plus adéquate à la diction d'une réalité nouvelle est la composition même des romans. De leur forme matérielle à leur organisation interne en passant par leur paratexte et par les énoncés qui en délimitent le commencement et la clôture, elle les inscrit par tous les moyens dans une tension vers le réel.

I. Des alentours aux seuils du roman : parcours paratextuel

Points d'entrée dans les livres et première et dernière impression causée par les romans, les abords (le paratexte) et les bornes des récits (*incipit* et *explicit*) nous semblent mériter d'être étudiés¹. En effet ils conditionnent et orientent fortement la position de lecture et la trace laissée par celle-ci².

Pour ce qu'elles disent du livre (comment est-il considéré ? que prétend-il être ? quelle lecture en est proposée ?), pour la relation qu'elles entretiennent avec les récits (de complémentarité, d'altérité, éclairantes ou trompeuses) et pour le rapport au réel du roman qu'elles établissent parfois, nous étudierons les stratégies paratextuelles du roman du *Realismo Sucio* en nous concentrant sur les éléments les plus significatifs à nos yeux.

Commençons par rappeler succinctement que la notion de paratexte créée par Gérard Genette en 1987 recouvre tout « ce par quoi un texte se fait livre » (Genette, 1987): un paratexte éditorial d'une part (couverture, page de titre, commentaires en quatrième de couverture), un paratexte auctorial d'autre part (titre, dédicaces, épigraphes, préface, postface, notes de l'auteur, etc.). Le narratologue distingue en parallèle le *péritexte*, contenu dans le

¹ En outre pour des auteurs formés à l'ère de l'image, le paratexte constitue déjà indubitablement un enjeu artistique et littéraire.

² L'ouvrage de Gérard Genette publié sous le titre éloquent de *Seuil* (1987) met en lumière tous les effets et implications de ces éléments dans la composition des œuvres et leur réception.

livre, de l'*épitexte*, qui se trouve à l'extérieur de celui-ci et dont nous ne parlerons pas ici puisque c'est le rapport au réel des romans faits livres qui nous intéresse¹.

Accompagnant et présentant le récit, ces éléments le complètent et projettent déjà le lecteur dans un univers. Le paratexte de *Héroes* en est un bon exemple. Le message scriptovisuel de la couverture présente d'emblée le livre comme objet *intermédiat* dans lequel la musique —et plus particulièrement le rock— occupera une place centrale. En effet le titre est emprunté à une chanson de David Bowie, et l'image de couverture de la première édition est une photo de l'auteur, cheveux longs et regard insolent, empoignant une canette de bière de sa main ornée de bagues, qui le présente davantage comme une star du rock que comme un écrivain. La dédicace « à Ziggy » que le lecteur découvre en ouvrant le livre prolonge cette nette inscription du roman dans l'univers du rock et annonce un dialogue entre divers codes sémiotiques².

I.1. Titres et Couvertures

Le titre définit en principe le *topic* d'un roman (Maingueneau, 1990 : 45). Ce rôle de « projecteur » est ici accompli dans la plupart des cas. Des titres comme *Historias del Kronen*, *Ciudad Rayada*, *Mensaka*, ou *Sonko 95* annoncent ainsi de forme programmatique l'élément qui va être au centre des récits et entretiennent une relation directe avec la réalité que les romans représentent. Le premier insiste sur le caractère anecdotique de ce qui va être narré, et présente le roman comme une sorte de chronique d'une jeunesse. Le second met en avant le décor du roman, qui partage de fait le protagonisme à parts égales avec le narrateur. Le titre de *Mensaka* érige quant à lui David en protagoniste et donne une direction à la lecture des fragments en le plaçant au centre des récits.

Certains orientent le parcours de lecture en définissant les « axes » qui traversent les textes et en plaçant d'emblée le récit dans une perspective qui sera celle du narrateur : c'est le cas de *Raro* et de *Lo peor de todo*. Dans le premier le sentiment d'étrangeté de l'existence ressentie par le protagoniste et narrateur sera omniprésent et l'adjectif *Raro* répété à maintes reprises³, relayé parfois par divers synonymes⁴. Dans *Lo peor de todo*, dès la première phrase et tout au long du récit de Elder le lecteur découvrira tout ce que le titre recouvre. Dans le cas

¹Cet *épitexte* allographe, essentiellement composé de critiques et de commentaires a été évoqué en première partie de ce travail pour éclairer la relation des romans étudiés au panorama littéraire contemporain.

²Par ailleurs le titre et la dédicace annoncent au lecteur informé les notions de quête d'identité et de métamorphose présentes dans le roman. En effet dans *Heroes* Bowie chante la possibilité pour deux amoureux dont l'union est impossible de transcender leur existence et devenir, ne serait-ce que pour un jour, un roi et une reine, des héros. Quant à *Ziggy*, il évoque la métamorphose par son côté androgyne et l'identification totale du chanteur à sa créature durant les deux années de vie du jeune homme aux cheveux rouges.

³Voir p. 16, 40, 43, 52.

⁴«Curiosa» (*Raro*: 12), «extraño» (*Raro*: 107).

de *Sonko 95* c'est le sous-titre qui joue ce rôle de guide de lecture et d'*indication générique* (Hoek in Genette, 1987 : 61), informant le lecteur de la nature double du roman qu'il a entre les mains : d'une part un récit principal (« autorretrato ») et d'autre part un récit secondaire, affilié au genre du roman noir (« con negro de fondo »). Cette indication, qui peut passer inaperçue de prime abord, prendra tout son sens au fil de la lecture.

D'autres titres projettent une aura sur le roman qu'ils désignent : c'est le cas de *Héroes* dont nous avons déjà parlé. C'est le cas également d'un titre comme *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo* : évoquant une réplique de western, il inscrit le roman dans une culture cinématographique tout en faisant planer déjà l'idée que le roman sera empreint d'incertitude, de méfiance et de remise en cause constante de ce qui y sera raconté. De même, *El índice de Dios* convoquera bien sûr des concepts comme celui de destin, de péché, et de force supérieure. Plus énigmatiques, ce n'est qu'au fil de la lecture que ces titres prendront leur sens pour le lecteur¹. *El triunfo* appartient à cette catégorie de titres et regroupe divers éléments. *El triunfo* est d'abord le titre d'une chanson composée par le personnage de el Nen, mais c'est aussi l'ambition de el Palito et de ses amis, qui rêvent de devenir des *rumberos* à succès. C'est enfin la victoire du narrateur sur un monde de violence dont il parvient à sortir vivant.

Les couvertures des romans remplissent pour la plupart ces mêmes fonctions programmatiques et suggestives². Ainsi l'illustration choisie pour celle de *El índice de Dios* reflète le contenu du livre : on y voit des chiens accourir auprès d'un cadavre abandonné près d'ordures dans l'arrière-cour d'un bar, au-delà d'un boulevard périphérique. On devine au deuxième plan les tours de la ville et les usines³. Celle de *De Madrid al cielo* fait un écho visuel au titre en représentant Cybèle et Neptune, les dieux dont les statues trônent sur l'avenue Castellana de la capitale dans laquelle se déroule le roman. Il est logique de voir dans cette illustration une correspondance établie entre la ville et une dimension céleste, entre le monde terrestre et la sphère divine que le titre présente également.

La première édition de *Raro* chez Plaza y Janés présente une couverture rigide recouverte d'une couverture papier portant une photographie de Kurt Cobain. Si le lien entre l'icône *grunge* et le roman tarde à s'établir pour le lecteur⁴, cette image inscrit néanmoins le

¹« (...) se ve la avenida que baja hacia el centro y se pierde en el ombligo inmenso de la ciudad, una nube de polvo blanco, escapes y contaminación, perforada por las luces rojas de los rascacielos y la antena del repetidor de televisión, un dedo señalando al paraíso que en las noches malas se adivina envuelto en su eléctrico resplandor rojizo y en las buenas se recorta sobre el horizonte como **el índice de Dios** indicándote el camino a seguir» (*IDD* : 17).

² Si ces caractéristiques ne sont pas le propre des romans du *Realismo sucio*, elles y participent à la tension des textes vers la réalité qu'ils prétendent dépeindre.

³ Cette couverture fait d'ailleurs davantage écho au titre original du roman : *Dios es un perro que nos mira*.

⁴ Deux références à Kurt Cobain apparaissent dans le roman, lorsque le narrateur se remémore la soirée de sa mort (*Raro* : 28), et dans une réflexion sur les causes et les interprétations de son suicide (*Raro* : 40). Malgré cela, l'utilisation de son image pour illustrer la couverture du roman constitue une publicité quelque peu mensongère en portant à imaginer de prime abord que le chanteur occupera davantage de place dans le récit. Les medias exploiteront cet élément vendeur, entérinant le paradoxe de cette figure emblématique de l'univers *underground* et anti-système bien vite récupérée et recyclée.

roman dans un champ culturel particulier et un an à peine après la mort du leader du groupe *Nirvana* elle peut être perçue comme un hommage. Ce qu'en dit Prado lui-même confirme ces assertions¹. Néanmoins, on ne peut feindre d'ignorer l'effet marketing d'une telle couverture qui attire l'œil d'un public averti indépendamment du contenu du livre, lui signifiant qu'il relève d'un répertoire culturel familier. Pour ce qui est du rapport de l'œuvre au réel, cette utilisation d'une personne réelle participe selon nous à en affirmer l'authenticité.

La couverture de *Héroes*, déjà évoquée, est, elle aussi, à relier à une volonté commerciale de la maison d'édition, même si Loriga exprime peut-être sa propre ambition frustrée en faisant dire au narrateur : « Si alguien se hubiera tomado la molestia de preguntar sabría que siempre he querido ser una estrella de rock and roll » (*Héroes* : 20-21). Les éditions postérieures remplaceront sa photo par celle d'une jeune fille blonde évoquant la fameuse «chica rubia» qui hante tous les romans de l'auteur.

Les autres couvertures des romans qui nous occupent peuvent, à première vue, sembler purement illustratives : celle de *Beatriz y los cuerpos celestes* représente par exemple un visage de jeune fille tendant ses lèvres à un visage féminin vaguement dessiné au milieu d'une constellation d'étoiles. Mais elles jouent pourtant un rôle en mettant en avant un élément central du roman dont elles sont la façade. Ainsi, celle de *Ciudad Rayada* représente des graffitis, élément symbolique de l'urbanité que le titre annonce comme un élément primordial du roman, et elle est dominée par la lettre K, lettre à la fois emblématique des altérations orthographiques en présence dans le roman et initiale du prénom du protagoniste. Cette couverture constitue donc, malgré son apparente neutralité, et sans en dévoiler la trame, un éclairage sur le texte qu'elle précède.

Les autres romans comptent quant à eux autant de couvertures différentes que de rééditions, dévoilant des stratégies commerciales successives, parmi lesquelles l'exploitation des adaptations cinématographiques des romans. Ainsi *El triunfo* et *Historias del Kronen* seront illustrés par des images des films éponymes, le roman de Mañas portant même la mention : « La novela que inspiró la película », inversant en quelque sorte la relation généalogique des deux œuvres.

¹L'auteur dira à la sortie de son roman : «El grunge me ha salvado la vida, (...) Kurt Cobain es para mí el último Jesucristo », et expliquera ensuite : «Lo que he intentado es hacer una novela que pareciera una canción» (Jarque, 1995). Cette admiration pour le chanteur se révèle sincère et durable au-delà de l'effet de mode, comme en témoigne cet extrait d'une interview réalisée plusieurs années plus tard :

« P : ¿Te sigue gustando la portada de Raro con Cobain?

B. Prado: Sí, me siguen gustando las dos cosas, la portada y Kurt Cobain. Es más, también me sigue gustando la novela. (encuentro digital <http://www.elmundo.es/elmundo/encuentros/index.html> du 11 juin 2002, consulté le 02/02/2017).

I.2 Dédicaces et notes

Rarement présentes et souvent conventionnelles (« Para mi madre » (*Ciudad Rayada*), « Para mi padre » (*Sonko 95*), ou encore « A Teresa » (*El triunfo*) et le plus personnel « A Cristina, ella sabe por qué » de *Lo peor de todo*), les dédicaces peuvent dans certains cas apporter un éclairage particulier aux romans.

Elles peuvent constituer une forme de reconnaissance de dette, parfois ouvertement provocatrice¹, ou faire office d'hommage. Dans le cas de *Héroes*, la dédicace rend ainsi hommage à Ziggy², personnage pluriel et source d'inspiration pour le protagoniste du roman. Elle participe comme nous l'avons vu à l'association du roman à une culture rock et à suggérer déjà la fusion entre musique et écriture romanesque, entre un monde fictionnel du roman et un monde de la musique qui tout en appartenant au réel est empreint d'une forte charge imaginaire. La dédicace à un personnage créé de toutes pièces plutôt qu'à la star réelle qui l'incarna annonce également un flou dans la limite entre fiction et réalité, entre les personnes et leurs personnages ou avatars. La propension du protagoniste à se prendre pour un autre et à s'imaginer appartenir au monde des chansons fera écho à cette dédicace, et pour les fins connaisseurs de l'album divisé en deux parties (« The Rise » (l'élévation), and « The Fall » (La chute)) sa situation et ses perspectives ainsi que son groupe imaginaire rappelleront la destinée de Ziggy, englouti dans son délire mégalomane et dans ses vices, et des *Spiders from Mars* qui disparaîtront avec lui dans la dernière chanson intitulée explicitement *Rock'and roll suicide*.

Dans le cas de *Matando dinosaurios con tirachinas* également la dédicace éclaire le rapport du roman au réel. En dédiant son premier livre « A todos los que salen porque han hecho muy bien el papel que les he escrito, sí, abuelo, a ti también », Pedro Maestre joue sur un double tableau. D'une part il annonce clairement la dimension autobiographique de son roman, mais d'autre part il suggère le simulacre et une influence inversée des personnages sur ceux qui les ont inspirés. Nous y reviendrons au moment d'aborder le rapport qui s'établit dans ce roman entre réalité et fiction.

¹C'est ainsi que Charles Bukowski, auteur cher à ceux de nos romans, dédiait son roman *Pulp* « à la littérature de gare » (Bukowski, 1994).

² Icône du glam rock inspirée de Vince Taylor (rocker anglais) mais qui étant « capable de jouer comme un dieu de la main gauche » rappelle aussi Jimi Hendrix, Ziggy est au centre de l'album *The Rise and fall of Ziggy Stardust and the spiders from Mars*, sorti en 1972, qui relate de manière imprécise son histoire : celle du messager humain d'une intelligence extraterrestre cherchant à transmettre à l'humanité, qui n'a plus que cinq années à vivre, un message d'amour et de paix, mais qui finit par sombrer dans la déchéance et la mégalomanie et par être détruit par ses propres excès. Pendant plus d'un an Bowie s'immergea totalement dans l'univers qu'il avait créé, comme notre protagoniste dans son univers de chansons, jusqu'à l'interpréter au quotidien à grand renfort de maquillage et de tenues déjantées entre *drag queen* et dandy excentrique, se coupant ainsi de la réalité.

A l'inverse, Francisco Casavella remercie dans sa dédicace les amis qui l'ont aidé à imaginer l'histoire racontée. Si elle s'appuie sur des données du réel, il en affirme ouvertement le caractère fictionnel.

La seule note d'auteur présente dans notre corpus est celle qui clôt le roman *Sonko 95* et la *Tetralogía Kronen*. Dans cette note l'auteur revendique une forme d'écriture mise au service d'objectifs clairement énoncés : injecter du sang neuf dans l'écriture romanesque en y faisant pénétrer des éléments extra-littéraires pour rendre compte du monde avec « *velocidad, autenticidad y crudeza* » (Mañas, 1999) et en restituant son langage dans sa forme vivante. Elle est pour nous fondamentale à deux titres : déclaration d'intention et recherche de caution pour l'auteur, elle est un guide de lecture pour l'ensemble des romans qui nous occupent et une clé pour situer la mouvance dont ils sont des composants représentatifs.

I.3 Épigraphes et documents allogènes

“Muchos lo ignoran, pero en el infierno hay un lugar reservado para quienes empiezan sus artículos con una cita. Ese círculo dantesco está abarrotado de pelmazos, bucles sin emoción de pensamiento vacío”.

Francisco Casavella
Elevación, elegancia y entusiasmo.
Artículos y ensayos (1984-2008)

Les épigraphes des romans qui en disposent sont d'autres éléments significatifs qui méritent une attention : ils sont —en dehors du titre— les premières informations auxquelles accède le lecteur et qui orienteront potentiellement sa lecture. Ainsi le lecteur de *Mensaka* pourra subodorer grâce à l'épigraphe¹ que le roman se centrera sur un personnage en particulier et penser en connaître d'emblée les caractéristiques que l'auteur souhaite mettre en exergue. Elle projette un pessimisme profond sur l'ensemble du roman que la lecture ne démentira pas.

Mais au-delà des traditionnelles fonctions d'annonce ou de synthèse des contenus des romans et d'éclairage sur l'esprit de l'œuvre, les auteurs de certains des romans qui nous occupent les utilisent à d'autres fins.

Certains font le choix d'inaugurer leurs textes par la citation littérale de paroles de chansons. C'est le cas de Mañas dans *Historias del Kronen*, qui s'ouvre et se clôt sur la même citation d'une chanson de *The The*, groupe de rock anglais. Ce faisant l'auteur affine son

¹« ...es un hombre hecho, es decir desecho, como todos los hombres a su edad cuando no son extraordinarios » (Onetti, *Bienvenido, Bob*).

roman à un répertoire culturel : celui du rock anglo-saxon. Il associe ainsi son œuvre romanesque à une culture non écrite et populaire, réaffirmant la désacralisation de l'écriture et la fin de la prédominance des textes canoniques que revendiquait déjà la postmodernité. Il érige en outre la culture rock à un rang supérieur. Bien sûr ces paroles qui évoquent l'élémentarité de l'existence et la question de l'identité et de l'étrangeté vis-à-vis des autres et de soi-même¹ projettent un éclairage essentiel sur le roman, à condition d'en saisir le sens puisque l'auteur a choisi de pas les traduire de l'anglais. Enfin, le fait que cette épigraphe soit reproduite à l'identique à la fin du roman est lourd de signification puisqu'il viendra conforter le lecteur dans sa sensation qu'en dépit des événements dramatiques Carlos, le protagoniste, n'aura pas évolué du tout entre le début et la fin du récit.

Comme s'il lui était impossible de n'en choisir qu'une, Lucía Etxebarria appose quatre épigraphes à son récit dans *Beatriz y los cuerpos celestes*. Ces quatre citations éclairent des pans différents des romans : alors que les deux premières évoquent ses relations amoureuses avec Mónica et Caitlin, les deux suivantes font respectivement écho aux valeurs portées par la protagoniste et à son passé traumatique. Leur ensemble constitue une sorte de résumé du roman mais ce constat n'est rendu possible qu'après la lecture de sa quasi-totalité. Aussi les épigraphes ne remplissent pas à proprement parler leur fonction et s'avèrent plutôt énigmatiques. Les deux premières, tirées de la bible, peuvent être interprétées comme une forme de provocation en ouverture d'un roman mettant en scène une jeune fille lesbienne frayant avec l'univers de la drogue et du vice. À moins qu'il ne s'agisse d'une recherche de caution morale. La première est par ailleurs dévoyée :

No me pidas que te deje ni que te dé la espalda
Iré donde tú vayas, me quedaré donde estés
Tu gente será la mía, tu Dios mi Dios
Y nada excepto la muerte podrá separarnos (Ruth a Naomí, Ruth, 1; 16-17)

En effet, lorsque le lecteur lit ces phrases adressées par Ruth à Naomi, il y voit logiquement un écho au lien qui unit Beatriz à son amie d'enfance Mónica. Or Naomi s'avère être la belle-mère de Ruth. Si cet épigraphe annonce une chose, c'est plutôt la présence ponctuelle de références bibliques qui parsèment le roman et entourent le texte d'une aura singulière². Elles sont également imputables à l'éducation dans un collège religieux qu'a reçu la narratrice.

¹« (...)How can anyone know me when I don't even know myself » (HK : 9).

²La dernière phrase du roman viendra sceller cette correspondance entre le roman et la Bible: « Puede que ni siquiera sea digna de que Cat entre en mi casa. Pero **una sola palabra suya bastará para sanarme** » (BCC : 340, nous soulignons). A condition de posséder les clés de lecture de ces paroles rituelles reprises du centurion priant Jésus de guérir son serviteur malade (Matthieu, 8, 8).

L'apparent caractère éclectique des quatre citations peut également surprendre, mais toutes sont associées à des figures de femmes fortes : Ruth, qui parviendra à sortir de la misère, Marguerite Yourcenar et enfin Naomi Wolf, avocate et féministe américaine contemporaine de l'auteure. Par le choix de ces citations Lucía Etxebarria conforte sa position de représentante féminine de sa génération. Les épigraphes des chapitres empruntés respectivement à Christina Georgina Rossetti (*BCC* : 11), Jeanette Winterson (*BCC* : 17), Cristina Peri Rossi (*BCC* : 83), et Donna Tartt (*BCC* : 329) confirment la dimension revendicative et féministe du roman ou l'inscrivent dans un courant¹. Pour les lecteurs qui connaissent ces auteures, les épigraphes placent le texte qui les suit dans une certaine perspective. Pour les autres, elles peuvent ne rien évoquer d'autre que ce que disent les passages cités.

Une épigraphe a plus particulièrement retenu notre attention de par sa nature peu commune : il s'agit de celle du roman de Ismael Grasa *De Madrid al cielo*. Alors qu'il est d'usage d'emprunter un bon mot ou une phrase bien tournée et percutante à un auteur consacré, c'est à la *vox populi* que l'auteur confie l'ouverture du roman en reproduisant un graffiti dans une typographie qui le distingue du reste du roman. Plus de vingt ans après la parution du roman il est difficile de savoir s'il s'agit de la reproduction d'un élément factuel ou pseudo-factuel, mais il est certain que cet élément est significatif à divers points de vue. Tout d'abord il constitue comme les chansons une affirmation de la validité de la présence de la culture populaire dans l'écriture littéraire. Le texte dit l'appartenance à Madrid et sa culture et au quartier de Lavapiés que Zenón affirmera également dans le roman. L'authenticité de ce document est affirmée par l'indication qui le suit et montre une précision presque exagérée : « Mural de la calle Embajadores pintado en la fachada del portal número 11 » (*DMAC*). Cette précision n'a d'autre effet que de signifier au lecteur que ce qu'il s'apprête à lire est tout aussi réel que la présence de ce texte inscrit sur une façade devant laquelle le protagoniste passera à de nombreuses reprises.

Mensaka également s'ouvre sur un document pseudo-factuel qui se distingue visuellement et stylistiquement du reste du récit. Cet entretien entre les membres du groupe de *yardcore* dont il sera question dans le roman (David Fran et Javi) et un journaliste informel, est annoncé comme « Extracto de una entrevista aparecida en un fanzine musical el 3 de octubre de 1994 » et la précision calendaire contraste avec l'imprécision quant au nom du fanzine en question. Purement fictionnel il est néanmoins présenté comme un document

¹Poétesse anglaise du XIX^{ème} siècle Christina Georgina Rossetti se distingue par ses prises position engagées et avant-gardistes quant au suffrage féminin, la prostitution, ou encore l'esclavage. Jeanette Winterson raconte dans son roman *Les oranges ne sont pas les seuls fruits* (Paris, Édition des femmes, 1985) son enfance, son éducation religieuse et sa première relation homosexuelle, éléments centraux du récit de Beatriz. Cristina Peri Rossi est l'auteure uruguayenne des recueils « Desastres íntimos » (1997, nouvelles) et « Poemas de amor y desamor » (1998). Enfin, l'auteure du bestseller *Le maître des illusions* Donna Tartt entretient une amitié solide et une affinité de style avec Bret Easton Ellis.

factuel, ce qui a pour effet d'affirmer l'existence réelle des personnages qui y apparaissent et tiendront une place centrale dans le récit. Leur spontanéité et le ton moqueur que l'interviewer adopte les rend d'ailleurs particulièrement vraisemblables. Ce document éclaire enfin le récit qui débute au cours de l'hiver qui suit et en constitue une sorte de genèse.

L'inclusion de ce type de documents présage d'une tendance à l'inclusion dans les romans de documents allogènes sous leur forme originelle (ou son simulacre) qui s'accroîtra ensuite dans nombre d'œuvres et est à relier à la notion d'intermédialité, que nous explorerons dans notre chapitre suivant.

I.4 Quatrièmes de couverture, paratexte éditorial et prologues

Bien qu'ils émanent principalement de la maison d'édition ou des médias et soient donc forcément partiels, ces éléments nous intéressent ici encore pour ce qu'ils projettent sur la lecture des romans et la ligne dans laquelle ils les inscrivent en choisissant de mettre en exergue la thématique, le style, la dimension réaliste ou les influences culturelles qui les sous-tendent.

Nous avons constaté que la plupart des commentaires s'accordent à souligner la capacité de syntonisation des préoccupations de la génération qui a inspiré les romans et a constitué l'essentiel de son lectorat. Aussi trouve-t-on ce type de qualificatifs : « un referente para toda una generación » (*LPDT*), « una crónica implacable de los años noventa » (*S95*).

Ils soulignent également des convergences esthétiques en évoquant les mêmes aspects de l'écriture : un style percutant et un discours souvent fragmenté mis au service d'une représentation efficace de la réalité dans son immédiateté. Voici quelques exemples de ces considérations. On y retrouve une fois de plus les trois critères énoncés par Mañas (*Velocidad, autenticidad y crudeza*) et jugés nécessaires à un renouveau affirmé de l'écriture romanesque ; nous les soulignerons :

- « la **claridad y las rotundas imágenes** de Ray Loriga » (*LPDT*)
- « Loriga ha sabido dar naturalmente con un cauce idóneo para **reflejar** cierta sensibilidad. No se trata de que ese cauce sea nuevo. Se trata más bien de que Ray Loriga sabe emplearlo con eficacia, con sinceridad y con contundencia. Se trata de que **sabe apropiarse con toda inmediatez de un estilo narrativo que cobra en su texto renovada vigencia** » (Ignacio Echevarría, *El País*) (*LPDT*)
- « (...) una estética discontinua cercana al cine (...). Ray Loriga engancha con **la potencia de las imágenes y la brutal honestidad de las palabras** » (*Héroes*)

- «[un universo] visto a través de la lente hiperrealista de Roger Wolfe y de su **lenguaje de incisiva precisión, seco y cortante**. (...) parece estar escrita a **ritmo de ametralladora**, y así es también como se lee » (*IDD*)
- « un relato **trepidante** que se lee de un tirón » (*S95*)
- « una prosa tensa y afilada » (*Mensaka*)
- « Lo que destaca por encima de todo en *Historias del Kronen* es su excelente **fluidez narrativa**, la formidable facilidad de los diálogos, **la naturalidad con que se reproducen los argots urbanos y la capacidad de descripción y ambientes** » (*HK*)
- [una] concatenación de **párrafos cortos y abruptos** dotados de un raro lirismo, Pedro Maestre **reproduce con fuerza el mundo del protagonista**, consiguiendo que su irritación, su desasosiego y su desamparo se revelen tan hirientes como próximos » « un texto cortante » (*MDCT*)

Les influences hétéroclites que subissent les romans et leur forte dimension intermédiaire sont également soulignées, et les critiques s'en donnent à cœur joie pour établir des filiations. Ils présentent ainsi Ray Loriga comme « un hijo bastardo post-existencialista de Camus » ou encore « un fascinante cruce entre Marguerite Duras y Jim Thompson » et Benjamín Prado comme « un fascinante cruce entre Bob Dylan y T.S. Eliot »¹.

Pour ce qui est des autres commentaires et paratextes éditoriaux, ils apportent en général des informations biographiques sur les auteurs et retracent leur trajectoire littéraire. Dans le cas des romans de notre corpus l'insistance sur leur jeune âge, leur culture *underground* provenant très majoritairement des Etats-Unis et leur apport d'un nouveau souffle à la littérature espagnole corroborent la volonté de promouvoir une nouvelle génération d'auteurs en érigeant le jeune âge en critère de qualité.

La publication des romans dans une collection ou une autre est également significative de la valeur qui leur est attribuée et de la perspective dans laquelle l'éditeur invite à les considérer. Nous pouvons citer comme exemple la réédition de 1993 du premier roman de Ray Loriga, *Lo peor de todo* (1992), dans la collection *Punto de partida* fraîchement lancée par Debate (il s'agit du deuxième roman de la collection). Le rabat de la couverture indique la ligne conductrice de la collection qui ambitionne de découvrir des talents et devenir une référence :

¹La similitude des expressions utilisées que l'on peut observer relève probablement de leur efficacité mais en diminue paradoxalement l'impact.

Punto de partida es una apuesta de futuro. Desde la calidad y para la calidad. Nace con vocación de horizonte. En esta colección tendrán su lugar, su sitio, su punto de partida aquellas obras que descubran, nos descubran, la capacidad narrativa de sus autores. Un punto de partida que aspira a convertirse en punto de referencia para nuestra narrativa actual.

Cette présentation constitue un aval donné par une collection affirmant la qualité et les perspectives d'avenir du roman et de son auteur.

Pour ce qui est des prologues, ils ne servent pas dans les cas de nos romans à éveiller la curiosité des lecteurs mais plutôt à légitimer les récits qu'ils précèdent et à en donner des clés de lecture. Antéposé à la réédition en 1998 de *Historias del Kronen* —dans la collection au nom on ne peut plus significatif de « Clásicos contemporáneos » — celui de Germán Gullón va bien au-delà de la présentation du roman et constitue une étude riche de l'ensemble du courant que le critique nomme *neorrealista* et qui englobe la plupart des auteurs de cette étude. Davantage centré sur les écrivains, leur vision du monde et de l'écriture et leurs thèmes de prédilection que sur l'esthétique à proprement parler, il éclaire le lecteur en affirmant l'existence d'un nouveau paradigme. Eloignant ainsi le roman de l'image d'éruption spontanée et singulière que le « phénomène *Kronen* » avait pu avoir à sa sortie, il le place dans une lignée littéraire et lui donne ainsi une forme de légitimité tout en l'érigant déjà en œuvre incontournable quatre ans à peine après sa première édition. Gullón insiste par ailleurs sur la dimension sociologique du roman et sa justesse dans la représentation de la réalité d'un secteur de la société.

En 2001 c'est au tour de Roger Wolfe de prendre la plume pour préfacer le même roman réédité dans la collection « Las mejores novelas en castellano del siglo XX » de *El Mundo*. L'auteur affirme pourtant dans un article considérer d'ordinaire les prologues comme un élément de marketing parmi d'autres et ne les lire que rarement, ou après avoir lu les romans. Il se prête néanmoins à l'exercice, rappelant l'effet de la parution du roman sur la critique « antédiluvienne » et le contexte social d'écriture du roman en insistant surtout sur le réalisme du portrait qu'il en dressait :

Cada época exige su molde, su discurso. Se ha dicho que el discurso de *Kronen* no reflejaba la realidad de todos los jóvenes del momento. Pero, ¿no fue George Orwell quien afirmó que los tópicos son siempre verdad? Pues claro que son verdad (Wolfe, 2001).

Alors qu'un prologue critique représente une forme de caution, l'effet produit par le commentaire d'un pair est différent, et il s'agit ici d'un auteur croyant et pratiquant du style

sucio. Si son statut d'expert le rend légitime, on peut toutefois considérer la chose comme une forme d'entre soi que ces mêmes auteurs ont toujours critiquée¹.

Nous entrerons à présent dans le roman à proprement parler, prenant les récits qu'ils renferment par les deux bouts pour analyser les bornes textuelles qui délimitent le monde du texte.

I.5 *Welcome to the real world* : incipit

Les romans ne font pas la part belle aux titres faits de noms propres ou résumant les récits en quelques mots à peine, que l'on trouve usuellement dans la littérature réaliste, mais ils donnent en revanche à l'*incipit* et à l'*explicit* le statut privilégié traditionnellement accordé à ces bornes du texte littéraire.

Composé des premiers mots ou paragraphes d'un roman, l'incipit, « lieu littéraire par excellence » (Calvino, 2003 : 106), a bien sûr pour fonction d'accrocher le lecteur mais aussi de programmer la suite du texte : il en définit le genre, annonce le point de vue qui y sera adopté, donne un avant-goût des choix esthétiques opérés par l'auteur. Il est censé répondre aux questions essentielles qui se posent au début de toute lecture en trouvant un juste milieu entre des révélations hâtives nuisant à l'intérêt du lecteur et des informations trop lacunaires aboutissant au même effet.

Ceux de nos romans remplissent leur rôle et immergent d'emblée le lecteur dans leur univers, contribuent à orienter sa réception du texte. Tous font se déployer des horizons d'attente et nous informent rapidement sur les personnages et livrent les clés de leur personnalité, renseignent le contexte, mais surtout exposent les caractéristiques stylistiques qui domineront les récits. Si ces fonctions remplies par les « phrases d'attaque » (Del Lungo, 2003) et les *incipits* ne sont pas l'apanage des romans du *Realismo sucio*, elles ont ici comme effet, en constituant la transition entre le monde du lecteur et celui de l'œuvre, de plonger le lecteur dans la réalité bien particulière que nous avons décrite en première partie et que les romans s'efforcent de restituer. En effet, « le commencement expose ou implique une vision du monde, à la fois du monde représenté et de son référent -la réalité, toujours » (Del Lungo in Pérès, 2005 : 9), et dans les œuvres étudiées ici on voit poindre, dès les premières lignes, la

¹D'autant plus que les auteurs se « renvoient l'ascenseur », au risque de refermer sur eux un cercle qu'ils voulaient sans bornes. Deux ans auparavant, José Ángel Mañas avait en effet préfacé le livre de Wolfe *Que te follen, Nostradamus* (Wolfe, 1999).

crudité de l'univers dépeint, le désenchantement de ceux qui l'habitent, et le regard cynique qu'ils lui portent.

Nous relèverons ce qui distingue les plus significatifs.

- « Lo peor de todo no son las horas perdidas, ni el tiempo por detrás y por delante, lo peor son esos crucifijos hechos con pinzas para la ropa » (Loriga, Ray, *Lo peor de todo*, nous soulignons). Cette ouverture renvoie d'emblée aux angoisses existentielles du protagoniste. Elle annonce la référence à une réalité connue et l'humour et la dérision d'un esprit singulier. On y perçoit déjà le caractère gnomique de l'énonciation.

- « Conducía un camión lleno de dinamita por la Plaza Roja cuando se dio cuenta de que ya no había nada que hacer allí. Se acordó de la foto de Iggy Pop y David Bowie en Moscú. Trató de encontrarlos pero no dio con ellos. Así que comenzó a angustiarse y se angustió tanto que se despertó » (Loriga, Ray, *Heroes*). L'importance dans le roman de la musique et de l'iconographie du rock, du rêve, et de la confusion des différents niveaux de réel est clairement annoncée dès ces premières lignes qui immergent le lecteur dans l'univers musical et mental du narrateur.

- « - A veces ni siquiera me siento como si fuese yo mismo –dijo, y luego se quedó parado un momento, igual que si hubiera intentado encontrar a tientas algo que había en el fondo » (Prado, Benjamín, *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo*). Cette première phrase fait apparaître la quête identitaire poursuivie par Israel et la personnalité insaisissable de ce jeune homme disparu dont les narrateurs successifs font le portrait à travers leurs témoignages.

- « Solo los tontos creen en sí mismos. Ésa era la frase favorita de mi padre » (Prado, Benjamín, *Raro*). Les relations familiales et la construction de l'individu, thèmes centraux du roman, apparaissent dans cette première phrase. Son caractère gnomique sera caractéristique de l'énonciation dans l'ensemble du roman.

- « Mira, tío, tú no sabes nada de mí, vale. Y si sabes algo es porque has leído una de las novelas del Mañas, que se dedica a contar historias de los demás, pero te aseguro que hay un mogollón de cosas que exagera y otras tantas que el muy listo se calla. Anda que no sé yo cosas sobre él que nunca cuenta, y te prodría contar más de una » (Mañas, José Ángel, *Ciudad rayada*). Ces premières phrases nous confrontent au rapport au réel du roman, biaisé par la fictionnalisation de la figure de l'auteur et la remise en question de la véracité des faits narrés.

Notons toutefois que les tous premiers mots des romans sont parfois piégés. Qu'ils jouent sur les formes stéréotypées du seuil que constitue l'*incipit* ou feignent le brouillage des

limites entre réalité et fiction (*Ciudad Rayada*), ils constituent souvent comme l'a souligné Andrea Del Lungo un lieu de transgression (Del Lungo, 2003). C'est le cas de ceux de *Lo peor de todo* qui amènent le lecteur à s'attendre à des révélations dramatiques et inscrivant la deuxième partie de la phrase dans une logique déceptive contrebalancée par l'humour. Ce procédé assez répandu jouant sur les attentes de lecture est également présent dans *Héroes* où la présence de figures célèbres trouble le lecteur jusqu'à ce qu'il apprenne qu'il s'agissait d'un rêve¹.

Certains *incipit* éclairent le titre du roman ou lui font écho. C'est le cas dans *Lo peor de todo*, dont les premières lignes annoncent par ailleurs au lecteur qu'il sera fréquemment dérouté par le mode de pensée du narrateur. C'est également le cas dans *Historias del Kronen* où l'on apprend d'emblée que le *Kronen* est un bar et que l'oralité et le langage argotique seront des lignes de force du roman : « me jode ir al Kronen los sábados porque está siempre hasta el culo de gente ».

D'autres débuts de romans peuvent induire le lecteur en erreur ou se révéler énigmatiques. Ainsi celui de *El triunfo* adopte un point de vue différent de ceux qui s'expriment dans le reste du roman pour décrire une scène dont on apprendra bien plus tard qu'il s'agit en fait du dénouement du récit que el Palito nous livrera dans le roman. A l'inverse, l'*incipit* de *De Madrid al cielo*, outre le caractère souvent sentencieux de l'énonciation, annonce d'emblée au lecteur qu'il doit s'attendre à assister au déclin du narrateur, et laisse présager un dénouement dramatique : « La vida es una cima que se alcanza muy pronto, y tras una breve plenitud te despiertas una mañana y descubres que vas para abajo, y que siempre irás para abajo hasta que te mueras » (*DMAC*).

La plupart de ces *incipit* constituent des débuts de récit *in medias res*, qui contiennent en filigrane les caractéristiques principales des romans et permettent d'introduire sans ambages le lecteur dans des scènes qui plantent le décor et donnent littéralement le ton des romans. Ce procédé est poussé assez loin dans des romans où l'oralité domine et où le lecteur « débarque » au beau milieu de conversations dont il ne connaît même pas les locuteurs. Les premières phrases de *Sonko 95* en sont un exemple très « parlant » :

-A mi eze olorzillo ez que me pone, no puedo evitarlo. Y qué buena eztá con eza faldita ezcoceza. Tienen que verla jugando con zuz mocazinez. ¡Qué piernecitaz ! ¡Zi ez que no tiene ni un pelo, tío ! ¡Ni un puto pelo ! —me cuenta Borja, que está como una moto, y por mucho que le digo que se depila, tío, no hace más que negar con la cabeza, que no, joder, hazme cazo, así que me descojono y él se acerca a poner dos copas a un chavalito que llega con su piba cogida de la mano (...). (*Sonko 95*)

¹ Pour une étude approfondie et illustrée d'exemple des différentes fonctions et stratégies des *incipits* de romans voir Pérès, Christine (ed.), *Au commencement du récit, transitions, transgressions*, Carnières-Morlanwelz, Éditions Lansman, 2005.

Entremêlant voix narrative et dialogue, style direct et style indirect libre, ce passage présente une écriture mimétique, situe l'action dans le bar qui sera le décor dominant, et réalise des emprunts aux techniques cinématographiques : autant d'éléments qui caractérisent l'esthétique du roman et que nous détaillerons bientôt.

De même *Matando dinosaurios con tirachinas* débute en pleine phrase, « *in media verba* » dirait Del Lungo (Del Lungo, 2003 : 122), et cela a des explications et des effets multiples. D'une part ce commencement semble effacer d'emblée les événements au profit de leur narration, monopolisée par Pedro, et d'autre part il nous introduit dans une écriture de l'immédiateté qui force le lecteur à « prendre le train en marche » (Dällenbach in Del Lungo, 2003 : 125). Le lecteur se voit ainsi immergé de façon abrupte dans une écriture qui dès les premières lignes reflète la confusion et l'ambivalence des pensées et de la personnalité de Pedro, paralysé par un mélange de peur et de colère. Il découvre en outre les caractéristiques énonciatives du roman : absence de points, coupures abruptes, oralité, et absence systématique de la voix des interlocuteurs dans le texte :

diciendo, mamá?, pero ¿qué me estás diciendo?, ¿ me estás diciendo que el tío Paco abusaba de ti?, ¿ me estás diciendo eso?, ¿ cómo que te tocaba?, ¿ que te tocaba cómo?, pero ¿ dónde?, ¿qué quieres decir?, ¿quieres decir decir lo que estás diciendo?, lo creo, lo creo, ¿y el abuelo?, ¿qué hacía el abuelo?, ¿el abuelo no hacía nada?, no puede ser, me puedo creer cualquier cosa, pero esto no, (MDCT)

La rareté des débuts *ab ovo*¹ est directement à attribuer à une volonté de donner l'illusion que les romans saisissent des tranches de vie, et de plonger le lecteur dans une réalité qu'il pourra découvrir de l'intérieur, racontée par ses propres acteurs qu'il aura l'impression de côtoyer le temps du récit. Les romans y réussissent avec une efficacité d'autant plus grande que ces préludes sont pour certains de véritables *compendiums* du roman. Sans atteindre la renommée des premières lignes Cervantines du Quichotte, certaines de ces ouvertures restent néanmoins en mémoire.

I.6 *This is the end* : explicit

De même que certains *incipit* « piégés », les bornes finales des romans constituent parfois des seuils problématiques, amenant pour certains à interroger le rapport au réel des

¹L'introduction de *El índice de Dios* en est peut-être le seul cas parmi les romans de notre corpus. Si il introduit le lecteur dans un contexte bien défini, il tarde néanmoins à lui permettre d'identifier le narrateur qui restera d'ailleurs anonyme : « Eran las tres de la mañana y en el parque no había mucha luz. Estaba sentado en un banco fumando un cigarrillo y esperando. Tenía frío, tenía frío en las manos y tenía el culo frío y duro y se me estaba durmiendo encima de la piedra » (IDD).

œuvres, la frontière entre réalité et fiction, et le pacte de lecture ambigu propre à l'autofiction¹. C'est le cas dans *De Madrid al cielo* notamment, où les dernières phrases du récit ne sont néanmoins pas celles du roman. En effet, la conclusion du récit de Zenón est suivie de la mention « Escrito en Madrid, en dos cuadernos de hoja cuadrículada de 0,5 cm ; terminado en diciembre de 1993 » (*DMAC* : 136). Cet appendice énigmatique nous porte à considérer l'*explicit* du roman de Grasa comme une zone de frontière ambiguë : en plus de marquer la frontière entre le monde de l'œuvre et le monde extérieur, celui du lecteur, ce texte à la source énonciative incertaine s'avère problématique en brouillant la limite entre le récit fictionnel et la réalité, mettant en évidence sa porosité. Le lecteur ignore en effet si les cahiers en question sont ceux de l'auteur ou ceux de son personnage, et cela rend floue cette limite au récit.

Comme nous l'avons montré par l'étude des personnages, les romans sont marqués par une forme de nihilisme et un profond désenchantement. Leurs *explicit* reflètent cette vision pessimiste d'un monde hostile. Dans la plupart des cas la fin des romans ne constitue pas la résolution d'un problème, et encore moins la réalisation d'un projet. Elle vient plutôt entériner une absence d'évolution et de perspective en renvoyant à une situation analogue à celle du commencement du récit. *Matando dinosaurios con tirachinas* s'achève ainsi de façon aussi abrupte qu'il a commencé, en pleine phrase prononcée par un Pedro toujours chômeur, et toujours aussi peu enclin à affronter la vie d'adulte (*MDCT* : 221). Le protagoniste de *Sonko 95* est pour sa part parvenu à terminer son roman et s'est efforcé de mener une existence plus saine, pourtant dans les dernières lignes du récit il montre la permanence de sa tendance à la procrastination (à laquelle son penchant pour les drogues n'est pas étrangère) en remettant à plus tard l'envoi de son manuscrit : « ya escribiré mañana, o pasado... o cuando sea... igual ni la envío...estoy demasiado rayado... » (*S95* : 281). Si les diégèses progressent en majorité selon un mouvement *crescendo*, les protagonistes restent néanmoins figés. D'autant plus que le dénouement est souvent manquant (*Héroes*, *Sonko 95*), ou seulement suggéré (*Ciudad Rayada*, *El índice de Dios*), et que les protagonistes en sont parfois absents (c'est le cas de David, personnage central de *Mensaka*, de Israel Lacasa, et plus directement de Carlos, parti en vacances à Santander après la mort de Fierro, passant de fait le relais de la narration à Roberto).

Nous avançons que ces fins ouvertes ou manquantes sont autant de stratégies d'écritures qui, à l'instar des débuts *in medias res*, se mettent en place dans les romans pour participer à l'*effet de vie*, et les distinguent des romans réalistes du XIX^{ème} siècle.

¹Nous reviendrons plus longuement sur la question des frontières dans le deuxième chapitre de cette partie.

Certaines fins montrent en revanche l'apogée d'un processus, mais ce sont la déchéance, la destruction ou la violence qui y atteignent leur paroxysme¹. Zenón, marginal autodidacte comptant pourtant parmi les plus optimistes, ruinera ses chances de s'en sortir dans les dernières lignes du roman en détruisant sous le coup d'un geste apparemment irréprouvable sa guitare, seul moyen de subsistance après la perte de son logement et la vente de sa fourgonnette, montrant son insurmontable incapacité à sortir de sa situation précaire :

Anduve con la guitarra al hombro cuando de pronto me dije : « ni un paso más ». Así la guitarra por el mástil con las dos manos y la partí contra un árbol, esquina con la calle Santa Isabel (DMAC : 136).

Ainsi s'achève le récit de Zenón, laissant peu de place à l'optimisme.

De même, la cavale du protagoniste de *El índice de Dios* et de sa compagne après leur série de meurtres semble inéluctablement vouée à une issue fatale, malgré l'espoir d'un ailleurs prometteur où la vie serait différente et apaisée² :

- ¿Dónde se puede uno perder, que no lo encuentren? ¿Existe acaso un sitio?
-No lo sé. Pero quinientos kilómetros más allá de esa autopista está el desierto. Y al otro lado del desierto, el Sur. Y en el Sur las cosas son distintas.
-¿Ah, sí? ¿Y qué es lo que hay en el Sur?
-¿El Sur? El Sur es un sitio grande lleno de luz y el mar que va cambiando de color, gris, verde, azul. Hay chumberas y un árbol que se llama granado, que tiene unas flores muy rojas, como la amapola, sólo que mejor, y se está muy bien. Te gustará. (IDD : 163)

Le roman de Lucía Etxebarria laisse lui aussi entrevoir dans son ultime phrase une possibilité de rédemption après l'introspection de la protagoniste : « Puede que ni siquiera sea digna de que Cat entre en mi casa. Pero una palabra suya bastará para sanarme » (BCC : 340).

Ces romans font partie de ceux qui présentent une fin ouverte, laissant un interstice pour l'espoir³ ou laissant planer le doute. Dans *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo* la suspension finale du récit s'inscrit dans le genre policier que le roman imite et dont le

¹A cheval sur ces deux modèles, la fin de *Historias del Kronen* est peut-être la plus pessimiste. Culmination d'un processus d'escalade de la violence, la mort de Fierro débouche sur un double épilogue montrant d'un côté un Carlos indifférent à cet événement tragique dont il est pourtant en grande partie responsable, et de l'autre son ami Roberto, traumatisé et rongé par la culpabilité mais toujours sous l'emprise du protagoniste.

²Il partage ce rêve avec el Palito, narrateur de *El triunfo*. On retrouve dans leurs deux évocations sur lesquelles s'achèvent les deux romans les mêmes éléments : « el sur », « el mar », qui appartiennent à l'imaginaire commun du *Locus amoenus* où il fait bon vivre. (IDD : 163, ET :181).

³C'est le cas de *Lo peor de todo*, dont le narrateur se montre dans les dernières lignes plein d'optimisme pour l'avenir même si son ambition se limite à atteindre le titre d'employé du mois : « El 25 de enero parecía un día agradable con sol y buenas temperaturas. Me he esmerado con las patatas fritas y los aros de cebolla porque tal y como están las cosas tengo bastantes posibilidades de colgar mi foto en el comedor central antes de que termine el mes » (LPDT : 113).

détective serait l'auteur lui-même, ou du moins son double littéraire. Une fois recueillis les témoignages de Gaizka, Sara et Blueberry et disposant des informations nécessaires à l'écriture de son roman il prend congé des trois personnages :

Me levanto y los observo por última vez, sentados alrededor de la mesa. Ellos también me miran. Les doy la espalda y empiezo a andar.

-Espera—dice Sara.

Me vuelvo. Blueberry tiene razón : es muy bonita. Tan bonita como me había imaginado. Y dos veces más peligrosa... Mete la mano en su bolso y me sonrío. Me quedo ahí, esperando para ver qué va a sacar (NDMPZ : 206).

Cette scène qui fait un écho lointain au titre du roman est interrompue par le point final, laissant le lecteur en suspens sur une image très visuelle. La même visualité est présente dans les scènes finales de *Mensaka* et *Ciudad Rayada*. Très photographiques, elles restent dans l'esprit du lecteur, qui conserve des protagonistes des images figées, comme on garde en mémoire celles d'instant vécus ou d'une dernière rencontre :

(...) o sea ke me kedo kon mis Gloriosos Nobenta, montado en un globo ke es un nobenta y nuebe por ciento kojonado, la risa de Tula resonando como campanillas en mis oídos, y yo todo pelota, eskupiendo al suelo y resoplando : Uff, ké globazooo (CR : 294)¹.

Dans ces romans qui radiographient un état du monde à travers des tranches de vie, le processus prime sur l'issue. Tant et si bien que *Héroes* ne présente pas de fin à proprement parler. Certes la fin du roman est tournée vers l'avenir, le narrateur s'interrogeant sur sa vie future une fois qu'il aura achevé son passage dans le monde adulte et regagné le monde extérieur à sa chambre : « Me siento como un negocio que va cambiando de dueño » (*Héroes* : 191). Mais ce fragment qui exprime l'incertitude et l'instabilité pourrait tout aussi bien se trouver à un autre endroit du roman.

Cette réflexion amène à la suite de notre étude de la composition des romans : l'analyse de la construction interne des romans dont l'éclatement et la discontinuité semblent être les principes structurants.

II. La discontinuité comme principe discursif

Dès les premières lignes mais aussi tout au long de la lecture, lire un récit c'est tenter de prévoir comment il va évoluer (Jouve, 2001 : 93). Les auteurs placent en général

¹Voir *Mensaka* p. 141.

stratégiquement des indices en fin de chapitre ou de scène qui permettent au lecteur d’appréhender la suite du récit et suscitent son intérêt. Or par le truchement de constructions originales les auteurs jouent de cette dimension prédictive de la lecture en brouillant les pistes : alternance de récits, ellipses et sauts *du coq à l’âne* sont légion dans les romans du *Realismo sucio* qui semblent tous atteints à divers degrés et selon des schémas différents de fragmentarité chronique.

Nous avons déjà évoqué les origines postmodernes de cette fragmentarité et de la prise de liberté structurelle qu’elle représente, nous sonderons à présent les manifestations, le sens et surtout les effets de ce choix esthétique.

A la lumière de l’étude approfondie du contexte socio-culturel des œuvres et des personnages qui les habitent, la structure interne des romans et les choix narratifs qu’elle matérialise (par des absences de transition, des fragments juxtaposés et interchangeable pour certains) nous semblent à la fois émaner et être le reflet d’un monde moderne disloqué et d’un réel lui-même souvent chaotique et dépourvu de sens.

II.1 Unidimensionnalité et linéarité

Le temps est dans le roman un principe ordonnateur essentiel. C’est d’autant plus vrai ici que les romans présentent pour la plupart un mouvement de *crescendo* dans la violence, la folie, la détérioration des rapports ou la déchéance qui pousse les personnages vers une inexorable issue. De la plus anecdotique (la fermeture du bar dans *Sonko 95*), à la plus tragique (la mort de Fierro dans *Historias del Kronen*, la cavale dans *El índice de Dios*, la vengeance dans *El triunfo*), en passant par des situations dramatiques à l’échelle individuelle (la disparition de Israel dans *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo*, l’éclatement du groupe dans *Mensaka* ou le départ de Elia dans *Matando dinosaurios con tirachinas*). Pourtant si la chronologie des événements est respectée — nous en avons étudié les mécanismes dans notre chapitre sur le temps —, rares sont les romans du *Realismo sucio* qui les relatent de façon linéaire.

Nous passerons rapidement sur ces romans de facture assez conventionnelle pour ne souligner que leurs traits distinctifs.

Le roman de Ismael Grasa est construit de façon apparemment classique. Le récit est explicitement présenté comme tel et borné précisément par le narrateur dès les premières lignes :

Mi nombre es Zenón, Cayetano Zenón, como Zenón de Alejandría, y lo que a continuación se narra son los hechos acontecidos desde que me vi en la obligación de

pedir dinero prestado para pagar el alquiler, hasta la tarde en que entré en la comisaría de la calle Huertas (*DMAC* : 14).

Il se divise en deux cahiers, d'extension presque égale, dont on peine à savoir s'il s'agit de ceux de l'auteur ou de ceux de Zenón. Le premier relate les faits qui ont précédé l'assassinat de Paula et s'achève sur la découverte de son cadavre, le second recouvre l'enquête menée par Zenón jusqu'à la découverte de la culpabilité de son prétendu ami Chule et sa dénonciation (*DMAC* : 133). Cette nette division du récit, qui coïncide exactement avec le nœud de l'histoire, nous incite à penser qu'elle est du ressort de l'auteur et non la conséquence d'une nécessité matérielle de passer à un autre cahier. Cependant, malgré cette organisation et l'apparent respect de la chronologie, la lecture est perturbée par divers éléments. D'une part par le non-respect des bornes du récit annoncées : il reviendra à plusieurs reprises sur ce qu'il considère comme en étant l'origine¹, et excédera le terme annoncé. Ensuite par le suspense créé par des effets dilatoires consistant en des effets d'annonce d'évènements que Zenón ne relate ou n'explique que bien plus tard (la raison de sa présence au commissariat en est un exemple). D'autre part par sa difficulté avouée à organiser son récit, par ses réflexions répétées sur la mémoire à travers lesquelles il souligne son propre manque de fiabilité, et par son incertitude affirmée vis-à-vis de certains liens de causalité entre les faits relatés². En effet dès le début il prévient le lecteur qu'il pénètre dans une histoire compliquée et dans un esprit non moins compliqué : « Este relato bien podría haber empezado aquí, pero las cosas conviene tomarlas con carrerilla por si las moscas » (*DMAC* : 28). Cet aspect déjà évoqué en rapport avec le traitement du temps a un effet sur la construction interne du récit. Zenón tente de reconstituer la chaîne causale de ses mésaventures. Il en attribue le point de départ à l'obligation de trouver de quoi payer son loyer :

No habría causado ninguna extorsión en la economía de mi amigo si le hubiese pedido las cincuenta mil pesetas, evitando tener que acudir a Chule, conocer a Paula y terminar en la comisaría de la calle Huertas. Pero el tiempo sólo tiene una dirección, que es hacia delante. Por eso de nada sirve lamentarse (*DMAC* : 24).

¹Zenón y revient avec de minimes variations, montrant son incertitude et sa propension au ressassement : « Quizá el comienzo sea la adolescente Paula tomando de su Marie Brizard, pero esto es algo que no se puede saber porque lo uno va atado a lo otro, y si tiras de un cabo te llevas la ristra entera » (*DMAC* : 14), « Si fue esta circunstancia o fue el día que conocí a Paula el inicio de la historia que habría de comenzar en la comisaría de la calle Huertas es algo que no lo sé fijo » (*DMAC* : 16), « Si fue entonces o fue el día que conocí a Paula el inicio de la historia que habría de acabar en la comisaría de la calle Huertas es algo que no vale la pena preguntarse » (*DMAC* : 20).

²Alors que le réalisme préfère d'ordinaire un discours « démodalisé et assertif » (Hamon, 1982 : 150), qui évite les guillemets, les italiques, les verbes locutions et adverbies laissant entrevoir des doutes (sembler, croire, une sorte de de, peut-être, etc) cette tendance est ici comme dans tous les romans abandonnée au profit d'une narration en première personne, qui émanant de surcroît de personnages plus erratiques les uns que les autres sera au contraire fortement modalisée. Au moins en apparence, les narrateurs semblent ne pas disposer d'autres informations que celles qu'ils livrent au lecteur et se montre fréquemment dubitatifs ou incertains. C'est le cas Zenón en particulier mais aussi de Elder, Pedro, et d'autres encore.

Certes, le temps ne connaît qu'une direction, mais le récit a en revanche toute liberté d'organisation. Si la lecture demeure linéaire, le lecteur a l'impression que le narrateur lui fait effectuer des allées et venues entre les diverses étapes de l'histoire narrée, et de multiples détours à travers les innombrables digressions suscitées par ce qu'il entend ou voit et qui émaillent son récit principal. Ainsi, lorsque caché dans la cage d'escalier de l'immeuble de la mère de Paula il entend à travers une porte les bribes d'un journal télévisé évoquant le PSOE il part dans des réflexions avant de revenir à son récit :

De ti, Zenón, han dicho que eres del Partido Socialista Obrero Español. ¡Esto es la descojonación ! Aquí es el todo vale, aunque tú sabrás seguir adelante sin salir de Madrid, porque o la salvación está aquí, o no la hay, o no vale la pena buscarla. **Pero lo que ahora nos ocupa son los hechos que habían de suceder antes de que entrase en la comisaría de la calle de las Huertas** (DMAC : 84, nous soulignons)¹.

Le roman de Lucía Etxebarria donne également par endroits une impression de discontinuité qui est le fait des ellipses et des passages d'une temporalité à une autre. Dans le cas de ce récit rétrospectif où s'entremêlent temps de la narration et temps de l'histoire, récit et commentaires du récit par la narratrice, Beatriz va et vient entre l'évocation de la période qui a précédé son départ à Edimbourg, elle-même entrecoupée de souvenirs plus lointains, et une introspection centrée sur son existence récente et présente. Le roman est divisé en quatre chapitres mais à l'intérieur de ceux-ci le lecteur est baladé d'un plan à l'autre entre des fragments distingués par des sauts de lignes identiques à ceux qu'utilise l'auteur de façon plus conventionnelle pour signaler de brèves ellipses temporelles ou le passage à une scène suivante. Il tarde un peu à se repérer, mais une fois familiarisé avec les modalités du récit il n'est plus surpris par cette alternance sans transitions entre le récit principal et les évocations digressives qui permettent généralement une découverte approfondie des personnages à travers leur relation à la protagoniste².

Historias del Kronen présente quant à lui une division traditionnelle en chapitres et se clôt par un épilogue explicitement désigné comme tel. Les quatorze chapitres sont bâtis sur des patrons très semblables puisqu'ils coïncident avec les journées du protagoniste. Cette construction qui respecte scrupuleusement la chronologie des événements a en dépit de sa facture classique un effet notable : comme les jours, les chapitres se suivent et se ressemblent, mettant en évidence la vacuité de l'existence du jeune homme qui le pousse vers la recherche de sensations toujours plus extrêmes. Bien sûr le récit compte des ellipses, mais elles permettent de nous épargner des moments encore plus insignifiants que ceux que l'on voit

¹Cet aspect, réitéré tout au long du roman, est bien sûr à mettre également en relation avec la dimension métadiscursive du roman. Nous y reviendrons en temps voulu.

²Voir pour exemple les absences de transitions des pages 130 et 136.

déjà et dans lesquels se succèdent des conversations souvent creuses et des scènes répétées de débauche qui donnent l'illusion d'être livrées en temps réel par le narrateur. Seuls se distinguent le dernier chapitre et l'épilogue, appendice divisé en deux parties pour souligner l'indifférence totale de Carlos à la mort de Fierro en opposition à la conscience rongée de doutes de Roberto, et à travers ce dernier le pouvoir qu'il exerce sur ceux qui sont ses victimes¹. Les manifestations de la fragmentarité dans ce roman amènent à évoquer ici la question de la focalisation.

La focalisation adoptée dans les treize premiers chapitres est certes conventionnelle mais néanmoins représentative d'un élément crucial dans l'ensemble des romans et mérite pour cela d'être évoquée. Il s'agit de l'égotisme de la narration qui amena certains critiques à les qualifier de « novelas del yoyo ». On observe dans *Historias del Kronen* et plus largement dans tous les romans une tendance à la subjectivité voire à l'intimisme avec des récits à la première personne souvent sous forme de brefs chapitres ou sections qui évoquent le journal ou le livre de bord². D'autres récits sont des témoignages et impliquent également par leur nature même l'usage de la première personne³. La focalisation s'y fait l'écho des impressions et de la vision du monde des narrateurs, de leur solitude intrinsèque et de leur sentiment d'étrangeté et d'incompréhension, souvent aussi de leur position de spectateurs passifs⁴. Les environnements décrits ne s'éloignent qu'en de rares occasions des cercles restreints dans lesquels évoluent des narrateurs jamais omniscients, qui ne racontent que depuis leur expérience et leur vision des choses, en tant que personnages participant à l'action. Le « je » est leur unique point de référence, et le filtre subjectif par lequel passent tous les événements. Nous considérons avec Gonzalo Navajas cette focalisation unidimensionnelle comme le pendant narratif de la vision unidimensionnelle de l'individu présentiste, narcissique et incapable d'empathie décrit dans notre première partie et qui s'incarne dans la majorité des protagonistes (Navajas, 2002 : 97)⁵.

Dans tous les romans les événements passent systématiquement par le seul filtre de leur subjectivité, et seules les parties dialoguées en donnent une vision plus globale. Cet aspect

¹Germán Gullón fait de l'épisode final et du double épilogue une lecture différente en considérant la mort de Fierro comme un accident et en supposant qu'elle aura des répercussions sur ses amis : «la novela termina en un momento dramático cuando uno del grupo durante la celebración de una fiesta muere de sobredosis de alcohol, entonces ocurre como si la vida fácil de los muchachos ha llegado a su fin» (Gullón, 1998: XVI).

²C'est le cas par exemple de *Beatriz y los cuerpos celestes* ou de *Lo peor de todo*.

³El triunfo, *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo* et *Mensaka* appartiennent à cette catégorie.

⁴Cette posture a été abordée dans notre première partie.

⁵Gonzalo Navajas explique cet égoïsme des protagonistes par un rejet du passé qui amène l'individu à se considérer comme centre de tout et seul porteur de vérité. Paradoxalement, ce même individu est à son insu façonné par les schémas imposés par la globalisation: « El texto [*Matando dinosaurios con tirachinas*] es un periplo explorador de los efectos de la ruptura de las conexiones con un archivo cultural que para Pedro carece de toda resonancia. Para él, como para los narradores de las otras novelas mencionadas, el yo es el único punto de referencia fiable que posee aunque ese yo no sea propio porque está cruzado por las influencias uniformizantes e invasoras de un discurso ajeno» (Navajas, 2002: 99).

s'exacerbe à l'extrême dans l'épisode final de *Historias del Kronen*. Le narrateur y monopolise littéralement la parole. Dans cette scène finale et paroxystique que représente la fête d'anniversaire de Fierro la forme narrative se voit brutalement altérée : à la première personne qui captait et restituait des conversations ou s'entrecroisaient de multiples voix succède une narration totalisante dans laquelle la parole est monopolisée par Carlos. Le lecteur n'a plus accès aux répliques de ses interlocuteurs, dont l'absence est matérialisée par la ponctuation, et ne peut que les imaginer en filigrane dans les paroles de Carlos :

¿Cómo va a estar en coma? Si no era más que güisqui (...) ¿Verdad Fierro que no estás más que borracho? Fierro abre los ojos. Despierta (...) ¡Pero cómo no va a tener pulso! ¡No digas bobadas, Roberto!(...) Fierro, venga. VENGA, DESPIERTA ¡ABRE LOS OJOS!(...) Si le encanta que le peguen y eso lo sabéis todos (HK: 222).

Cette forme lacunaire d'une narration qui prive explicitement le lecteur d'une vision objective des faits constitue une des formes de discontinuité du discours en présence dans les romans et est liée à la notion de fragmentarité. Ce procédé a ici pour objectif de montrer à quel point Carlos est enfermé dans sa propre vision d'un monde extérieur qui semble ne pas l'atteindre. Il prive également le lecteur de l'accès à toute information qui permettrait d'avoir une vision plus objective des événements. On retrouve le même procédé de façon généralisée dans *Matando dinosaurios con tirachinas*. Lorsque le récit échappe temporairement au monologue intérieur de Pedro, ses échanges et conversations sont systématiquement amputés des paroles de ses interlocuteurs que l'on devine, comme lorsque l'on assiste de l'extérieur à une conversation téléphonique. En voici un exemple :

mamá, hoy viene Elia a comer, pues si estás mala acuéstate, la gente si está mala no se levanta, yo hago la comida, pero no digas eso por favor, ¿cómo no voy a saber dónde están las cosas si he vivido aquí toda la vida ?, eso era antes, ahora he aprendido, hago unas paellas de chuparse los dedos (...) (MDCT : 29).

Dans *Historias del Kronen* le lecteur n'accèdera à une autre source d'information lui permettant une vision plus objective des événements que succinctement et de façon biaisée, par l'intermédiaire du double épilogue dans lequel Roberto avouera à son psychiatre :

¡No fue un accidente! Nosotros le atamos. Le forzamos a beber esa botella. Sabíamos perfectamente que no podía beber, fue por eso. Carlos tuvo la idea. Fue él el que continuó. Incluso cuando intentamos pararle, pero estaba como fuera de sí. Y luego cuando llamamos a la ambulancia, cuando quisimos darle a Fierro una ducha de agua fría, él le golpeó cabeza contra el lavabo. Si no le paramos, le hubiera destrozado la cabeza (HK : 233).

Cette « défocalisation » soudaine donne l'impression d'une plus grande objectivité et en conséquence l'illusion d'une perception plus juste des événements. Néanmoins il n'est pas

anodin que la seule objectivation des événements se fasse par la voix de Roberto qui, fasciné et secrètement amoureux de Carlos se livre à un psychologue et se révèle faible et sous l'emprise du protagoniste : « ya no volví a verle. Se fue a Santander. No podía creérmelo de verdad. (...) Fui estúpido ya lo sé pero me había hecho ilusiones a pesar de todo » (HK : 233).

Un procédé semblable est observable dans *Matando dinosaurios con tirachinas* : Pedro y monopolise le récit mais laisse toutefois brièvement s'exprimer une autre personne, sa petite amie, même si ce n'est que dans un court paragraphe et de façon indirecte puisque c'est à travers un fragment de lettre que l'on découvre le point de vue de Elia (MDCT : 207-208). Cette unique rupture dans la forme narrative permet d'une part de confirmer les torts de Pedro dans la situation, que le lecteur subodorait déjà malgré sa position de victime. Le choix de la forme épistolaire apparaît par ailleurs comme le seul moyen pour Elia de parvenir à exprimer ses sentiments à un jeune homme égocentré, incapable de sortir du ressassement de ses propres sentiments, et dont la forme narrative du reste du roman vient souligner l'incapacité à être attentif à autrui.

Cette place centrale d'un « je » totalisant a deux effets contradictoires : si par la connivence¹ qu'elle établit entre le narrateur et le lecteur elle produit un effet d'authenticité, l'extrême subjectivité peut aussi constituer un frein à l'identification et le manque d'universalité du point de vue adopté le priver d'une certaine consistance. L'unidimensionnalité de la narration a selon nous un autre effet d'importance : celui de donner une unité aux récits les plus éclatés, d'octroyer une cohérence structurelle aux romans même lorsque leur construction subit des altérations et que le discours y est morcelé.

II.2. A esprit tourmenté, discours pulvérisé

Héritée de la modernité, l'esthétique du fragment est souvent manifeste en tant que modalité d'organisation du discours imitative de la violence de l'époque dépeinte dans les romans et de la perception qu'en ont les personnages. Cette violence qui heurte et brise la société et parfois les individus se superpose à une perte de cohérence et de sens de la réalité qui découle de la fin des idéaux et des projets collectifs. Elle amène dans l'énonciation une écriture heurtée et une construction éclatée, que dix ans auparavant Maurice Blanchot

¹Cette connivence découle du fait que les narrateurs appartiennent à la catégorie désignée par Vincent Jouve des personnages *livrés* dont on connaît les dires et les pensées (en opposition aux personnages *retenus*) et *proximisés* puisque leurs pensées sont livrées sous leur forme brute et dans l'illusion de l'immédiateté (Jouve, 2001 : 179). Jouve distingue parmi ces personnages *proximisés* les personnages *infériorisés*, *supériorisés* et *égalisés* (Jouve, 2001: 181). Nos narrateurs appartiennent à la dernière catégorie, celle qui génère le plus d'empathie pour ce qu'elle présente de similitude avec les relations sincères de la vie réelle. Transparents en apparence, ils suscitent une saisie affective de la part du lecteur.

associait à « l'écriture du désastre »¹. Étymologiquement le fragment est de fait avant tout une rupture comme le rappelle Alain Montandon :

Le fragment est défini comme le morceau d'une chose brisée, en éclats, et par extension le terme désigne une œuvre incomplète morcelée. Il y a, comme l'origine étymologique le confirme, brisure, et l'on pourrait parler de bris de clôture de texte. La fragmentation est d'abord une violence subie, une désagrégation intolérable. On a souvent répété que les mots latins de *fragmen*, de *fragmentum* viennent de *frango* : briser, rompre, fracasser, mettre en pièce, en poudre, en miettes, anéantir. En grec, c'est le *Klasma*, l'*apoklasma*, l'*apospasma*, de tiré violemment. Le *spasmos* vient de là : convulsion, attaque nerveuse, qui disloque (Montandon, 1992 : 77).

Ces derniers mots ne sont pas sans rappeler à notre esprit ceux de José Ángel Mañas qui parle lui aussi de « convulsions » pour désigner le changement qui s'opéra entre le climat euphorique des années 1980 et celui des années 1990 qui donna lieu à une formidable éclosion artistique mais aussi à une montée de l'angoisse et de l'agressivité dans la société et qui s'illustre dans les romans².

Ici la construction fragmentaire domine surtout dans les romans où les personnages sont enfermés dans leur solitude ou leurs pensées (*Héroes*, *MDCT*, *LPDT*). La prévisibilité peut y être rendue difficile du fait du narrateur, qu'il montre un esprit tortueux (*LPDT*) ou déprimé (*MDCT*), ou déconnecté d'une réalité régie par la spatialité et la temporalité (*Héroes*). Le fragment y est signe d'un ressassement marqué par l'alternance du flux de la pensée et de réminiscences soudaines qui viennent entrecouper le récit, ou par la succession de ces *flashes* qui, plus qu'une trame, composent un tableau. Il n'apparaît pas comme partie d'un tout conçu d'abord et morcelé ensuite, mais au contraire comme une pièce à assembler à d'autres pour recomposer une unité malgré un récit qui passe du coq à l'âne³. Cette reconstitution d'un tout semble nécessaire : elle donne —avec la focalisation que nous avons traitée— un sens et une légitimité même aux récits les plus apparemment éclatés⁴.

Au-delà de la structure du roman, dans *Matando dinosaurios con tirachinas* et *Lo peor de todo*, la fragmentarité touche l'énonciation elle-même et équivaut à une discontinuité du discours. Celle-ci se veut représentative du flux de la conscience des narrateurs, couché tel

¹Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

²Mañas, José Ángel, « Un (casi) Nadal en medio de los noventa » (2008) in *El legado de los Ramones*, Literaturas Com Libros, Format électronique, juin 2011.

³Présente également dans *De Madrid al cielo* cette propension des narrateurs à associer leurs idées de façon parfois déconcertante pour le lecteur peut de fait se manifester dans des récits de construction conventionnelle comme l'est celui de Ismael Grasa.

⁴Les romans du *Realismo sucio* vont moins loin dans cette tendance à l'éclatement que les postérieurs romans mutants: « (...) dans les textes mutants, le fragment n'est pas le bris ou le débris d'un tout originel, ils nient au contraire à chaque page l'existence d'une totalité » (Pantel, 2012).

quel sur le papier. Nous associerons cette technique narrative à la notion de *courant de conscience* ou « stream of consciousness technique » en anglais¹.

Par nature le flux de conscience et l'évocation directe du souvenir sont lacunaires, non linéaires et donc fragmentaires. Loin de nuire à l'effet de réel la suppression des liens de causalité évince l'appréhension logique pour faire davantage place à la réception sensible. La production comme la réception sont ainsi plus représentatives d'un mode de perception du réel contemporain davantage régi par les sens que par la pensée.

II.2.1. *Matando dinosaurios con tirachinas* : dans la tête de Pedro

Ce roman de Pedro Maestre présente une mince tranche de vie du protagoniste, apparemment choisie au hasard². Il n'en est rien. Sa conception formelle marquée par l'éclatement de cette « coupe » réalisée dans son existence en une infinité de fragments n'est que le reflet de la situation de Pedro, paralysé dans son présent et tiraillé entre des sentiments contradictoires. Le texte est entièrement accaparé par un monologue intense qui condense les pensées et souvenirs désordonnés qui surgissent de l'esprit de Pedro en une concaténation de paragraphes lapidaires qui débutent et s'achèvent de façon abrupte et s'enchaînent sans lien logique. Cette association d'éclatement des pensées et de l'énonciation d'une part et de condensé d'existence d'autre part rend le roman difficile à résumer.

La narration en première personne monopolise l'énonciation et change de sujet sans crier gare entre les paragraphes et parfois entre deux lignes, d'une façon qui révèle le chaos et la confusion qui règnent dans l'esprit de Pedro :

. . . que de ser bueno a malo no hay ni dos líneas y mi equilibrio emocional chirría por los cuatro costados . . . (*MDCT* : 135)

La fragmentarité du texte reflète la fragmentation psychologique d'un narrateur qui semble incapable des relier les événements, ses actes, et leurs conséquences. Les phrases souvent inachevées montrent son errance et son incapacité à entrevoir d'autres perspectives que celles qui se résument à son petit univers égocentrique. L'espace de la narration devient l'analogue de l'esprit de Pedro, et l'éclatement structurel se prolonge dans un discours haché et décousu. Le roman se distingue par une absence totale de points et de majuscules —il ne compte que des virgules et des points d'interrogation—, qui loin de produire un effet de fluidité renforce l'impression de discontinuité pour un lecteur forcé de deviner où

¹Ce concept fut pour la première fois appliqué à la technique narrative par la romancière May Sinclair en 1918. Il relevait auparavant du domaine de la psychologie et désignait le processus de pensée des individus. (Cuddon, J.A, *A Dictionary of Literary Terms*, Harmondsworth, Penguin Books, 1984, p. 660-661).

²Le début et la fin *in medias res* et abruptes du roman viennent renforcer cette impression.

commencent et où s'achèvent ses réflexions. Celles-ci apparaissent tels des flashes qui s'allument et s'éteignent brutalement, dans des phrases souvent tronquées en leur milieu.

La répression des instincts agressifs engendre un discours sous tension permanente qui donne à la narration son rythme effréné, qui subit néanmoins des variations au gré des humeurs du héros. Si certains fragments n'excèdent pas les dix lignes et expriment des pensées et sensations fugaces (*MDCT* : 195), d'autres constituent de longs passages monobloc qui matérialisent l'enfermement mental dans le ressassement (*MDCT* : 13-17). La rancœur et la haine de Pedro vis-à-vis de la société, de sa petite amie, du monde entier émergent tous azimuts sous l'impulsion de ses pensées et sensations dans la multitude de fragments narratifs qui semblent jaillir d'un même souffle.

Cette écriture disloquée envahit tout le roman, jusqu'à sa fin qui surprend le lecteur par son caractère abrupt : « Antoñín, ¿es que la tragaperras no va ? nada, déjalo que ya viene Vicente, ¡cabrón, cuánto tiempo ! tío, ¡qué pelo más largo ! nunca te había visto el » (*MDCT* : 220). Le dernier mot coïncidant avec la fin de la page, le lecteur tourne la page et se trouve décontenancé en découvrant que le roman s'achève sur une nouvelle manifestation de la futilité de la vie de Pedro puisqu'il semble anodin d'interrompre son récit en pleine phrase. Cette fin renforce aussi l'impression d'une véritable saisie de tranche de vie.

II.2.2. *Lo peor de todo* : l'écriture du ressassement

Dès les premières phrases du roman le lecteur se demande à quoi il a affaire. Le caractère fragmentaire y est double puisque le roman se décompose en fragments et que le discours du narrateur est également disloqué.

Le récit est une succession de fragments dans lesquels le narrateur tantôt se remémore un épisode de son existence, tantôt fait référence à des faits divers, tantôt nous livre ses états d'âme et ses réflexions sur sa vie et celle de ceux qu'il côtoie ou ne fait que croiser, et il s'élabore par bribes successives et parfois dénuées de lien qui les unisse. Elder nous livre les éléments tels qu'ils lui viennent : parfois en les introduisant (« Leí en el periódico que (...) » (*LPDT* : 12)), souvent aussi sans crier gare. Il enchaîne des éléments dont le lecteur peine à saisir la relation :

En algunas películas se muere la gente y en otras no. A mí me gustan las que tienen muertos y gente odiándose a conciencia los unos a los otros. Lo de Sid y Nancy lo leí en el periódico, a los boxeadores los conocí de verdad, descargando cajas en Mercamadrid, a los asesinos no. Vietnam siempre me gustó mucho y por eso no me separaba de mi libro ni a sol ni a sombra (*LPDT* : 12).

Cet éparpillement de la pensée et du discours sont heureusement compensés par le métadiscours du narrateur qui rassure et renseigne le lecteur : « En fin, todo esto lo explico después un poco, pero por si acaso » (*LPDT* : 17). Les multiples récurrences de ces éléments lui permettront en effet de comprendre *a posteriori* ces allusions de prime abord déroutantes.

Ce texte en apparence erratique semble privilégier une écriture de l'instant, manifestée par des observations spontanées, des digressions inattendues et des gloses et commentaires apparemment irréflechis qui reflètent l'honnêteté parfois maladroite voire brutale d'un narrateur et protagoniste lui-même conscient de ses associations d'idées parfois incongrues : « A Julio Villalobos le partí un brazo. No tiene nada que ver con la Pasión de Cristo, ni siquiera era el mismo colegio » (*LPDT* : 78). Le mode répétitif en est la fréquence dominante, représentant le mouvement spontané de la pensée qui va et revient sans cesse dès qu'on la laisse aller. Elder semble parfois radoter, répétant les mêmes éléments en apportant des précisions, ou des variations des plus ténues aux plus contradictoires¹, ou reformulant au contraire sans ajouter le moindre détail, comme s'il écrivait d'un seul trait et laissait couler son récit, oubliant ce qu'il a déjà mentionné². Cette impression est également produite par des liens logiques différés voire absents, ou inversement par la présence de connecteurs qui ne relient à rien l'énoncé, forçant le lecteur à combler les lacunes du discours. C'est le cas dans le passage suivant, où l'apparition de l'élément de comparaison qui précède normalement la locution prépositionnelle « en cambio » est différée plus loin dans l'énoncé, enfreignant les règles syntaxiques mais reflétant le flux de la pensée : « Cuando era niño, **en cambio**, era guapo y gracioso. Después empecé a ponerme colorado por todo y ni Dios, ni la Virgen, ni nadie le puso remedio a eso. Hasta hoy » (*LPDT* : 75, nous soulignons).

Le bouleversement chronologique des événements racontés par Elder est le signe ce que Dorrit Cohn établit comme le « vrai » monologue intérieur : « [d]ans les vrais monologues intérieurs la suite temporelle des événements passés fait place à la succession temporelle des instants du souvenir présent, et le passé se trouve ainsi radicalement dissocié de toute chronologie » (Cohn, 1981 [1978] : 207). Aussi si le narrateur va et vient entre le présent, le passé récent et le passé lointain, sans se soucier souvent du choix d'un temps verbal cohérent³.

Un autre élément distinctif de son mode énonciatif est la fréquence des polysyndètes présents dans le texte. Ce courant de conscience marqué par le ressassement n'est pas sans

¹« El abuelo de mi padre, o sea, mi bisabuelo, era el tutor de Alfonso XIII » (77). « Mi abuelo fue tutor de Alfonso XIII » (82).

²« M nació en Caracas. (...) Salió de Caracas cuando tenía once meses, así que no se acuerda de Venezuela » (*LPDT* : 18). « M nació en Caracas, pero era muy pequeño cuando salió de allí, así que no se acuerda de nada » (*LPDT* : 19).

³La particularité du récit de Elder réside dans le fait que ce monologue n'est pas comme le définit Dujardin « un discours sans auditeur et non prononcé » (Dujardin, Edouard in Cohn, 1981 : 204-205) puisque Elder écrit ses pensées et envisage d'être lu, ce qui constitue la seule bride au flux de son discours.

rappeler le long monologue de Carmen dans *Cinco horas con Mario*, même si à la différence du personnage de Delibes qui s'adressait à son défunt mari Elder effectuée par écrit un bilan de sa vie. Les deux récits ont en commun d'être des exutoires et de reproduire efficacement le fonctionnement de la mémoire et de la pensée. Mais chez Elder, l'évocation des faits par compulsions et répétitions caractéristiques de la névrose obsessionnelle¹ est symptomatique d'une psychologie pathologique dont l'écriture est mimétique. Les éléments et anecdotes qui reviennent en boucle² constituent un réseau formant des traits d'union entre les différents fragments du roman, et permettant d'affiner à chaque réitération la perception de la personnalité de Elder. Tels des éclats d'un miroir brisé ce n'est qu'une fois le livre refermé que ces bribes constitueront un portrait global de ce personnage à la personnalité complexe. Reprenant le terme développé par Geneviève Champeau, nous qualifierons cette forme singulière de récit *réticulaire*³, qui vient se superposer à deux autres trames plus linéaires relatant d'une part le passé récent de Elder et sa relation avec T., et d'autre part son présent et l'évolution de son projet d'éliminer l'employé du mois⁴. A mesure que la violence de Elder croît et s'impose à lui, la forme du discours en épouse le fond : le rythme devient haletant et les fragments se font de plus en plus courts et décousus (*LPDT* : 102-103) jusqu'à l'acmé du roman (l'agression de l'employé du mois).

II.2.3. *Héroës* : le soliloque fragmenté

Le second roman de Ray Loriga va plus loin dans la mise en œuvre de la construction fragmentaire.

Cuando me empezó a subir el ácido pensé: bueno, se acabó. No puedo seguir con esto; el trabajo y la apisonadora RESPONSABILIDAD-CULPA-DIOS TE QUIERE-TU FAMILIA TE QUIERE-TÚ NO TE QUIERES PERO ESO SE PUEDE ESPERAR.
Pensé simplemente: adiós, se acabó. Seguí bebiendo cerveza y vino tan deprisa como

¹ Ce trouble mental est ainsi défini : « Dans la forme la plus typique, le conflit psychique s'exprime par des symptômes dits compulsifs : idées obsédantes, compulsions à accomplir des actes indésirables (...) et par un mode de pensée que caractérisent notamment la rumination mentale, le doute, les scrupules et qui aboutit à des inhibitions de la pensée et de l'action » (Laplanche, Jean, Pontalis, Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967, p.284).

² On en trouve un exemple dans les pages 11 et 12 où Elder évoque un incident survenu en classe lorsqu'il était enfant et y revient plus tard : « **lo de** la cagada » (*LPDT* : 12).

³ Caractérisé par l'absence de linéarité, le récit réticulaire prend son sens par les liens qui s'établissent entre ses différents éléments sur un mode analogique et non chronologique. (Champeau Geneviève, « Narratividad y relato reticular en la novela española actual », *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, Carcelén, Jean-François, Champeau, Geneviève, Tyras, Georges, Valls, Fernando (ed.), Saragossa, Prensas universitarias de Zaragoza, 2011).

⁴ Il est également possible d'associer cette syntaxe textuelle à celle d'une chanson: elle choisit une idée, la transforme, la manipule, la tourne dans tous les sens. Elle compte aussi ce qui équivaldrait à des strophes (la trame linéaire) et des refrains (les références récurrentes) qui subissent des variations comme souvent dans les chansons. Nous insisterons davantage sur ce lien entre écriture et musique en étudiant les manifestations de l'intermédialité dans les romans.

pude y luego me levanté para cantar algo pero no me acordaba de ninguna canción (...) No dije nada más en toda la noche. Antes de que todo empezara a moverse decidí que lo único que necesitaba era una habitación pequeña donde buscar mis propias señales. Sabía que no debería haber abandonado la primera habitación. Hacía casi diez años que lo había hecho. Vi claramente que todo funcionaba mal desde entonces. Empecé a imaginar cómo sería mi nueva habitación y decidí que no saldría de ella hasta estar verdaderamente capacitado para engrosar las filas de los ángeles (*Héroes* : 14-15).

Ce fragment, le second du roman, constitue à divers égards un commencement¹ : celui d'un roman qui s'ouvre, se déploie et se referme dans une atmosphère onirique, chimérique et hallucinatoire ; celui aussi de la genèse même du roman : la décision d'un narrateur vulnérable et inadapté de s'enfermer dans une chambre et de n'en sortir qu'une fois converti en héros, ou en ange. A partir de là le roman consiste en une série d'analepses et de prolepses² connectées entre elles par les allusions constantes aux souvenirs d'enfance, à la drogue, à l'alcool et au monde des chansons rock : autant de paradis artificiels dans lesquels se réfugie le narrateur. La quatrième de couverture du livre évoque à juste titre une écriture par *flashes* successifs (« fogonazos ») qui sont autant de brisures de texte et de pensées interchangeable entre elles.

Si Ricardo Senabre reconnaît à la sortie du roman sa valeur testimoniale, il se montre néanmoins critique quant à cette mise en texte éclatée et sans ordre apparent :

[n]o es el sustrato ideológico lo que aquí debe juzgarse (...) sino su conversión en obra narrativa, la configuración artística del texto, su construcción y su estructura. Y en este terreno hay algunas luces y numerosas sombras. Como novela, y por muy amplios y difusos límites que otorguemos al género, *Héroes* deja mucho que desear. (...) Claro está que en la vida puede suceder que los recuerdos y las reflexiones se presenten así, de un modo desordenado e incluso caótico. Pero, **si la vida puede ser un caos, el arte es siempre una ordenación** –aunque la obra resultante pueda producir la impresión del caos- y en *Héroes* se echa de menos esa idea directriz, ese núcleo esencial alrededor del cual todo se ordena y supedita (Senabre, 1993)³.

La fragmentarité poussée à l'extrême aboutirait-elle à un discours amorphe ? Pourrait-elle nuire à la lisibilité et à la cohérence de l'œuvre ? Nous affirmons que tel n'est pas le cas et que cette forme prend ici tout son sens : cette composition que le critique compare à un miroir brisé (« un espejo hecho añicos ») incarne efficacement la réalité qu'elle reflète, éclatée et disloquée, et le chaos qui règne dans la vie et l'esprit du protagoniste. C'est précisément ce chaos qui constitue le fil conducteur du roman. Par ailleurs, la cohérence émerge des éléments

¹ Il s'agit d'un commencement dans l'ordre de lecture, et dans l'ordre de l'histoire. Mais paradoxalement, nous entendons davantage le fragment comme résultat que comme commencement.

² À Ces termes littéraires on peut préférer avec Gómez Castellanos ceux de *flashbacks* et de « *flashforward* » qu'il emprunte à la terminologie du cinéma (Gómez Castellano, 2007 : 22).

³ Ce commentaire reflète l'intransigeance du critique quant à la correction linguistique dont certains auteurs cherchaient précisément à s'affranchir.

épars mais récurrents qui ceignent le texte. Malgré la construction en apparence aléatoire, des échos se font par la récurrence de thèmes et la fréquente répétition de phrases, établissant une forme de symétrie. Ainsi le premier fragment et l'avant-dernier ont tous les deux pour sujet une rencontre avec David Bowie à Moscou (p. 11 et 190). La scène de fête du deuxième fragment (p.13) semble être rejouée dans la fête finale (p.187). Le troisième fragment (p. 16) trouve sa réplique dans le fragment 80 (p. 185) avec l'épisode de l'oreille perdue (et jamais retrouvée) du frère du narrateur, racontée à nouveau avec cette fois force détails. Quant aux souvenirs d'enfant du quatrième fragment (« La sensación de niño era fundamentalmente la de estar desarmado » (*Héroes* : 17)), ils reviennent sous la forme d'une chanson dans l'antépénultième fragment du roman sous le titre éloquent de « Canción para el chico que se empeñaba en conseguirlo a pesar de que las apuestas estaban 9 contra 1 » (*Héroes* : 189). S'y annonce la prophétie (paradoxalement située à la fin du roman) qui semble avoir jusque-là régi la vie du narrateur : « Las carreteras serán muros, las baldosas colmillos, los puentes agujeros y los agujeros, agujeros » (*Héroes* : 189). Les quatre-vingt-quatre fragments presque interchangeables prennent donc tout leur sens une fois le livre refermé.

Notons que ces fragments revisités et quelque peu déformés confèrent au narrateur un peu de l'héroïcité poursuivie, car seules les histoires des héros sont répétées et racontées à l'envi, souvent transformées au passage. Elles appartiennent alors un peu à tous et à chacun, tout comme les chansons. Nous proposons que cet aspect fait écho au pluriel du titre, qui nous propose à tous, au collectif, de devenir des héros, même pour un jour, même en simulant.

Une autre perspective relative à la construction du roman nous semble intéressante : il s'agit de celle de Irene Gómez Castellano qui affirme que ce livre est conçu comme un disque. Ces fragments à première vue sans cohésion naissent tels des morceaux de musique de l'inspiration et le roman s'apparente à ces disques communément nommés *albums concept* et qui présentent une cohérence interne en développant autour d'un personnage central des chansons liées entre elles ou en constituant des variations autour d'un même thème ou concept unificateur¹. Comme ces albums le roman de Loriga acquiert une cohérence pour le lecteur :

Aunque Héroes enfrenta al lector con una estructura caótica —o precisamente por eso— el estribillo permanece por encima de toda lógica, y su antídoto funciona más allá de los fragmentos que no sabemos ni de quién vienen ni hacia quién van dirigidos. No importa, porque la memoria en Héroes apela no al pensamiento, sino a ese recóndito lugar de nuestra memoria donde se almacenan la música y las canciones (Gómez Castellano, 2007 : 27).

¹Parmi les albums de ce type on trouve bien sûr celui que David Bowie composa autour du personnage de Ziggy, mais également *L'histoire de Melody Nelson* de Serge Gainsbourg (1971), le préféré de Ray Loriga dans l'œuvre du chanteur français.

Enfin, la continuité et la cohérence en dépit d'une extrême fragmentarité sont attribuables en grande mesure à un narrateur unique qui nous livre sa vision unidimensionnelle du monde. C'est également le cas dans la plupart des romans que nous étudions ici.

Par leur caractère interchangeable les fragments qui composent *Héroès* convoquent la notion de mosaïque pour désigner le tout qu'ils composent. Cette figure qui offre une possibilité de continuité non-linéaire allie le fragment à l'unité que forment les brisures mises bout à bout. Déjà utilisée du temps de Balzac et étudiée depuis les années 1950¹, elle fait un retour notable dès le milieu des années 1990. Dans l'essai que lui consacre Lucien Dallenbäch (Dallenbäch, 2001) elle est présentée comme forme structurante non plus seulement de la littérature et des arts mais de la société toute entière. L'auteur attribue ce retour en force de la composition mosaïque à l'avènement et à l'essor des nouvelles technologies d'information et de communication —et notamment d'internet— qui à l'ère de la mondialisation appréhendent et restituent le monde de façon fragmentée, bouleversant le rapport au temps et à l'espace. Au réel, en somme. Il évoque également « la fragmentation des productions culturelles dont l'unité commence à se fêler dans les années cinquante, puis se rompt tout à fait dans les dernières décennies du XXème siècle : « on comprend que les écrivains qui sont en rupture avec une narration plus ou moins linéaire aient trouvé dans la mosaïque un modèle particulièrement attrayant » (Dällenbach, 2001 : 56) » (Pantel, 2012). Si lors de la parution des romans qui nous occupent internet n'en était qu'à ses balbutiements, la perception du réel comme réseau d'éléments en lieu et place d'un schéma linéaire a déjà gagné les esprits, la perception du monde et sa narrativisation.

II.2.4. *Raro* : l'inconciliable étrangeté de l'être

Ce roman se divise en huit fragments numérotés auxquels s'ajoutent deux fragments isolés qui sans être ainsi désignés ouvrent et ferment le récit tels un prologue et un épilogue. Ces fragments parfois sans lien apparent s'entrelacent, présentant des similitudes évidentes (des personnages récurrents) ou plus difficilement perceptibles. L'usage de temps verbaux différents et les résurgences de personnages permettent d'établir des liens mais il est difficile de relier tous les fragments par une lecture linéaire du fait de l'entrecroisement des différentes sections. Ils apparaissent de la façon suivante :

¹L'article de Lucien Dallenbäch intitulé « Le tout en morceaux » et paru en 1980 dans le numéro 42 de la revue *Poétique* en est un exemple.

- La mère du narrateur (0, 8)
- Le père du narrateur (0, 3, 8)
- Rosalita, la sœur du narrateur (0, 1, 4, 8)
- Lennon, ami du narrateur (fragment 1, 5, 6)
- Elvira, la petite amie de Lennon (1, 5)
- Teresa ou Tess (fragment 4, 5, épilogue)
- Israel, ami du narrateur (5)
- Laura, petite amie de Israel (5), petite amie de Israel
- Josu et Cristina, amis du narrateur (5, 7, épilogue)
- Ander, ami du narrateur (6)
- Elvis, ami du narrateur (8, épilogue)

Rosalita et Lennon sont les personnages qui permettent d'établir un lien entre l'évocation des souvenirs d'enfance et la vie de jeune adulte, entre le cercle familial, le cercle amical et les relations amoureuses du narrateur. Mais ce n'est qu'à la lecture du dernier fragment que le lecteur peut concevoir le roman comme un tout et non plus comme un agglomérat de récits indépendants les uns des autres. Dans cette section le narrateur rentre chez lui après une soirée et en écoutant Bob Dylan, son chanteur préféré —dont il semble se sentir plus proche que de n'importe quelle autre personne— il évoque et nomme tous les personnages apparus dans le roman, conférant ainsi au récit l'unité qui lui manquait :

Dylan y yo nos quedamos en la oscuridad. Volví a pensar en Lennon, y en Elvis, en Laura y Elvira, en Josu, en Rosalita y Cristina. Pensaba en ellos de una forma extraña, como un hombre que puede imaginar un río, pero no una manera de cruzarlo (*Raro* : 107).

II.3. Puzzles et kaléidoscopes

À la figure de la mosaïque évoquée plus haut s'oppose celle du puzzle. S'il se compose également de fragments assemblés, ce dernier n'offre qu'une combinaison possible alors que la mosaïque en permet une infinie quantité. C'est sur ce schéma que sont construits *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo*, roman rassemblant plusieurs points de vue sur un même évènement, et *Mensaka*, qui se compose de plusieurs témoignages qui mis bout à bout permettent de reconstituer une histoire. Dans ces deux romans, la fragmentarité du récit est étroitement liée à la focalisation : l'éclatement du récit y semble inévitable du fait des narrateurs successifs qui le prennent en charge. Ils se distinguent par une pluralité de voix et de points de vue qui contraste avec l'unidimensionnalité des autres récits. Ils présentent par ailleurs un autre point commun : l'unité indispensable à la cohérence et à la lisibilité y est assurée par la figure de l'auteur narrativisé. Ce dernier collecte, agence et restitue les témoignages des autres pour parvenir à configurer un tout, comme le verbalise le Mañas de *Mensaka* à la fin du roman, remerciant l'un des narrateurs (Javi) pour ses apports éclairants :

« sin él no habría conseguido juntar las diferentes piezas del **rompecabezas** » (*Mensaka* : 137, nous soulignons).

Ces différentes pièces sont les récits intercalés de huit personnages. Nous avons déjà évoqué leur présentation sous forme de fragments précédés de l'initiale du narrateur¹. Cette apparente volonté de conservation de l'anonymat est par la suite déjouée grâce à l'apparition dans les récits des prénoms complets, permettant au lecteur d'assembler lui aussi à l'issue de la lecture les pièces du puzzle. C'est également par le truchement des résurgences de mêmes éléments dans les récits de divers personnages qu'il y parvient et que le texte acquiert sa cohérence². En une seule occasion, les récits de deux narrateurs se font directement suite : dans le dixième fragment Ricardo reprend ainsi son récit là où celui de David s'était interrompu au fragment précédent, le changement de temps du récit se manifestant dans le changement de temps verbal mais le temps de l'histoire demeurant linéaire : « ¿Dé qué cojones te estaba hablando, tronco ? Ah, sí, cuando me metí debajo de la cama » (*Mensaka* : 91).

Le morcellement et le montage du récit conduisent à une saisie kaléidoscopique de la réalité dépeinte. Cette vision kaléidoscopique trouve son écho dans la reproduction mimétique de la polyphonie des voix dont nous traiterons plus loin. On la retrouve dans *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo*, dont l'inscription dans le genre policier donne tout son sens à la vision fragmentée des événements entourant la disparition d'Israel et à la collecte de témoignages. L'usage répété de procédés dilatoires en est aussi le fait, et il contribue à une impression de discontinuité dans le discours tout en maintenant l'intérêt et la curiosité du lecteur en éveil³. Aux récits de Gaizka, Sara et Blueberry succèdera en outre une sorte d'épilogue ou de scène finale qui réunira tous les narrateurs et un Benjamín Prado fictionnalisé à l'image des dénouements chers à Agatha Christie. Les fragments d'extension très inégale dont ces sections sont composées sont regroupés en quatre chapitres numérotés comme s'ils avaient été soigneusement ordonnés. Pourtant certains éléments portent à croire que le récit est incomplet ou désordonné. En effet alors qu'il est apparemment le premier à témoigner, Gaizka multipliera les assertions semblables à celles-ci : « seguro que sus ojos son

¹Le premier roman de Lucía Etxebarria est bâti sur un schéma semblable : ses fragments inaugurés par des lettres configurent un abécédaire en intercalant les récits de Cristina et de ses deux sœurs. A l'instar de *Mensaka*, *Amor*, *curiosidad*, *prozac y dudas* multiplie les correspondances entre les trois récits.

²Par exemple lorsque Ramón explique à la page 68 « [David] se enrolló con la pava esa que no molaba, una histérica con quien se fue a vivir por el Rastro... La que se cortó las venas en el tigre », ses paroles font un écho éclairant à la phrase énigmatique de Bea, la petite amie de David lorsqu'elle racontera comment elle a accompagné David pour récupérer des affaires chez son ex petite amie au début de leur relation : « le dije que no mirara en el cuarto de baño pero él se empeñó en entrar... » (*Mensaka* : 38). Le même procédé est employé à maintes reprises pour relier les fragments entre eux et permettre au lecteur de reconstituer l'histoire tout en maintenant des incertitudes et des zones d'ombres qui le maintiennent dans l'attente.

³Dès la page 10 Gaizka, le premier narrateur, affirme la chose suivante : « aquel fue el día en que empezó todo ». Le lecteur n'apprendra que bien plus tard ce que ce « todo » recouvre.

lo primero de que te han hablado todo el mundo » (NDMPZ : 11). Quant à sa fin, énigmatique, elle invite à envisager une prolongation ultérieure.

Dans les deux romans l'imbrication entre focalisation et organisation est telle qu'il nous a semblé pertinent d'aborder ici la pluralité des voix narratives. Celle-ci a pour effet de laisser à penser au lecteur que, disposant de multiples versions des faits, il pourra s'en forger lui-même une vision complète et objective. Il n'en est rien, puisque tout récit passe par le filtre de la réécriture, même si l'auteur s'infiltré dans le roman comme un personnage supplémentaire. De plus, dans *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo*, les narrateurs successifs tentent constamment de se décrédibiliser les uns les autres, en taxant les autres récits de mensonges, comme le montrent ces propos tenus par Gaizka à son interlocuteur¹ :

No hay nada más: en lo que a mí respecta, ésa es toda la historia. No sé qué será lo que te han contado, tal vez cosas horribles; pero sea lo que sea lo que te han dicho, es mentira; ya he oído una parte y... ¿sabes?, sencillamente, creo que él estaba demasiado alto para que a ellos pudiera gustarles (...). (NDMPZ : 76)

Cet état de fait pousse le narrataire (Prado) et le lecteur à pencher pour l'une ou l'autre des versions, ou du moins à les confronter, ce qui renforce l'impression de fragmentarité et de *visión kaléidoscópica* du roman.

Nous terminerons par l'étude d'une modalité particulière de la structure fragmentaire que l'on trouve dans deux romans : le récit intercalé.

II.4 *Sonko 95* et *El triunfo*, le roman deux en un

Le dernier roman de la Tétralogie *Kronen* et le premier roman de Casavella sont bâtis sur des modèles semblables tout en présentant une variation ténue. Alors que dans *Sonko 95* le récit secondaire est dépendant du récit principal, et que deux trames narratives se déroulent en parallèle, dans *El triunfo* le récit secondaire ne fait qu'apporter un éclairage au récit premier. Nous en expliquerons à présent la composition.

II.4.1. *Sonko 95*

Ce roman est composé de deux textes reliés entre eux de façon métafictionnelle. En effet le narrateur de l'un est l'auteur de l'autre. L'écrivain en question se trouve être le double littéraire de Mañas lui-même, comme le laisse à penser le sous-titre du roman *Autorretrato*

¹L'effet produit est le même lorsque les personnages se déconsidèrent mutuellement, insinuant un manque de crédibilité. C'est le cas par exemple lorsque Sara désigne le fidèle ami de Israel par les termes suivants : « ese bobo de Gaizka » (NDMPZ: 79).

*con negro de fondo*¹ et comme nous le confirme tardivement (au chapitre 11) l'article intitulé *Historiasdelmañas* publié par Luisín (une connaissance du narrateur) dans le fanzine « Independence town » et dans lequel il se moque allègrement du narrateur et de son manque d'inspiration du moment.

Si le terme *Autorretrato* révèle la dimension autobiographique des chapitres impairs, le *negro de fondo* du sous-titre fait allusion au roman policier (ou roman « noir ») qui se déroule au fil des chapitres pairs, mettant en scène les détectives Julián Pacheco et Nacho Duarte dans une enquête sur un violent assassinat commis dans le milieu du cinéma². Ce n'est qu'au milieu du roman (au chapitre 15) que le lecteur fait le lien entre les deux histoires parallèles et découvre que le roman policier qu'il lit par épisodes est celui que le narrateur/auteur des chapitres impairs est en train d'écrire, et qu'il termine à la fin du roman (il tente dans l'épilogue d'écrire à son éditeur la lettre d'accompagnement de l'envoi de son manuscrit), au moment où le lecteur achève sa lecture. L'écriture constitue donc un lien d'imbrication entre les deux sections du roman, mais d'autres correspondances s'établissent également entre elles grâce à l'espace commun (Madrid, les noms de rues, de bars), à certains éléments partagés (la drogue par exemple) ainsi que par les thèmes. Le plus significatif est celui du cinéma : le narrateur des chapitres impairs est en effet sollicité pour l'écriture d'un scénario et est amené à se rendre sur un tournage ; quant aux chapitres pairs, ils mettent en scène dans le cadre de l'enquête sur le meurtre d'un producteur toute une série de personnages liés à ce milieu (des acteurs, des producteurs, des caméramans, etc.), dans des décors qui lui correspondent.

Il y a donc dans *Sonko 95* une importante dimension autoréférentielle, ainsi qu'intra référentielle, puisque le livre se compose à part égales (en quantité seulement, car les chapitres impairs constituent clairement le récit principal) du récit de la période d'écriture d'une histoire, et de cette histoire elle-même³; la mise en scène du livre se charge par la division nette en chapitres alternés de séparer ces deux composantes du roman.

Sonko 95 est clairement un roman de transition. Mañas y revisite l'univers (bien connu de ses lecteurs) des nuits madrilènes, des bars, de la drogue, de la musique, mettant en scène des personnages qui ont grandi depuis l'époque du *Kronen*, et entame une nouvelle étape en s'adonnant au genre policier avec pour protagonistes deux inspecteurs, Duarte et Pacheco, qui apparaîtront à nouveau dans *Caso Karen* (2005) puis dans *Sospecha* (2010). Dans *Sonko 95* il y a alternance entre un récit qui malgré son égale extension apparaît comme principal et un

¹Cette clé de lecture indiquant la dimension méta narrative du roman n'apparaît toutefois pas sur la couverture, mais seulement en page 5, ce qui peut la faire passer inaperçue et fausser le pacte de lecture, voire compliquer la compréhension de ce roman double à la structure singulière.

²Une fois encore la perméabilité des différents axes d'étude des romans est manifeste. Toutefois nous ne étendrons pas davantage ici sur le mélange des genres et reviendrons sur cet aspect caractéristique de notre esthétique plus avant.

³On pourrait également parler ici de mise en abîme.

récit secondaire. Cette perception tient d'une part au sous-titre (*Autorretrato con negro de fondo*) qui place le roman noir à un statut secondaire et d'autre part à son statut dans le roman : écrit par le protagoniste, il en est dépendant ! Le roman policier est mis en abîme, et forme un tout que l'on peut envisager comme indépendant. Cependant, certaines scènes des deux sections se font écho ; cela est flagrant dans les scènes de prise de drogue puis de baisers et caresses dans les toilettes d'un bar des chapitres 3 et 4, qui se déroulent exactement de la même façon, même si l'une a lieu entre un couple homosexuel et l'autre entre un couple hétérosexuel. On peut penser que le narrateur/auteur utilise ici son vécu au service de la fiction qu'il écrit. En revanche, cela ne peut pas être le cas des scènes de casting des chapitres 6 et 7, très similaires également, puisque celle du roman policier apparaît avant celle que vit le narrateur.

Le récit des chapitres pairs avance à mesure que le protagoniste des chapitres impairs l'écrit, au gré d'une inspiration des plus variables. Les longues pauses dans l'écriture se reflètent dans les ellipses couvrant parfois plusieurs semaines dans le récit principal. Les deux récits progressent main dans la main et leurs fins sont concomitantes. Lorsque les deux inspecteurs résolvent enfin leur enquête, ils célèbrent leur succès en soufflant les bougies d'anniversaire de la fille de Duarte. Mais en lieu et place de la traditionnelle chanson c'est la fin de l'enquête, et avec elle du roman policier qui est célébrée : « Roni es el primero que empieza a cantar HAPPY ENDING TO YOUUUU y aplaude » (S95 : 273). La fin du roman arrive subséquemment, sous la forme d'un épilogue désigné comme tel et marquant les chapitres pairs du sceau de la fiction. Le Sonko est fermé (S95 :279)¹, le narrateur s'est brouillé avec son ami Borja et installé avec sa petite amie, et l'heure est venue d'envoyer enfin son manuscrit à son éditeur :

me siento en el sillón giratorio... enciendo el ordenador, pip, memory check... c :/...wp... F5... cartas... 1... la puta carta que tiene que acompañar la novela cuando pase el mensajero... *Querido editor: Te adjunto* —que coño adjunto, pareces un funcionario, delete— *Te envío esta novela policíaca en que he estado trabajando a ratos durante este año*—mierda de año—. (S95 : 280)

Ce passage achève de confirmer la dimension spéculaire du roman. Dans sa présentation de cette catégorie de récits Lucien Dallenbäch² défend qu'elle présuppose la présentation diégétique du producteur et/ou du récepteur, la production et/ou la réception du récit comme tel. Les passages mettant en scène le narrateur des chapitres impairs en train

¹Nous voyons dans cette section du roman un parallèle s'établir entre le récit et le bar le Sonko. Son acquisition puis sa fermeture bornent le récit principal du roman.

²Dallenbäch, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai de mise en abyme*, collection Poétique, Paris, Seuil, 1977. L'auteur résume en dans son introduction ce qu'il entend par « mise en abyme par ces quelques mots : «est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient » (Dallenbäch, 1971 : 18)

d'écrire et ceux où d'autres personnages commentent son roman et l'encouragent à en poursuivre l'écriture nous autorisent à situer le roman dans cette catégorie.

Il est également possible d'envisager les deux trames narratives comme des récits enchâssés, même si le lien entre les deux ne s'établit pas de façon directe par le biais d'un narrateur homo-intra diégétique, mais par le jeu de la référence et de l'allusion.

II.4.2. *El triunfo*

Bien que présentant une construction analogue *El triunfo* présente toutefois quelques menues différences avec le roman de Mañas. Le récit que el Palito fait à un mystérieux interlocuteur des événements ayant conduit El Nen et El Gandhi à s'entre tuer nous est livré en alternance avec des notes personnelles de El Gandhi. Ces notes indépendantes les unes des autres s'apparentent à des pensées couchées dans un journal intime et éclairent la personnalité de ce personnage charismatique, montrant ses faiblesses et retraçant son passé et son ascension au rang de « parrain » du quartier. Elles viennent donc compléter le récit de el Palito et permettent au lecteur de nuancer la vision qu'il se forge de el Gandhi à sa lecture, en lui opposant une figure humaine et ambivalente. Elles lui permettent d'accéder à une facette de cet homme qu'il s'efforce de dissimuler à ceux à qui il souhaite imposer son pouvoir et dont le narrateur du récit principal fait partie et une correspondance s'établit entre les aspects de sa vie qu'il y évoque et les événements retracés par el Palito.

Ces notes sont numérotées et désignées par le terme de *bribias*. Un lecteur francophone aurait tôt fait de traduire spontanément ce terme par le mot « bribes », qui reflèterait l'aspect fragmentaire de l'ensemble formé par ces notes, ainsi que la façon morcelée et impromptue dont les souvenirs et réflexions introspectives affleurent dans un esprit et sous une plume. Pourtant le sens de ce mot en est bien loin et son emploi ici demeure quelque peu énigmatique. En effet le dictionnaire de la Real Academia Española le définit comme suit : 1. Holgazanería picaresca ; 2. Arte y modo de engañar halagando con buenas palabras ; 3. « echar la bribia » (familier) : Hacer arenga de pobre, representando necesidad y miseria. Alors que la première définition évoquerait une vie légère correspondant peu au personnage, la deuxième et la dernière définition jettent le discrédit sur les faits racontés par el Gandhi en évoquant la feinte et la duplicité.

Pour ce qui est du récit de el Palito, s'il est matériellement fragmenté par l'alternance avec les *bribias*, il est par ailleurs continu et la juxtaposition de ses fragments rendrait les césures imperceptibles. En témoignent les passages suivants qui closent et ouvrent respectivement deux fragments du récit principal scindés par l'insertion du fragment *Bribia : tres* : « Aunque nunca pensé que fueran a llevarnos a casa de la abuela » (*El triunfo* : 66), « Le voy a contar lo que es la casa de la abuela y lo que nos pasó allí » (*El triunfo* : 70). La

fragmentarité est donc ici un artefact auctorial qui n'a d'autre fonction que de permettre de nuancer un récit unidimensionnel monopolisé par la voix de el Palito : son interlocuteur apparaît dans les apostrophes qu'il lui adresse mais ne s'exprime jamais.

Dans ce roman comme dans *Sonko 95* les récits intercalés entraînent des lectures intermittentes. Ce procédé permet le maintien de l'intérêt d'un lecteur contraint de guetter les correspondances entre les deux récits et de reprendre constamment le fil de chacun d'entre eux. On pourrait tout aussi bien envisager des lectures séparées. En effet les deux récits de *Sonko 95* sont à la fois liés et indépendants, et dans *El triunfo* le récit de el Palito pourrait se passer des notes intercalées. Toutefois le lecteur y perdrait bien des subtilités qu'offrent ces deux romans.

Pour Dominique Viart, le principe du morcellement et du montage, celui de la variété (des tons, des figures, des voix, des modalités narratives) à l'œuvre dans certains romans¹ « affiche combien la saisie kaléidoscopique est désormais la seule possible d'un monde privé de tout système d'intellection » (Viart, 2008 : 231). Les approches de la matière du récit que ces principes induisent, diffractées et non linéaires, correspondent donc à une façon d'appréhender et de restituer le monde que partagent les individus contemporains que sont les auteurs et le lecteur. La structure fragmentaire et désordonnée cherche et impose une participation active de ce dernier pour lui donner une forme définitive une fois la lecture achevée, et participe en cela à un renouveau de la relation entre auteur, texte et lecteur.

Nous avons démontré que par leur composition même les romans du *Realismo sucio* présentent d'importantes similitudes et que toutes ont en commun de placer les livres et les récits qu'ils renferment dans une tension vers le réel : par leur paratexte sciemment orienté dans une perspective réaliste, par les univers qu'ils reconstituent et dans lesquels ils s'efforcent de happer le lecteur, par la reproduction du fonctionnement de la pensée, par la multiplicité des voix feignant l'objectivité, par l'intromission de la figure de l'auteur fictionnalisée.

Ce dernier aspect touche à un élément que nous explorerons maintenant : celui des différentes frontières que les romans visitent, traversent ou abolissent, ouvrant avec elles les possibles infinis du roman.

¹L'auteur prend comme exemple parmi les auteurs français Martin Winckler et Leslie Kaplan.

Chapitre 2 : Une littérature des frontières : transgression et intermédialité

Les romans du *Realismo sucio* refusent une vision traditionnellement dichotomique et dualiste de l'écriture romanesque. Défiant l'opposition entre fiction et réalité, entre discours littéraire et extra-littéraire, entre écriture et oralité, et considérant leurs pages comme un espace capable d'absorber le réel qu'ils veulent donner à voir dans toutes ses dimensions, ils sont constamment sur le fil et subissent une double tension entre leur dimension référentielle et autoréférentielle. Ils explorent et franchissent les limites de toute nature, les investissent ou les abolissent. Pour dire une réalité marquée par la culture des *mass media* ils font des incursions dans d'autres champs auxquels ils empruntent des thématiques et dont ils adoptent certains traits esthétiques. Il ne s'agit pas pour ces textes de coloniser d'autres domaines, mais bien d'ouvrir le roman à d'autres horizons. Et dans leurs pages les frontières deviennent fécondes et donnent lieu à l'émergence de nouvelles modalités discursives pour dire le monde contemporain¹.

I. Fiction réelle et réalité fictionnelle

Nous partageons avec Roland Barthes l'idée que ce que la littérature « s'affaire » à représenter n'est en définitive rien d'autre que le réel (Barthes, 1978 : 21). Le verbe utilisé souligne à juste titre l'impossibilité de cette entreprise, et le roman ne peut en définitive que tendre vers la copie du réel par le truchement de l'écriture et de la tension référentielle qu'elle subit continuellement et qui règle son rapport au réel. Nous avons auparavant analysé les manifestations de ce rapport au réel dans le traitement du temps, de l'espace et des personnages, et déjà cette étude a guidé nos pas vers la question de la référence. Mais nous y reviendrons à présent pour aborder la façon dont les textes se positionnent vis-à-vis du réel à travers l'énonciation. Face au débat entre référence et autoréférence nous adopterons la posture de Philippe Hamon qui en remplaçant la question « comment la littérature copie-t-elle la réalité ? » par une variante significative : « comment la littérature nous fait-elle croire

¹ Souvent anathématisés du champ littéraire pour cette raison, ils participent pourtant à son renouveau et à sa réinsertion dans le monde. La marginalité de la culture dépeinte a conduit à leur marginalisation quand elle était un signe du temps.

qu'elle copie la réalité ? » (Hamon, 1982 : 132) évinçait la question et parvenait à s'extraire de ce binarisme intenable.

I.1 Le rapport au réel des romans

Dans tout roman, même le plus fidèlement réaliste, le monde réel ne peut être écrit sans être fictionnalisé et il n'est accessible qu'à travers le monde instauré par l'œuvre (Maingueneau, 1990 : 166). Ce monde de l'œuvre s'agence en grande partie grâce à un mécanisme référentiel qui ancre le roman dans le réel en y inscrivant des données du réel ou en y créant des référents d'un monde possible. Ici cette tension référentielle s'affirme sans relâche orientée vers un hors-texte qu'elle tente de faire passer pour rien de moins que le réel.

Outre les personnes réelles ou prétendues telles, les lieux, les dates et les *détails insignifiants*, les faits divers et événements évoqués dans les romans constituent des éléments contextuels (spatio-temporels et culturels) et des points d'ancrage dans la réalité. A plus forte raison dans la mesure où ils sont des figurateurs de l'état du monde « susceptibles d'éclairer les manifestations les plus aiguës de la société actuelle » (Viart, 2008 : 235). S'ils n'occupent jamais qu'une place anecdotique et que la fiction ne se développe jamais autour d'eux, leurs modalités d'inclusion dans les romans en font toutefois des informateurs de la psychologie et de la personnalité des personnages qui les commentent, les retiennent et les ressassent du fait du rejet ou de la fascination qu'ils exercent sur eux. Ainsi dans *Lo peor de todo* l'évocation répétée de l'assassinat par Sid Vicious de sa petite amie Nancy (*LPDT* : 17, 23, 109) lie Elder à la culture punk, mais renvoie également à une vision de l'amour et du couple aussi pathologique que romantique (« Después de morir Nancy se murió Sid, así debería ser siempre » (*LPDT* : 109)¹. Il en va de même de la fascination qu'il éprouve pour Sagawa (*LPDT* : 67, 68, 69, 74, 80, 95, 106), cannibale japonais qui dévora en sa petite amie en 1989². Les discours tenus au sujet de ces faits divers comptent tout autant, voire plus, que les événements eux-mêmes, du fait de ce qu'ils montrent et questionnent chez les personnages. Michel Maffesoli appelle « agrégation tribale » le phénomène de communication qui surgit autour de ces faits qui alimentent les conversations, provoquent les échanges, invitent à la

¹ Bassiste éphémère des Sex Pistols, Sid Vicious (John Simon Ritchie de son vrai nom) décède des suites d'une overdose le 2 février 1979 à sa sortie de prison. Il avait été incarcéré pour le meurtre de sa petite amie Nancy Spungen. Le couple est devenu mythique et Sid Vicious demeure l'une des principales icônes de la culture *punk*.

² Elder montre une forme de familiarité avec les *acteurs* de ces faits divers. Peut-être du fait de la tendance des media à viser la présentation la plus crue et voyeuriste qui soit, il en parle d'ailleurs comme s'il avait personnellement été témoin des événements, sensation provoquée sans doute par les photos et images diffusées par les médias: « Aquí murió Sid, Nancy se desangraba en el baño mientras Sid ponía cara de imbécil y se sentaba en la cama a esperar. La ventana estaba abierta y el aire le daba a Sid en la cara de imbécil y esperaba » (*LPDT*: 23). Cette évocation correspond à la description du Sid Vicious prostré que découvrit la police à son arrivée dans la chambre d'hôtel du couple.

prise de position¹. « C'est bien chacun de nous que le fait divers sollicite et dont il ausculte la part d'ombre insoupçonnée » affirme Dominique Viart (Viart, 2008 : 243), et dans les romans un rapport triangulaire s'établit entre ces événements et les personnages qui y sont confrontés d'une part et le lecteur d'autre part. La réaction qu'ils provoquent chez les personnages peut amener le lecteur à l'identification ou au contraire au rejet.

Même s'ils demeurent périphériques (puisqu'ils ne sont jamais au centre de la fiction romanesque) les faits divers ont parfois un effet direct sur les personnages et leur état. De manière générale, c'est le cas des événements dont ils sont informés. Le matraquage médiatique permanent qui sans relâche leur assène des horreurs à grand renfort d'images sanglantes finit par affecter ceux qui montrent quelque sensibilité. Dans *Matando dinosaurios con tirachinas* les événements nationaux et internationaux viennent se superposer à l'histoire individuelle et minime de Pedro. Ils ne sont pas qu'une toile de fond mais apparaissent sur le même plan que ses expériences personnelles :

los serbios tienen cercada a Sarajevo y Europa, las inundaciones en China provocan miles de muertos, a mi madre casi le atropella un coche en un paso de cebra, en Inglaterra dos chavales torturan y matan a un crío que no levantaba dos palmos del suelo, ETA mata a un ertzaina cuyo trabajo se desarrollaba en la amenazadora oficina de renovación del carné de identidad, en EE.UU. se quitan de en medio con una inyección letal a otro condenado a muerte, unos cabezas rapadas limpian las calles de escoria de Barcelona, yo me compro una bolsa de pipas y me voy al parque, al parque que está más lejos, a la otra punta de Alcoy, para que no me salpique la sangre (*MDCT*: 90)

Pedro tente de les ignorer car il a déjà bien assez de problèmes personnels, mais ces événements l'atteignent malgré tout et conditionnent sa vision du monde². Cette assimilation à travers le point de vue du narrateur - et la fictionnalisation inhérente à l'écriture - d'événements factuels et d'événements fictifs amène le lecteur à les appréhender lui aussi à un même niveau de réalité³. De même qu'un personnage fictif prend corps dès lors qu'il croise un personnage réel, se trouve dans un lieu réel ou accomplit des gestes courants, s'il mentionne un fait réel et y réagit il « existe » au même titre que lui. Voilà comment fonctionne l'ancrage au réel pour un des vecteurs du réalisme, le plus évident au demeurant : celui qui consiste pour la littérature à prétendre copier le réel en lui empruntant des éléments et événements. Mais même lorsqu'ils ne sont pas factuels, les faits divers amarrent la fiction à

¹ La scène de *El índice de Dios* dans laquelle la conversation en salle de repos des personnels de l'entreprise où travaille le protagoniste est monopolisée par l'attentat qui vient de se produire en est un bon exemple. Chacun y va de son interprétation, de son opinion, révélant au passage un peu de sa personnalité et mettant en évidence un certain voyeurisme des media comme du public (*IDD* : 43-47).

² A la différence de Pedro, Carlos se montrera tantôt totalement indifférent aux événements mondiaux, tantôt voyeur et fasciné par la violence. Dans son cas également sa réaction à l'information sera significative de sa personnalité. Voir *Historias del Kronen* p. 28, où le jeune narrateur affirme: « El telediario, sin guerras, no sería lo mismo. Sería como un circo romano sin gladiadores ».

³ Alors que Dominique Maingueneau parle de « niveaux fictionnels », nous prenons ici le contre-pied de son expression pour analyser les *effets de réel* induits chez le lecteur par les romans.

la réalité. Sans être réels, ils sont néanmoins vraisemblables et possibles – et donc sinon copiés du moins inspirés du réel. Ainsi dans *El índice de Dios* le narrateur commente le journal télévisé avec une précision froide et presque technique qui renvoie le lecteur à des événements familiers et à des images qu'il a vues un nombre incalculable de fois à la télévision :

Un cavernoso boquete carbonizado y lleno de seres uniformados con trajes fosforescentes que corrían de un lado a otro con mangueras, picos, palas, cuerdas, y luego el desfile de carne cruda a medida que iban sacando los cuerpos, en una sucesión de agresivos primeros planos (IDD : 65)

Le lecteur contemporain est habitué à une avalanche d'images qui finissent par toutes se ressembler et d'informations qui reviennent en boucle. Aussi, même quand les nouvelles que le personnage entend à la radio semble caricaturées elles n'en sont pas moins familières :

Puse la radio y estuve escuchando las noticias de la cinco. Nada nuevo. La guerra en el norte continuaba, el desierto por el sur también, en el este y el oeste no se habían decidido aún, y había habido otro atentado en el centro de la ciudad. (IDD : 40)

Ces faits divers s'inscrivent dans le système référentiel massif et systématique des romans au même titre que les éléments du décor et les personnages dont les actes les plus quotidiens et insignifiants sont reproduits¹. Nous partageons avec Antoine Compagnon l'idée que « la référence présuppose l'existence » (Compagnon, 1998 : 156). Ou tout du moins la possibilité de l'existence. Même s'ils n'existent pas vraiment dans le monde réel, tous ces éléments sont vraisemblables et possibles, et passent donc pour *réels* dans le monde fictionnel. Face à ce genre d'éléments qui le raccrochent à un monde possible le lecteur suspend son incrédulité, accepte le « mentir-vrai² » du roman et adhère au pacte de lecture réaliste. Les nombreux éléments qui lui indiquent que le texte s'attache à décrire le monde réel (tous ces éléments qui produisent l'*effet de réel* cher à Barthes) rassurent le lecteur sur la « marchandise³ ». Comme si le roman portait la mention « inspiré de faits réels », il attend de l'auteur qu'il respecte le principe de sincérité et d'exhaustivité (Maingueneau, 1990) et apporte *a priori* son crédit au récit. D'autant plus que celui-ci comporte souvent une dimension autobiographique qui elle aussi constitue un pont entre la réalité et la fiction.

¹ En cela les romans correspondent à la *mimèsis* telle que l'entendait Aristote en tant qu'imitation (ou illusion d'imitation) des actes humains et « fiction poétique vraisemblable ». Comme la perspective logicienne l'a mis en évidence, l'écriture y exploite en les « mimant » les propriétés référentielles du langage ordinaire (Compagnon, 1998 : 120, 156).

² L'expression est de Louis Aragon (in Compagnon, 1998 : 40).

³ Ce parallèle un peu trivial mais efficace est emprunté à Delphine de Vigan (De Vigan, 2015) : l'auteure affirme l'exigence de qualité, d'authenticité et de « traçabilité » d'un lecteur soucieux de lire du « vrai ». Elle file la métaphore en évoquant la nécessaire tension de l'écriture vers une « réel non transformé » ou encore « sans additifs » (De Vigan, 2015 : 350).

I.2 Variations autobiographiques

« *Yo el escritor, yo lo escrito* » (Juan Goytisolo, *Paisajes después de la batalla*)

Un personnage l'affirme sous la plume de Delphine de Vigan¹: « [T]oute écriture de soi est un roman » avant d'ajouter « [qu']il n'y a d'écriture que l'écriture de soi » (De Vigan, 2015 : 105). Ce personnage place la - très rebattue - question de l'autobiographie au cœur de sa réflexion sur la littérature, affirmant l'impérieuse nécessité pour les auteurs d'en découdre avec le réel en « mettant [leurs] tripes sur la table » (De Vigan, 2015 : 189). Sans retomber dans l'illusion de Sainte-Beuve qui rapportait toute œuvre à la vie de son auteur, force est de se demander avec Alain Robbe-Grillet si l'écrivain cesse jamais de « parler de lui de l'intérieur » jusque dans ses fictions². Dans des romans qui affirment constamment la proximité entre la sphère du récit et celle de l'écriture, les auteurs parlent toujours d'eux, ne serait-ce qu'en écrivant sur la réalité qui les entoure. Que la dimension autobiographique soit affirmée ou non, centrale ou décelable dans des détails³, elle traverse chaque roman. Cet aspect — caractéristique selon Gonzalo Navajas de la période qui prolonge la postmodernité (Navajas, 1996 : 84 ss.) — est à mettre en relation avec un aspect essentiel que présentent les romans récents : le retour du « je ». Et ce sous toutes ses formes : autobiographies, fausses autobiographies (*Sonko 95*), autofictions (*Matando dinosaurios con tirachinas*).

Ce retour du *je* se manifeste de façon directe dans la focalisation adoptée dans les récits et qui apporte ici son lot de confusion entre les figures d'auteur, de narrateur et de personnage. Les narratologues en font pourtant des entités bien distinctes. Ainsi pour Kaiser « le narrateur n'est jamais l'auteur, déjà connu ou encore inconnu, mais un rôle inventé et

¹ Dans *D'après une histoire vraie* l'auteure met en scène son double littérisé en proie à une crise créative qui aboutit à un dédoublement de la personnalité. La narratrice est ainsi persuadée d'être sous l'emprise d'une vieille connaissance qui réapparaît dans sa vie et la pousse, la déroute, l'accable pour l'amener à réfléchir au sens de l'écriture et à son rapport à la réalité. Il s'avérera que cette « autre » ne sera en fait qu'une illusion et l'incarnation de ses propres démons. Cela donnera lieu à de nombreux échanges sur l'écriture de soi et à des débats houleux autour de la relation entre littérature et réalité.

² Robbe-Grillet, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, les Éditions de minuit, 2013, p. 78. La romancière Sylvie Germain, auteur d'un essai sur le roman, en témoigne dans cette belle variante contemporaine du célèbre aphorisme de Gustave Flaubert : « Madame Bovary, c'est moi. » : « Tous les personnages sont des dormeurs clandestins nourris de nos rêves et de nos pensées. » (Germain, Sylvie, *Les personnages*, Paris, Gallimard, 2004, p.45).

³ Sans pour autant être les doubles littéraires des auteurs, les personnages présentent fréquemment des similitudes avec eux qui révèlent la tendance très naturelle à s'inspirer de son expérience propre pour écrire. Ainsi par exemple le protagoniste de *El índice de Dios* travaille comme cariste dans un supermarché, métier que Roger Wolfe a exercé un temps. Dans *De Madrid al cielo* le protagoniste dissimule l'auteur, Ismael Grasa, licencié en philologie et conscient de la relation parfois conflictuelle entre la culture et la vie qui vécut un temps à Lavapiés (voir la biographie de l'auteur en annexe).

adopté par l'auteur¹». Et Genette d'affirmer, plus directement encore, qu'il y a quelqu'un qui raconte (le narrateur) et quelqu'un qui écrit : « Celui-là, grande nouvelle, c'est l'auteur (tout court)² ». Pourtant dans les romans qui nous occupent la figure de l'auteur plane toujours sur le récit, même si le curseur de la relation entre auteur et narrateur se situe à des niveaux bien différents selon les cas. Si certains narrateurs s'émancipent davantage et deviennent des personnages à part entière (dans *El índice de Dios* ou *El triunfo*), d'autres se confondent avec leur créateur : c'est le cas de Pedro dans *Matando dinosaurios con tirachinas*.

Il s'agit sans doute du roman dans lequel la dimension autobiographique est la plus importante. L'auteur le présente comme suit :

En concreto, *Matando dinosaurios con tirachinas*, la novela más autobiográfica que tengo, fue un atrevimiento valiente en el que solté todo lo que me agobiaba y me atreví a decir muchas cosas a mis padres, a mi novia y a mis amigos. Confesar detalles de mi vida a los demás ya me importaba menos (López, 2000).

Sorte de règlement de compte sur fond de portrait générationnel, ce roman appartient à la catégorie de l'autofiction telle que définie par Gérard Genette dans *Fiction et diction* : le narrateur est à la fois auteur et protagoniste. Cet empiétement des niveaux factuel et fictionnel s'incarne ici dans la figure du narrateur et influence également la construction du récit comme l'explique Rubin :

Pedro –le narrateur du roman– est à cheval sur la limite entre biographie et fiction. La fin inachevée du roman renforce par ailleurs l'idée que ce personnage créé reflète des aspects de la vie de l'auteur. *Matando dinosaurios* ne peut pas finir de façon définitive car la vie réelle de Pedro Maestre n'est pas achevée. Cela explique qu'à la dernière page du texte la narration s'achève naturellement et sans crier gare (Rubin, 2013 : 154-155, nous traduisons)³.

Apportant une nuance à la dimension autobiographique du roman, Virgilio Tortosa Garrigós pose en revanche la relation entre l'auteur et le protagoniste comme une relation d'altérité :

El autor de *Matando dinosaurios* marca una distancia permanente respecto a su personaje, en un atractivo uso del ensimismamiento conflictualizando su propia realidad del sujeto parado y con problemas en la sociedad contemporánea, creando una alteridad de sí mismo atractiva a ojos del lector (Tortosa Garrigós, 1998 : 223).

¹ Kayser, Wolfgang, « Qui raconte le roman ? » in Barthes, Roland et al. *Poétique du récit*, 1977 : 71

² Genette, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 102

³ « Pedro—the narrator of the novel—thus straddles the divide between biography and fiction. The novel's inconclusive ending further supports the notion that his character's creation reflects aspects of the author's life. *Matando dinosaurios* cannot end decisively because Pedro Maestre's real-life story has yet to end. This explains why on the last page of the text the narration artlessly trails off without warning » (Rubin, 2013 : 154-155).

Peut-être faudrait-il alors dépasser avec Philippe Forest le terme d'autofiction et parler d'« égo-littérature », ou encore de « roman du je » pour désigner ces récits qui se présentent à la fois comme autobiographie et comme roman. Ils invitent à repenser les limites entre réalité et fiction en les investissant. Forest affirme que c'est « par ce hiatus constitutif de toute forme de représentation que la vérité se manifeste sous forme de fiction » (Forest, 2001 : 16-17). Une fois encore c'est la volonté de restituer la réalité qui est au centre, quand bien même elle est la résultante d'un enchevêtrement des instances factuelles et fictionnelles. Et la vraisemblance est grandement accrue par la première personne d'un narrateur plongé au cœur de l'action.

La nouvelle période annoncée par Navajas dans *Más allá de la posmodernidad* est témoin de la revalorisation de l'expérience personnelle présentée dans le texte comme telle, d'éléments tirés de la vraie vie des auteurs, ou en tous cas inspirés de la réalité, sans tenter de cacher sa partialité, et en prétendant avoir une signification pour autrui. L'usage de la première personne est généralisé, également justifié par l'intérêt qu'il suscite chez le lecteur, et la possibilité d'identification de celui-ci, comme cela est expliqué dans l'introduction critique à l'édition de 2009 de *Amor, Curiosidad, Prozac y dudas* : « La narración en primera persona aporta, además de realismo, un importante efecto patético. Así pues, los factores biográficos agudizan la pasión del relato » (Umbral in Etxebarria, 2009 :24). En effet, les lecteurs montrent un certain intérêt pour les récits inspirés du réel ou autobiographiques. Mais plus que la vérité, c'est le vraisemblable qui importe, la compatibilité des faits et des individus du monde possible que construit l'œuvre avec le monde réel¹. En somme, ne pas dire toute la vérité, mais dire des choses vraies²:

Les gens, comme tu dis, ont peut-être seulement besoin que ça sonne juste. Comme une note de musique. D'ailleurs, c'est peut-être ça, le mystère de l'écriture : c'est juste ou ça ne l'est pas. Je crois que les gens savent que rien de ce que nous écrivons ne nous est tout à fait étranger. Ils savent qu'il y a toujours un fil, un motif, une faille, qui nous relie au texte. Mais ils acceptent que l'on transpose, que l'on condense, que l'on déplace, que l'on travestisse. Et que l'on invente. (De Vigan, 2015 :104).

Dans ce passage la protagoniste de Delphine De Vigan met en évidence un élément fondamental : un roman ne peut copier tout à fait le réel mais il crée ce que Riffaterre qualifie d'*illusion référentielle*³. Même si l'une des prémisses du réalisme est comme l'explique

¹ Déjà Aristote définissait ainsi le rôle de l'écrivain, alors appelé « poète » : « Le rôle du poète est de dire, non pas ce qui a lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable et du nécessaire » (in Compagnon, 1998 : 159). La plupart des narratologues reconnaissant la dimension référentielle de la littérature se sont depuis accordés à affirmer que de la notion de possibilité par rapport au monde réel dépendait le réalisme.

² La phrase exacte de François Truffaut (« Je ne dirais pas toute la vérité sur les tournages, mais je ne dirais que des choses vraies ») fut prononcée à l'occasion de la sortie de son film *La nuit américaine* (1973).

³ « Les usagers de la langue s'accrochent à leur illusion que les mots signifient dans une relation directe à la réalité » (Riffaterre, 1982 : 93).

Todorov de dissimuler toute trace d'agencement pour feindre la saisie d'authentiques « tranches de vie »¹, cet agencement existe bel et bien, et il s'avère inévitable et indispensable, comme le fait remarquer plus loin le même personnage :

Le réel, si tant est qu'il existe, qu'il soit possible de le restituer, le réel, comme tu dis, a besoin d'être incarné, d'être transformé, d'être interprété. Sans regard, sans point de vue, au mieux, c'est chiant à mourir, au pire c'est totalement anxiogène. Et ce travail là, quel que soit le matériau de départ, est toujours une forme de fiction. (De Vigan, 2015 : 330-331)

L'écriture est un filtre qui transforme forcément, quels que soient les efforts déployés pour feindre l'absence de filtre. Même l'imitation est toujours agencement et organisation : la *mimèsis* n'est pas simple copie mais opération créatrice et « activité mimétique » comme l'a défendu Paul Ricoeur (Ricoeur, 1983 : 58)². Ray Loriga l'explique quant à lui en ces termes : « Cuando escribes, fuerzas el destino hacia unos objetivos determinados. La literatura consiste en dar a la trama de la vida una lógica que no tiene³ ».

José Ángel Mañas en convient. L'auteur reconnaît que la vraisemblance narrative augmente lorsque l'on introduit des expériences personnelles dans la fiction, et c'est pourquoi il part d'une réalité concrète pour atteindre son objectif d'authenticité. Dans *Sonko 95* la dimension autobiographique du roman en est un élément, et l'utilisation de la première personne confère au texte une valeur testimoniale. Le mot *Autorretrato* du sous-titre indique cette dimension autobiographique qui fait du roman une autofiction conforme au décroisement entre fiction et réalité apporté par l'esthétique postmoderne et toujours caractéristique de la tendance actuelle du retour de l'auteur dans son texte. Ici Mañas se place au centre même des événements et prend en charge la narration de cette histoire inspirée d'un fait réel. Il résume ainsi l'anecdote qui lui a servi de point de départ : « en un moments dado, montamos un bar, luego cerró y ya está »⁴. Si dans la vie de Mañas cet événement semble avoir une importance mineure, il est en revanche au centre du roman, qui s'ouvre sur l'acquisition d'une partie des actions du bar par le narrateur et ses amis, et se clôt avec sa fermeture un an plus tard. Mais au-delà du fait de s'inspirer de la réalité, c'est surtout la justesse de la description d'un univers qui permet à l'auteur d'atteindre son but : « la realidad

¹ Todorov, Tzvetan, introduction à *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982

² Ce faisant Ricoeur a œuvré pour la réhabilitation de la *mimèsis* auparavant décriée par une théorie littéraire qui clamait que la littérature ne se référait qu'à elle-même et n'ait son rapport référentiel à la réalité.

³ Ray Loriga in Echevarría, Ignacio: «El fugitivo de una generación (Análisis: ficciones urbanas de Ray Loriga)», *El País*, 31/01/2004.

⁴ In Cubillo, Óscar, «Me gusta el ruido» *La guía de la Rioja en internet*. 14 janvier 2002. www.larioja.com/imagina/991029/cultura/cultura.html (consulté le 10/06/2017). Dans la même interview l'auteur explique également le nécessaire aménagement des faits pour construire un roman: « La verdad es que he trabajado con material bastante autobiográfico, pero desde el momento en que vas al espejo de la ficción y te conviertes en un personaje, ya es otra cosa. Siempre manipulo y me permito licencias: lo importante es que sea una novela »

aporta credibilidad al relato, pero es la ficción la que le da trascendencia¹». Et ce dernier roman de la tétralogie *Kronen* joue particulièrement sur le mélange des différents niveaux fictionnels. Le résumé en quatrième de couverture l'annonce : « Sonko 95 contrapone el perfil personal del protagonista con su propia ficción: una novela policíaca deudora al mismo tiempo de las estructuras clásicas y de Tarantino ». A cette relation entre un premier niveau fictionnel (celui des chapitres impairs) et un second niveau fictionnel (celui des chapitres pairs) le sous-titre *autorretrato con negro de fondo* vient ajouter un lien avec la réalité de l'auteur. Autobiographie, autofiction, fiction dans la fiction, les différents niveaux s'enchâssent et chacun, indépendamment de son rapport au réel, participe à la représentation de la réalité. Le dédoublement de l'auteur qui élabore à la fois une autofiction et la fiction que son double littéraire écrit semble démultiplier les possibilités de diction du réel du roman :

En este desdoblamiento, la policía consume drogas, es homosexual, frecuenta todo tipo de compañías, y nos muestra las condiciones de trabajo en que se mueve. Una vez más, la ficción del relato permite lo que se piensa, lo que posiblemente se contempla, y que por prudencia se calla y guarda. (Gutiérrez Resa, 2003 : 134).

Le fait de déléguer le récit à d'autres et d'affirmer le caractère fictionnel des faits relatés paraît offrir paradoxalement une liberté qui autorise à une représentation du réel au plus juste.

Ici les différents niveaux fictionnels et les différents genres (autofiction et roman policier) coexistent mais ne s'entremêlent pas. Le pacte de lecture y est clairement défini : l'auteur met en scène son double littéraire et nous donne à lire dans les chapitres pairs le roman que celui-ci est en train d'écrire.

Nombre de romans du *Realismo sucio* présentent cette même caractéristique et mettent en scène l'écriture, dénudent le processus créatif, dévoilent en quelque sorte l'envers du décor.

I.3 Autoréférence et métadiscours : *work in progress*

Entre référence et autoréférence, les romans du *Realismo sucio* refusent l'alternative. Ils se situent à divers degrés sur un axe dialectique entre « deux pôles constitutifs indissociables : la référence et l'autoréférence » (Carcelen in Champeau, 1994 : 174). Leurs thématiques et les choix discursifs qui s'y manifestent en font à bien des égards des miroirs du réel, et ils tentent de déjouer l'impossibilité d'une saisie immédiate et globale de ce réel, ou du moins d'en donner l'illusion. La dimension autobiographique qu'ils présentent constitue

¹ Mañas, José Ángel, « *La realidad es mi principal fuente de inspiración* », propos recueillis par Benjamín Escalonilla pour la revue électronique www.literaturas.com (2005), consulté le 10/06/2017.

également un pont entre réalité et fiction. Il s'agit néanmoins de miroirs qui se réfèrent aussi à eux-mêmes, et ces récits dévoilent volontiers les processus de leur élaboration. C'est dans la tension instaurée par les romans entre référence et autoréférence, liée au jeu des différents niveaux fictionnels, que s'épanouit une écriture résolue à échapper à la « malédiction du binarisme » (Compagnon, 1998 : 132).

L'idée formaliste d'un texte littéraire qui fonctionnerait en vase clos et ne parlerait que de lui-même n'est désormais plus tenable (Compagnon, 1998 : 132)¹ mais l'autoréférence constitue indéniablement une ligne de force dans des romans où la littérature est non seulement la forme mais aussi un contenu. Cette tendance autoréférentielle relevée par Gonzalo Sobejano comme un aspect marqué des romans espagnols contemporains a amené la critique au terme de *metanovela* pour désigner ces romans repliés sur eux-mêmes (Sobejano, 2009) :

Una novela que refiere a un mundo representado (fingido o imaginario en palabras) es una novela. Una novela que no refiere sólo a un mundo representado, sino, en gran proporción o principalmente, a sí misma, ostentando su condición de artificio, es una metanovela (Sobejano, 1989 : 4)².

Certains de ces récits mettent en scène l'écriture de romans et les vicissitudes du processus créatif³, d'autres sont directement le roman en train de s'écrire⁴, d'autres enfin constituent des sortes de journaux. Peut-être l'ombre de Narcisse déjà évoquée plane-t-elle également sur la nécessité de s'écrire et de commenter cette écriture⁵.

Comme l'explique le sociologue Bernard Lahire, l'écriture de soi est souvent un défouloir qui permet « d'expulser hors de soi des expériences ou des questionnements

¹ Catherine Kerbrat-Orecchioni s'est également attaquée à l'auto-référence, « le texte littéraire, non-référence, auto-référence ou référence fictionnelle ? », *Texte*, N°1, Toronto, 1982, pp. 27-49

² Les romans du *Realismo sucio* semblent refuser l'alternative et nous insistons sur un aspect essentiel : les romans ne se réfèrent pas *seulement* à un monde représenté mais ils s'y réfèrent tout de même.

³ Dans le cas de *Raro* la dimension autoréférentielle est présente mais la mise en scène d'un protagoniste écrivain ne conduit pas à une mise en abyme du processus d'écriture ni à une déstabilisation des niveaux fictionnels. Le narrateur est certes écrivain («- Así que tú eres el gran escritor –dijo el padre» (*Raro*: 30)), il évoque par moment l'écriture, Par exemple p. 36 lorsqu'il raconte : « (...)yo había pensado alguna vez que si escribiese la historia de mi padre, hablaría de un hombre tumbado en la oscuridad escuchando caer lentamente la lluvia encima de aquel coche». En revanche aucun de ses écrits ne nous sera donné à lire à moins que le roman lui-même ne soit le sien, ce qui n'est jamais explicité sauf par quelques adresses au lecteur et le caractère rétrospectif du récit (Les deux éléments suivant en sont des exemples: «Para que os hagáis una idea» (*Raro*: 47), «ahora que lo pienso» (*Raro* : 38)). La profession de l'auteur vient peut-être simplement dénoter une proximité entre l'univers du roman et celui de son auteur : « le romancier décrit l'univers de la création comme un secteur parmi d'autres de la société » (Maingueneau, 1990 : 176). La dimension autoréférentielle du roman relève davantage de l'énorme charge intertextuelle qu'il comporte.

⁴ Dans ce dernier cas, la successivité normalement obligatoire entre expérience, écriture et lecture est brouillée, le texte s'élaborant à mesure des événements et la lecture semblant être permise avant la fin de la phase de création.

⁵ C'est ce que suggère le titre de l'ouvrage de Linda Hutcheon sur la métafiction, la narratologue invitait à ne pas considérer le terme de façon péjoratif (Hutcheon, Linda, *Narcissistic Narrative*, Waterloo, Ontario, Wilfried Laurier University Press, 1980).

existentiels, et un retour réflexif sur soi-même qui permet de se connaître et de maîtriser son existence »¹. Ce type d'écriture surgit donc souvent à un moment de crise, comme en témoignent les romans *Lo peor de todo*, *Matando dinosaurios con tirachinas* ou encore *Beatriz y los cuerpos celestes*.

Ce dernier est le seul qui soit à proprement parler un journal censé être écrit par Beatriz au long du roman, dans un va et vient introspectif entre le présent et le passé. De fait le lecteur peut apprécier l'évolution de la narratrice et de son écriture. Celle-ci lui sert d'exutoire et lui permet de sonder ses sentiments les plus profonds. Nostalgique et incertaine au début elle change radicalement pour se faire assurée et déterminée après le troisième chapitre, cathartique. La narratrice se montre pleinement consciente de la fonction de l'écriture qu'elle ne manque pas d'explicitier²:

Escribo sobre un teclado, un ordenador portátil de segunda mano que compré en Edimburgo poco antes de regresar. Las veintitantos letras del abecedario se abrazan las unas a las otras para formar palabras; se ofrecen, cariñosas, con el calor que a mí me falta. Todo lo que soy, lo que sólida o precariamente me define y me sostiene, regresa en el momento en que escribo. Sólo puedo ser sincera delante de un teclado (*BCC* : 67).

Dans *Lo peor de todo*, l'écriture semble également avoir pour Elder un effet exutoire et rédempteur. Comme dans un journal intime, le jeune homme évoque les événements et souvenirs qui l'ont marqué, raconte son quotidien, dévoile ses sentiments et instincts les plus bas et élabore des projets. Pourtant certains éléments viennent contredire l'idée du journal, et celle de l'écriture même. En effet, si l'on apprend dès les premières pages le caractère écrit du récit («Yo tenía una novia a la que ahora llamo T, por si lee esto y se enfada» (*LPDT*: 18)) et que l'écriture semble régulière –la trame de fond y progresse peu à peu- le ressassement, les répétitions et le va et vient constant entre des époques et des événements différents l'apparentent davantage à un récit oral ou à une transcription du mouvement de la pensée³ Par ailleurs le caractère personnel du journal en fait un espace de liberté total et il n'est *a priori* pas destiné à être lu. Or Elder s'autocensure dans la perspective d'être lu non seulement par ses proches, mais également par un large public. Nous-même sans doute :

¹ In Lahire, Bernard, « Le journal intime, miroir et gouvernail », *Revue Sciences humaines*, N°253 : « Ecrire, du roman au SMS », Novembre 2013, p.43.

² Un autre aspect de l'autoréférence dans ce roman réside dans les conversations que Beatriz, grande lectrice et étudiante en littérature anglaise, échange avec d'autres personnages : « Un texto no se entiende sin sus condicionantes : sociedad, historia, psicología, grado de libertad (...). –Y un huevo. Un texto debería entenderse por sí mismo, o cada lector debería entenderlo a su manera. Pero darle al texto un contexto, una explicación, significa imponerle un límite, dotarlo de un significado final, cerrarlo » (*BCC* : 322).

³ Nous avons déjà évoqué cet aspect précédemment, mais donnons pour exemple les pages 18 (« M nació en Caracas. (...). M tiene seis años más que Fran y siete y medio más que yo. Salió de caracas cuando tenía once meses, así que no se acuerda de Venezuela ») et 19 « M nació en Caracas, pero era muy pequeño cuando salió de allí, así que no se acuerda de nada ».

No quiero entrar en detalles sobre la enfermedad de M porque estas cosas de la mente son muy complicadas y porque M podría leerlo y enfadarse muchísimo si viese que voy por ahí contando sus asuntos a todo el mundo (*LPDT* : 27)

Dans *Matando dinosaurios con tirachinas*, le ton confessionnel n'indique pas non plus pour autant que nous soyons en présence d'un journal. A travers son récit Pedro ne dévoile qu'une partie limitée de sa personnalité dans des passages introspectifs qui alternent avec une retranscription en apparence directe de ses interactions avec les autres personnages, des propos adressés à son grand-père décédé et des réflexions sur le processus créatif¹. Cette alternance sème la confusion entre réalité, fiction et métfiction. Les dimensions autobiographiques et autoréférentielles sont ici étroitement liées : on apprendra à la fin que le narrateur est en train d'achever l'écriture de son second roman, vraisemblablement celui —le second de Pedro Maestre— dont nous achevons la lecture : « es que voy ahora a Alcoy, sí, a las ocho sale el autobús, me voy a acabar una novela que estoy escribiendo desde hace tiempo, no, es la segunda » (*MDCT*: 213-214). L'entrelacs des différents niveaux fictionnels est ici des plus serrés et difficile à débrouiller, en particulier à la fin du roman. Pedro lui-même se débat pour finir son roman, tenaillé entre réalité et fiction et mettant en évidence leur imbrication dans l'écriture :

No puedo acabar la novela hasta que vengas y me eche a la boca un pedazo de realidad, hasta que no seamos de carne y hueso no sabré si de verdad te echo de menos o es otro de mis juegos de prestidigitación, parece real, pero a lo mejor no lo es y mis sentimientos sólo son espejismos, (...) ¿Elia es demasiado real?, o mejor dicho, ¿yo sólo quiero ser de ficción? (*MDCT* : 215)

Le retour de Elia (*MDCT* : 218) laisse présumer qu'il parvient à achever l'écriture de son roman, et celui que nous avons entre les mains se termine de façon abrupte, comme s'il n'avait d'autre raison d'être que de nous donner à lire son processus d'élaboration². Tout au long du récit le livre est donc en cours d'élaboration, et quelques rares traces de sa composition sont disséminées dans le roman, à l'attention du lecteur qui ne réalise qu'à la fin que les deux romans ne font fictionnellement qu'un.

Le processus d'élaboration dévoilé exclut l'écriture spontanée : Pedro a déjà en tête une trame, des personnages (« los que luego saldrán » p. 17) et il donne à voir le travail d'agencement, de mémoire et de formulation nécessaire à l'écriture : « [Elia] me abraza

¹ Tout comme Elder, Pedro adopte dans certains passages un ton qui relève davantage du récit oral : « ¿que al Miguel que le respondí ?, primero deja de llamarme Pedrín y lo siguiente qué era, ¡ah, sí!, ¿qué querías que le respondiera?, que era un chuloputas?» (*MDCT* : 17, nous soulignons), Il avoue même se parler à lui-même, tout en interpellant un lecteur potentiel : «no sé si habéis notado que estoy hablándome a mí mismo, (...) ¿notáis que sigo hablándome ?» (*MDCT*: 52)

² Cette fin est à notre sens révélatrice d'une certaine prise de distance avec l'autoréférence dont le roman semble se jouer.

demasiado espitosa, quiero decir bulliciosa » (*MDCT* : 18). Comme dans *Lo peor de todo* la conscience de futurs lecteurs engendre un questionnement sur la réception et une projection sur l'acte de lecture, autre versant de la dimension autoréférentielle : « Elia, cuando acaricio tus mandarinas por encima de la camiseta, los que leen esto me preguntan sorprendidos que cómo puedo oler a azahar si tengo un sabor amargo » (*MDCT* : 46).

Le métadiscours généré par cette écriture contient également de façon sous-jacente une réflexion sur le statut et la fonction de l'écriture. L'idée de mémoire et d'éternité qu'elle confère à ceux qui en sont les sujets en est une. Pedro l'évoque en relation à son grand-père décédé :

tú entonces ya estabas aquí, en esta hoja en blanco que voy emborronando, y yo sin darme cuenta, **estás aquí para siempre** como a todos los que quiero y que luego saldrán, aquí estás, no en ese agujero por el que al fin lograron meterte y que tiene una fotografía tuya en la lápida (*MDCT* : 17)

Pour Pedro le pouvoir de l'écriture va plus loin : elle a la faculté de redonner vie à ceux que l'écrivain convoque en les couchant sur le papier :

Vicente, ¿has visto a mi abuelo?, ahí en la puerta de Juguetes Pino, sí, murió en septiembre, pero asómate a la equina y lo verás sentado en la silla al fresco con el dueño de la tienda, Ernesto, bueno, a éste no lo verás, ¿a que sí está mi abuelo?, ¿no?, estás ciego, **estoy escribiendo sobre él así que debe estar**, no te acuerdas el día que pasamos, yo aún vivía en Elda, (...) ¿entonces lo ves ya?, ¿sí ? (*MDCT* : 97, nous soulignons)

Pedro fait dans le texte plusieurs allusions à sa vocation –souvent frustrée– pour l'écriture¹. Pour lui elle représente un défouloir et une nécessité, mais il présente aussi son processus, lent, laborieux et assujetti aux lois de l'inspiration comme un chemin de croix : « ¿yo ? martirizándome con una novela, ya veremos, a veces es buenísima y otras una basura, según me empalme o no » (*MDCT* : 73). L'effort nécessaire à l'écriture est comparé à une course de longue haleine dans ce passage construit sous forme de chiasme :

venga, un último esfuerzo, detrás de aquella curva está la meta, ¿no la ves ?, da lo mismo, sigue, sigue y no flaquees ahora que no tienes nada que perder, si hubiera sido antes cuando todo parecía ganado sería diferente, pero ahora tienes que ir a muerte, date caña, revienta si es preciso, venga, que sólo te faltan ciento y pico páginas de nada, aprieta los dientes y acelera, así, así, no, eso no, no cometas el fallo de mirar hacia atrás, siempre hacia adelante, ¡eh!, que tampoco te hundas porque todos los demás te pasen y te estés quedando el último, tú a lo tuyo, concéntrate y esprinta hasta tirar el hígado por la boca, así, pero cruza la meta, ¿no la ves?, está tras aquella curva, da lo mismo, sigue, sigue y no

¹Il annonce par exemple avoir envoyé un roman à une maison d'édition et des nouvelles à des concours et garde espoir que cela débouche sur des perspectives qui le sortiraient de sa situation (voir p. 21). Plus loin on apprendra son échec qui ne fera qu'accroître sa frustration (p.120-121).

flaquees ahora que lo tienes todo a favor para ganar, si hubiera sido antes cuando todo parecía perdido hubiera sido diferente, pero ahora tienes que ir a muerte, sí, sí, lo he anotado todo, Induráin, (*MDCT*: 103-104)

La dimension autoréférentielle s'accompagne ici d'une dimension autocritique mettant en évidence l'angoisse du résultat et un certain caractère dichotomique de l'écriture. Tantôt elle est « automatique » et jaillit au gré de l'inspiration, échappant à son créateur : « me tengo que calmar, estoy un pelín acelerado hacia abajo, y eso que todavía no he leído lo que voy escribiendo, que cuando lo haga me voy a tener que tomar un saco de antidepressivos » (*MDCT*: 86). Tantôt celui-ci réaffirme son rôle de démiurge et son emprise sur le texte, et à travers lui sur le monde :

no es una amenaza que esconde una venganza que he ido dosificando desde entonces, sino mi catarsis particular, sí, a estas alturas de novela y sin venir a cuento, para eso soy el jefe, ¿no ? (*MDCT* : 37)

La question de l'inspiration est également présente dans *Sonko 95*. L'élaboration du roman policier qui occupe les chapitres pairs est mise en scène et évoquée tout au long du roman. Dans les phases de création active l'action des chapitres impairs se déroule sur de courts laps de temps amplement détaillés. Les moments de doute et de manque d'inspiration sont en revanche marqués par des ellipses temporelles entre deux chapitres impairs signifiant les longues pauses dans l'élaboration du roman policier dont les différents chapitres se font nécessairement, logiquement et immédiatement suite. De par la nature même de ce roman double le métadiscours occupe une place importante, comme dans cette conversation entre Tino et le narrateur :

¿Tú qué tal? ¿Cómo llevas la novela?... tirando. ¿leíste lo que te envié?... a mí me parece bien tío... pero es que no acabo de verlo claro... que sí, tío, que tienes que innovar. No te puedes quedar siempre en lo mismo. Esto, hace un gesto a su alrededor, ya lo has hecho. Tu tono existencial está desfasado. Potencia tu otro registro. Hazte superficial, posmoderno... (*S95* : 161)

L'autre registre évoqué est bien sûr le genre policier, genre vers lequel se tournera Mañas par la suite après s'être attelé dans sa trilogie à dresser un portrait de l'univers qui l'entoure et que Tino désigne par le pronom « Esto ». Dans la suite de ce passage, la superposition des pensées du narrateur à la conversation met en évidence les contradictions et l'angoisse de l'écrivain en proie au manque d'inspiration :

en cuanto puedas me das más páginas... sí, dejame unos días –TINO, ESTOY PARADO. La avancé un poco en Navidades, pero ahora estoy menos seguro-NO ESCRIBO, ESTOY

PARADO- ... qué seguridad quieres, si estás escribiendo, que es lo que importa... (S95: 161)

Outre les conversations et réflexions de l'auteur sur son œuvre en cours de réalisation, l'élaboration littéraire apparaît mise en scène dans son immédiateté et dans sa matérialité, notamment dans ce passage où le lecteur est témoin direct de l'acte d'écriture et où le texte reproduit le son des touches du clavier d'ordinateur percutées par le narrateur :

(...) taca tac, taca tac, taca tac, transcribir todo esto que pasa por mi cerebro, taca, el arte como conciencia de la conciencia, tac, guía para indigentes imaginativos, taca, continuar mis círculos hasta volver al punto de partida, taca, ¿es necesaria una prosa más compleja y tanto artificio retórico?, taca tac, yo creo que no, taca tac tac tac (S95 : 263)

L'artifice révélé de l'élaboration du discours et/ou de sa réception est fréquent dans les romans¹. Cette mise à nu des dessous de l'écriture explore la frontière entre réalité et fiction, montrant que la réalité que les romans font passer pour objective n'est construite que par un artefact linguistique². En cela elle contribue en outre à la désacralisation de l'écriture que les romans incarnent. Elle descend le texte de son piédestal pour le mettre à portée du lecteur. Ce métadiscours, « discours sur le dire [qui] s'inscrit dans ce dire » (Maingueneau, 1990 : 130) constitue également une forme d'autolégitimation de l'auteur qui situe son texte dans un rapport de respect ou de transgression des normes du discours et du « contrat littéraire » : être clair, ne pas se répéter, être sincère et éviter les digressions en sont quelques-unes que Dominique Maingueneau recense et que certains narrateurs se plaisent à malmener. Ainsi Elder ressasse et se répète, dissémine les informations (« En fin, todo esto lo explico después un poco, pero por si acaso. » (LPDT : 17)) et passe du coq à l'âne (« A Julio Villalobos le partí un brazo. No tiene nada que ver con la Pasión de Cristo, ni siquiera era el mismo colegio » (LPDT : 78)) et ces manquements aux normes sont explicités dans le discours lui-même.

Par la dimension autoréférentielle des romans la frontière générique entre autobiographie et fiction est facilement franchie mais lorsque le rapport entre niveau factuel et niveau fictionnel vient à occuper une place centrale dans le roman, le pacte de lecture est

¹ Par la présentation diégétique de leur producteur et/ou de leur récepteur ces récits répondent également à la définition que fait Dallenbäch du *récit spéculaire* (Dallenbäch, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai de mise en abyme*, collection Poétique, Paris, Seuil, 1977).

² Federico Bravo le résume avec clarté dans son article « Fiction, référence et signifiante » : « le récit de fiction se caractérise par une subversion des paramètres qui ont cours dans l'acte de communication courant. A la différence du locuteur ordinaire qui construit son discours pour décrire le monde, le romancier construit le monde à mesure même qu'il le décrit dans son discours » (Bravo in Champeau, 1994 : 21).

faussé et la manipulation des divers niveaux —intimement liée à la dimension autoréférentielle— apparaît comme un jeu.

I.4 Du « je » de l'écrivain au jeu de l'écriture

*¿Por qué escribo? Para fingir que le ha pasado a otros.
(Benjamín Prado, ¿Pura lógica?)*

Dans *Mensaka*, *Ciudad Rayada* ou *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo*, les frontières entre réel et fiction sont brouillées, le processus d'écriture dénudé et la mise en scène de l'auteur acquiert une dimension ludique. Il y apparaît comme narrateur, comme personnage secondaire, et parfois comme « special guest » dont on ne parle que brièvement, comme s'il ne s'agissait que d'exprimer la proximité entre sujet de l'écriture et écrivain. Les normes de la perception et de la cohérence interdisent au sein du roman toute distinction ontologique dans le degré de réalité des personnages (Jouve, 2001 : 64). Aussi les personnages réels et les personnages surnuméraires apparaissent-ils sur un même plan : la littérisation des auteurs amène donc à une manipulation des frontières entre réalité et fiction, et entre les différentes fictions parfois, qui constitue un jeu autoréférentiel qui implique le lecteur.

Dès l'incipit de *Ciudad Rayada* Kaiser, narrateur dealer de dix-sept ans, usurpe la position de l'auteur réel, s'établissant en ses lieux et place comme architecte du roman, conteur et démiurge, et le réduisant au rang de simple personnage, voire de simple figurant puisqu'il n'aura pas d'autre rôle, ne fera d'autre apparition et n'apportera rien à l'intrigue :

Mira, tío, tú no sabes nada de mí, vale. Y si sabes algo es porque has leído una de las novelas del Mañas, que se dedica a contar historias de los demás, pero te aseguro que hay un mogollón de cosas que exagera y otras tantas que el muy listo se calla. Anda que no sé yo cosas sobre él que nunca cuenta, y te podría contar más de una. (CR : 9)

Kaiser met en doute l'omniscience de l'auteur et son honnêteté en affirmant savoir des choses que l'auteur tait et même en savoir plus que l'auteur lui-même : « De todas maneras, casi todo lo de su última novela es verdad, pero lo que no sabe el amigo es que fui yo quien pillé al Gonzalito por banda » (CR : 9). Il donne en outre de son propre créateur une vision négative, celle d'un buveur invétéré enclin à consommer de la drogue et dont on ne peut se fier :

. . es un tío de esos que nunca mira a la cara y por tanto de quien no te puedes fiar ni un pelo. . . . Ahí está, ahí tienes al Mañas, puesto hasta las muelas y queriendo pillar una pipa. ¿Eso lo ha contado en alguna de sus novelas? ¿No, ¿verdad? Pues hazme caso, que lo que cuenta él no es nada comparado con lo que pasa por ahí. (CR: 10-11)

Dans cette brève scène d'ouverture plusieurs choses se jouent : à travers Kaiser Mañas reprend la critique fréquemment formulée à l'encontre de son écriture : « claro que para escribir como él, casi cualquiera » (CR : 10), tout en rétorquant à ceux qui critiquaient ses thématiques que la « réalité » de la jeunesse dépeinte dans ses romans n'est rien en comparaison de celle de la « vraie » *Ciudad Rayada* que ses contemporains habitent. Cette scène sape surtout la crédibilité de Mañas pour donner l'autorité à Kaiser, ce qui produit le double effet de lui apporter une plus grande crédibilité en invitant le lecteur à penser que toutes les révélations qu'il fera désormais seront d'une égale franchise et mériteront d'être tenues pour véridiques, tout en permettant à l'auteur de se dédouaner en quelques sortes de tout ce qui sera narré à compter de ce moment.

Le jeu repose ici sur le brouillage des frontières entre réalité et fiction, mais aussi sur l'autodérision de l'auteur qui ne laisse pas au passage de régler quelques comptes avec les critiques.

L'auteur se met également en scène dans *Mensaka*, comme « collecteur » des témoignages qui lui permettront d'écrire son roman. Il apparaît en filigrane à travers les adresses plus ou moins directes que lui destinent les narrateurs successifs en assumant la fonction de communication définie par Genette (Genette, 1972 : 261-263) : « ya te imaginas » (p.39), « Qué quieres que te cuente » (p.41), « Si te soy sincera » (p.42), « No sé que te habrán contado ellos, hijo » (p.71), « ¿De qué cojones te estaba hablando, tronco ? ¿Por dónde íbamos ? » (p.91). Ce n'est que dans l'épilogue, alors qu'il prend la parole pour la première fois, qu'il est enfin identifié grâce à Javi, son interlocuteur :

—¿Y cómo terminó todo ?

—¿De veras quieres saberlos, Mañas ? ¿No te lo ha contado ninguno de los demás ?»
(*Mensaka* : 137)

Là encore, Mañas attribue à un personnage une connaissance des faits supérieure à la sienne : « Una parte ya la conocía, pero los matices finales son suyos » (*Mensaka* : 137). Grâce à Javi et aux témoignages, il pourra écrire son roman, celui que le lecteur a entre les mains (*Mensaka* : 140)¹.

¹ La figure de l'auteur plane dans les trois derniers romans de la tétralogie alors que dans *Historias del Kronen* elle était totalement absente. Le succès remarquable de ce premier roman et la nuée médiatique qui s'en suivit donnèrent sans doute à l'auteur une assurance et une confiance qui lui permirent ce genre de jeux.

Un procédé très semblable est à l'œuvre dans *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo* dont les trois premiers chapitres sont constitués du récit d'une même histoire par trois personnages différents. On apprend au milieu de l'ouvrage que leur interlocuteur commun est Prado lui-même, qui recueille les témoignages dans le but d'en faire un livre¹. Comme dans les romans de Mañas évoqués précédemment, il apparaît en tant qu'auteur mais dans une position infériorisée : d'une part il dépend des personnages pour découvrir les faits, et d'autre part il est présenté comme ne jouissant ni d'une grande notoriété ni d'une quelconque autorité. C'est ce que laisse penser ce passage dans lequel il est nommé pour la première fois par une Sara au ton quelque peu supérieur :

En cuanto a ti, ¿cómo dijiste que te llamas?

- Prado.
- Prado y qué más.
- Benjamín Prado.
- Muy bien, Benjamín Prado, ¿y qué es lo que piensas hacer? ¿Vas a quedarte ahí sentado escribiendo este libro o has pensado algo mejor que eso ? (NDMPZ : 132)

Le rôle joué par l'auteur outrepassé cependant ici celui de scripteur. Sara va jusqu'à l'accuser d'avoir lui-même assassiné Israel pour avoir matière à écrire un roman, rendant les niveaux factuels et fictionnels impossibles à démêler. La mise en scène de l'auteur a un double effet : elle permet d'injecter de la réalité dans la fiction, de jouer avec le rapport que la littérature entretient avec le réel et de nous montrer que tout peut être mensonge et création, tout en nous portant à croire que l'histoire racontée n'est peut-être pas une invention. Elle n'est pas non plus exempte d'autodérision.

Le personnage de l'auteur, narrateur du dernier chapitre, n'est pas un narrateur omniscient —c'est du moins ce qu'il prétend— mais un narrateur « empirique » selon l'expression de Eva Navarro Martínez (Navarro Martínez, 2008 : 69)². Il a lui-même des doutes et dit ne pas connaître la vraie histoire ni savoir comment il va achever son livre. De fait, après l'évocation de diverses hypothèses, le roman s'achève sans que le mystère de la disparition d'Israel n'ait été élucidé, laissant l'impression que son évocation n'était que prétexte à l'écriture du roman³. La conclusion du narrateur est que peu importe la vérité, puisque n'importe quelle fin, quelle qu'elle soit, sera toujours LA vérité. A condition d'être

¹ Cet interlocuteur n'apparaît auparavant qu'en filigrane comme dans ce passage du début du roman: «Tenía aquellos ojos, seguro que es lo primero de lo que te ha hablado todo el mundo» (NDMPZ:11).

² Notons que pour Dorrit Cohn l'un des « marqueurs de la fictionnalité » est la pénétration spontanée de la conscience de ses personnages de la part de l'écrivain (Cohn, Dorrit, *Le Propre de la fiction*, Paris, Seuil, 2001). Or ici, même en pénétrant dans la fiction, Benjamín Prado prétend ignorer ce que pensent Gaizka, Sara et Blueberry. Si pour Cohn cette démarche est artificielle, elle constitue ici la clé de voûte de la construction de ce roman qui dévoile l'artifice de l'écriture et brouille les niveaux factuels et fictionnels.

³ Le roman s'inscrirait dans la metafiction telle que définie par Linda Hutcheon, dans laquelle le processus d'élaboration du roman semble primer sur le roman lui-même (Hutcheon, Linda, op.cit.).

écrite. Il se ressaisit en quelque sorte de son pouvoir sur les personnages dans ce passage qui prolonge la confusion des niveaux réels et fictionnels par une réflexion sur un statut de l'écriture qui érigerait au rang de vérité tout ce qui passerait sous sa plume :

-¡No puedes escribir eso! – grita Sara-, ¡No puedes hacerlo, porque sabes que es mentira!
-Si lo escribo deja de serlo (NDMPZ : 200)

Par cet artifice qui consiste à mêler espace fictif et espace réel¹, le créateur et ses personnages sont mis sur un pied d'égalité, comme s'ils appartenaient au même monde : l'auteur est un personnage littéraire et ses personnages font partie d'une réalité à l'extérieur du roman². Les hiérarchies sont rompues, et l'auteur semble dépossédé de son autorité sur des personnages qui gagnent en autonomie et décident en partie de ce qui va être écrit en lui occultant des informations. Dans *Mensaka* et dans *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo*, c'est à travers le point de vue non omniscient et parfois dubitatif ou confus des narrateurs successifs que le lecteur accède aux faits. La véracité des faits relatés (au sein même de la fiction) est parfois remise en cause par ces narrateurs qui se décrédibilisent mutuellement et invitent le lecteur à ne pas tout tenir pour « vrai »³. Par ce jeu d'opposition de diverses versions toutes fictionnelles le texte pousse le lecteur à opter pour l'une d'elle, érigée de fait en vérité. Dans ces romans les figures de David et de Israel ne se dessinent pour le lecteur que dans l'interprétation instable et mouvante qu'il peut faire de leurs récits qui laissent des zones d'ombres et se contredisent parfois.

Ce mélange des niveaux factuels et fictionnel met en lumière l'ampleur de la dimension autoréférentielle des romans en mettant à mal *l'illusion référentielle*⁴. L'artifice de

¹ Cette confusion des espaces est d'ailleurs verbalisée de façon explicite dans le roman de Prado : « Estamos aquí los cuatro y parece el último capítulo de una novela de detectives. Sara, Blueberry, Gaizka y yo, juntos a este lado del libro » (NDMPZ : 147)

² Le roman s'achèvera d'ailleurs sur l'hypothèse de l'assassinat de l'auteur par Sara, montrant ironiquement que de même qu'un auteur peut arbitrairement décider de se débarrasser de ses créatures, celles-ci peuvent se retourner contre lui : «- Espera – dice Sara. Me vuelvo. Blueberry tiene razón: es muy bonita. Tan bonita como me había imaginado. Y dos veces más peligrosa... Mete la mano en su bolso y me sonríe. Me quedo ahí, esperando para ver qué va a sacar » (NDMPZ : 153). S'agirait-il de « la mort de l'auteur » annoncée par Barthes ?

³ Ainsi Blueberry dira de Gaizka : « No sé si me sigues, lo que quiero decir es que Gaizka es de esa clase de tíos, de modo que si yo fuera tú pondría en letra cursiva todo lo que te ha dicho » (NDMPZ : 140) et Sara le qualifiera de « bobo » (NDMPZ : 79). Elle dira également : « Tal y como la cuenta Gaizka parece otra historia, pero no es así » (NDMPZ : 87).

⁴ Une autre forme de brouillage des contours de la réalité est présente dans *Héroes* : dans le monde virtuel recréé dans le roman et dans la tête du protagoniste, le monde des rêves a autant d'importance que le monde « réel », et cela donne lieu à un jeu constant qui confond le lecteur mais finit toujours par lui livrer les clés de la compréhension. Ce jeu est mis en place dès le premier fragment : « empecé a comprender que todo era un sueño, desde el principio. Porque yo no podía ver en sus sueños y porque ni siquiera tenía chica » (*Héroes*: 12). L'originalité consiste en une mise en abîme fréquente du rêve: «Lou Reed se había quedado dormido y soñaba uno de esos sueños extraños que se sueñan cuando estás dentro del sueño de otro» (*Héroes*: 90). Et aussi en une prise de distance qui permet même au héros de contrôler ses rêves, de les prolonger ou de les orienter: «El caso es que estaba en Central Park antes de haber estado allí nunca y de pronto aparecía Lennon. Nada más verle pensé: bueno, definitivamente esto es un sueño, porque este tío está muerto, pero como me encantaba eso de encontrarme con Lennon en el parque decidí seguir como si no me diese cuenta» (*Héroes*: 157).

la création est révéler, le texte démythifié, sans pour autant empêcher le lecteur d'adhérer au « pacte référentiel » (Champeau, 1994 : 7) proposé par le texte. Une fois encore les frontières sont franchies : cela rend séduisante la notion de « carrefours » où le réel et le textuel se rejoignent et se fondent, proposée par Georges Tyras (Tyras in Champeau, 1994 : 112). Elle désigne de façon adéquate le nouvel espace qui surgit de la fusion. Elle peut par ailleurs recouvrir un autre aspect essentiel des romans : leur capacité infinie d'absorption d'autres textes.

II. Intertextualité, Mélange des genres, intermédialité : du palimpseste au roman multimédia

La convergence dans l'espace textuel de textes multiples a été reconnue comme une caractéristique inhérente à la littérature :

Toute invention littéraire aujourd'hui se produit à l'intérieur d'un milieu déjà saturé de littérature. Tout roman, poème, tout écrit nouveau est une intervention dans ce paysage antérieur (Butor, 2010: 727).

Antoine Compagnon affirmait que de ce fait « toute l'écriture est collage et glose, citation et commentaire » (Compagnon, 1979 : 18) et nous ajouterons que chaque œuvre définit son identité par sa manière de gérer sa transtextualité.

Nous procéderons à présent à l'étude de l'*intertexte* dans les romans, tel que l'a établi Gérard Genette après Julia Kristeva et Mikhaïl Bakhtine (Genette, 1982), c'est-à-dire entendu comme ensemble de textes qui convergent dans un texte donné par le biais de la citation (référence littérale et explicite), du plagiat (référence littérale non déclarée) ou de l'allusion (référence ni littérale ni implicite qui requiert la compétence du lecteur pour être identifiée). Ici la relation intertextuelle s'établit bien sûr avec d'autres œuvres littéraires, mais elle dépasse la littérarité pour ouvrir le roman à d'autres formes de discours et d'autres codes sémiotiques. A l'heure de la désacralisation de l'écriture et du règne de l'image et des mass media, les romans deviennent des carrefours intertextuels au sens large du terme et convoquent pour les appréhender dans toute leur richesse les notions d'*intermédialité* et de *polyphonie*¹.

¹ Cette dernière sera étudiée dans le dernier chapitre de notre travail qui se centrera sur l'oralité dans les romans.

II.1 D'un texte à l'autre

Tout comme au sein de ces romans réalité et fiction se confondent, les espaces des différentes fictions s'entremêlent également, comme si les romans antérieurs d'un auteur constituaient le passé des personnages que l'on retrouve, même dans des rôles secondaires, dans plusieurs romans. Le personnage de Sara réapparaîtra dans *Alguién se acerca* (Prado : 1998), roman dans lequel elle évoquera l'interview que lui a faite Prado pour écrire son livre. Un autre personnage du roman achètera d'ailleurs ce livre dont le héros, Israel, apparaît déjà dans le premier roman de l'auteur : *Raro*, tout comme le titre *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo*, tiré d'une réplique de Johnny Guitar citée par un personnage du tout premier roman de Prado¹. Trois romans se font ainsi écho². De même dans *Ciudad Rayada* Kaiser reconnaît avoir joué un rôle dans un épisode de *Mensaka*, et il apparaît dans *Sonko 95* lorsque Josemi (qui lui avait présenté Mañas dans *Ciudad Rayada*) lui achète de la drogue : « Macho, he decidido que de ahora en adelante trato directamente con Kaiser. Porque a mí no me líá nadie, sabes » (*S95* : 40). Ce principe du retour des personnages n'a rien de nouveau : le roman feuilleton du XIXème siècle l'avait déjà exploité, et Balzac l'avait étendu à l'ensemble de ses œuvres, les faisant apparaître comme un tout unifié qu'il considérait comme l'œuvre des œuvres : *La Comédie Humaine*³. Avec sa tétralogie José Ángel Mañas construit ainsi un réseau, non seulement par des similitudes stylistiques mais aussi par des résurgences d'éléments thématiques (dont le décor commun fait partie), créant un univers familier pour le lecteur⁴.

Le répertoire commun partagé par les auteurs et les personnages, essentiellement musical, est un autre élément à travers lequel les romans peuvent être mis en réseau : les noms de Bob Dylan, David Bowie, Nirvana, Sex Pistols, ou encore Velvet Underground apparaissent dans la quasi-totalité des romans, les affiliant à une même culture. Comme le fait remarquer Adelaida Caro Martín à juste titre, le « paysage » littéraire et culturel que l'écriture revisite inscrit les romans dans une culture définie en fonction de ce qu'elle choisit, consciemment ou non, d'y glaner⁵ :

¹ « (...) pero como dice Sterling Hayden en *Johnny Guitar* : Nunca le des la mano a un pistolero zurdo » (*Raro* : 21).

² Chez Ray Loriga, c'est à travers les figures du frère chéri par le protagoniste et de la jeune fille blonde et scandinave (sorte de double de la compagne de l'auteur, la chanteuse d'origine danoise Christina Rosenvinge) que s'établit une correspondance entre les trois premiers romans de l'auteur.

³ Il serait possible d'actualiser ce concept en utilisant le terme télévisuel de *Spin-off*, ou série dérivée, qui désigne « une œuvre de fiction se focalisant sur un ou plusieurs personnages (généralement secondaires) d'une précédente œuvre, ou ayant pour cadre le même univers de fiction sans pour autant avoir d'autres personnages en commun avec elle » (source : Wikipédia, consulté le 10/05/2017).

⁴ Par ces personnages qui sautent d'un roman à l'autre, et se lisent même les uns les autres, les limites entre réalité et fiction se brouillent encore davantage.

⁵ Si d'aucuns ont pu voir dans les romans l'expression d'une fascination aveugle pour la culture nord-américaine, l'auteure s'attache à démontrer qu'ils y ont puisé les éléments thématiques et esthétiques propres à exprimer et refléter leur vision du monde.

La apropiación de elementos pertenecientes a la cultura norteamericana no es por tanto indiscriminada, ya que se circunscribe, en la mayor parte de las ocasiones, a autores representativos de la contracultura, de la cultura pop y el *underground* con diversos grados de relación con la citada *Beat Generation*, en que dichos movimientos tuvieron su origen (Caro Martín, 2007 : 12).

L'intertextualité littéraire se manifeste aussi dans les emprunts à d'autres genres, en particulier le roman policier. Plusieurs auteurs de la *Nueva narrativa* étaient déjà coutumiers de cette dissolution des codes génériques caractéristique de la postmodernité, mais dans les romans du *Realismo sucio* la *transgénéricité* va au-delà de l'emprunt ou de l'imitation. Les romans abolissent les frontières génériques par une hybridation qui relève peut-être davantage du recyclage. Non seulement ils ne correspondent pas à l'étalon mais ils jouent des codes et stéréotypes du genre : des titres « fondés sur des calembours » (Viart, 2008 : 372) à la mode de Frédéric Dard, des scènes d'interrogatoires, ou des *flics* caricaturaux.

Pour Dominique Maingueneau, « davantage que l'appartenance à un genre, ce qui importe c'est la manière dont l'œuvre gère ses relations à ce genre » (Maingueneau, 1990 : 134). Dans *Sonko 95* la *transgénéricité* consiste comme nous l'avons vu en une alternance de récits : nous sommes en présence d'un roman policier désigné comme tel, mais présenté comme secondaire et dépendant vis-à-vis du récit principal. Ce roman policier mise sur des personnages d'inspecteurs qui ne sont pas sans rappeler ceux de Bukowski, Daenincks ou Izzo, tels que les décrit Dominique Viart :

[d]es héros mortels de romans qui manifestent une relative impuissance face aux crimes que suscite l'économie du chômage et de l'exclusion, les dérives technologiques, l'emprise des drogues, la dictature de la marchandise ou du sexe. L'impasse idéologique peut alors conduire à une vision nihiliste du monde et de l'homme. (...) Mais loin de renvoyer à une vision manichéenne d'un monde partagé entre « bons » et « méchants », la littérature policière contemporaine restitue une réalité aux repères instables et brouille de plus en plus l'opposition entre l'enquêteur et l'agresseur, qui possèdent le même langage ou présentent la même marginalité (Viart, 2008 : 368-369).

Les inspecteurs Duarte (coureur de jupons invétéré) et Pacheco (homosexuel et cocaïnoman cachant ses sentiments sous une brutalité parfois exacerbée) sont donc l'incarnation du malaise qui traverse la société, comme l'a expliqué Mañas lui-même : « Pienso que no es baladí que la época fuera un caldo de cultivo excelente para la novela negra a la que se han dedicado muchos de mis coetáneos » (Mañas, 2011). Aussi en se rattachant à un genre fictionnel aussi codifié le roman prend-il un chemin détourné pour refléter une réalité sociale.

Les chapitres pairs constituent ce que Maingueneau appelle une *Fabulae préfabriquée* (Maingueneau, 1990 : 42) : un scénario qui offre des enchaînements institués par le genre

même auquel le texte appartient. En effet, tous les artefacts et ingrédients auxquels le lecteur peut s'attendre sont réunis : un délit, des inspecteurs, des suspects, des criminels, des informateurs, un espace urbain, un espace temporel réduit, du suspense, et une résolution finale. Le lecteur peut retrouver un vocabulaire caractéristique (« le puse a caldo » p.70) et une série de scènes typiques du genre : un interrogatoire réalisé par deux figures archétypiques : le « gentil » et le « méchant » (S95 : 111), la découverte d'un appartement dévasté au chapitre 16 ou une poursuite en taxi dans la ville, introduite par le rituel « Taxi, suivez cette voiture ! » également très prisé du cinéma :

[Pacheco] aparta de un empujón a una parejita que para otro peseto y se mete enseñándole la placa al marroquí que se vuelve con cara de sorpresa y una colilla entre los labios.

–Policía Nacional. Haga el favor de seguir a ese taxi de ahí adelante. (S95 : 147-148)

Nunca le des la mano a un pistolero zurdo joue également avec les codes du roman policier, et par là avec le contrat établi avec le lecteur. On y trouve les ingrédients basiques : un disparu, un décor angoissant, un mystère annoncé dès les premières lignes du roman, et une sorte d'enquête qui recoupe divers témoignages et un suspense créé par des procédés dilatoires¹ ou d'anticipation² ou des éléments mystérieux voire effrayants : « Sobre la puerta, una gran equis hecha con pintura blanca » (NDMPZ : 13). Le dernier chapitre du roman revendique explicitement l'affiliation au genre policier : « Estamos aquí los cuatro y parece el último capítulo de una novela de detectives » (NDMPZ : 197). Tel Hercule Poirot, le personnage de Benjamín Prado considère toutes les hypothèses en présence des trois témoins convertis en suspects : « De acuerdo, véamoslo de esa manera, como en un libro de Agatha Christie » (NDMPZ : 199). La prise de distance vis-à-vis du genre policier réside dans l'altération du pacte de lecture engendrée par la fin ouverte du roman. L'horizon d'attente ouvert par un roman aux allures de policier est frustré par l'absence d'élucidation du mystère et l'utilisation de codes génériques qui normalement « définissent des zones de régularité discursives spécifiques, des contrats de lecture restreints » (Maingueneau, 1990 : 134) débouchera sur une lecture déceptive donnant à tout le roman une allure de supercherie.

Une autre forme d'emprunt et de détournement du genre policier se met en place dans *De Madrid al cielo*. A la description d'un milieu spécifique peuplé de proxénètes et de toxicomanes (« Has de saber que Paula, además de heroinómana, es una putilla. Yo le consigo

¹ On apprend la signification de certains éléments énoncés que plus bien tard. Par exemple Gaizka raconte : «Había un pequeño círculo rojo encima del corazón de Sara, en el lugar donde había dado uno de los disparos» (NDMPZ: 20). Ce n'est que bien plus tard que l'on apprend que les personnages ont joué dans un film d'horreur et que Sara est bien vivante. Elle témoigne d'ailleurs dans le deuxième chapitre. D'autres éléments (« hasta que pasó lo de Sara » p.21), disséminés dans le texte, reproduisent le discours d'une personne interrogée qui raconte les événements dans l'ordre dans lequel ils lui reviennent tout en générant du suspense et une attente de la part du lecteur.

² En voici un exemple : « Bueno, pues entramos en el jardín y los faros iluminaron su casa. Entonces lo vimos. Al principio no sabíamos lo que era, pero después se fue haciendo más y más grande» (NDMPZ: 13).

tíos por teléfono y vamos a porcentaje. Es una mina, macho. » (*DMAC* : 69)) et à l'utilisation des codes déjà évoqués¹ s'ajoute la présence d'un protagoniste qui n'est pas sans rappeler celui de Eduardo Mendoza : un naïf qui se retrouve malgré lui embarqué dans une affaire criminelle qu'il résoudra de façon incongrue et que son soi-disant ami Chule surnomméra ironiquement « Mister Marlowe » (*DMAC* : 132)². Le rattachement au genre policier se fait par ce genre de références intertextuelles qui convoque le genre policier à l'esprit du lecteur, et par les procédés dilatoires qui se multiplient dans le récit de Zenón.

L'intertextualité se manifeste enfin dans les romans sous sa forme primaire à travers les multiples références à des textes littéraires préexistants. Et certains des auteurs évoqués inscrivent effectivement les romans dans la lignée du *Dirty Realism* et de la *Beat Generation*. Le narrateur de *Raro* évoque ainsi Jack Kerouac (*Raro* : 65) et Charles Bukowski (*Raro* : 93), et il avoue son admiration pour Raymond Carver : « Se llamaba Teresa, pero he decidido llamarla Tess : la mujer de Raymond Carver se llama así y estoy dispuesto a aceptar cualquier cosa que me haga sentir un poco más Carver y un poco menos yo. » (*Raro* : 47). Ces mêmes auteurs seront cités à plusieurs reprises dans les romans de Ray Loriga, Lucía Etxebarria ou José Ángel Mañas, la fascination pour leur personne et ce qu'ils incarnent semblant souvent primer sur l'admiration de leur œuvre³.

De la simple évocation ponctuelle d'un roman de Balzac (*Mensaka* : 140) à la saturation de références en œuvre dans *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo* les romans convoquent un répertoire littéraire éclectique.

Parfois la référence ne semble d'avoir d'autre utilité que de signifier un certain niveau académique chez les personnages, qui pour la plupart ont, comme leurs auteurs, suivi des études supérieures quand ils ne se consacrent pas eux-mêmes à l'écriture. On peut voir dans certaines de ces évocations la revendication d'une appartenance à la sphère littéraire de la part des auteurs, et d'une connaissance des œuvres « canoniques » qui leur donnerait une légitimité à l'heure de bouleverser les normes établies. Néanmoins il n'est pas rare que les personnages aient une relation aux « classiques » somme toute assez courante parmi leurs jeunes contemporains. Ils les connaissent sans les avoir lus : « Las ilusiones perdidas... Nunca he leído esa novela de Balzac, pero el título me parece muy bueno » (*Mensaka* : 140), ou les

¹ La découverte de scène de crime en fait partie: « Sin tomar carrerilla dio un empujón y la puerta cedió delicadamente para ofrecernos la imagen lívida de Paula desnuda y muerta sobre la cama. Se había desangrado por el sexo. El colchón, que era de espuma, había absorbido la sangre como una esponja de esquina a esquina. Tenía las manos atadas con la cinta de la persiana, enredadas de tal forma que me hicieron pensar en esa diosa convertida en árbol en brazos del amado » (*DMAC*: 69). Force est de constater que les références culturelles du narrateur qui évoque Daphné dans les bras d'Apollon divergent quant à elles du répertoire habituel du genre.

² Ce personnage de détective créé par Raymond Chandler fait partie du patrimoine commun aux auteurs : il apparaît également dans *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo* et dans *Raro*.

³ On ne trouvera aucune citation littérale de Jack Kerouac dans les romans du corpus. Celle que l'on trouvera en épigraphe de *Caídos del cielo* (Loriga, 1999) et citée par la narratrice de *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (Etxebarria, 2009) : « Prefiero ser flaco que famoso » sera surtout emblématique d'un état d'esprit partagé par nombre de personnages.

ont lus sans vraiment les comprendre : « Los leí todos en aquellos años, uno por uno, desde Balzac a Thomas Mann, enterándome más bien poco de lo que leía » (BCC : 177)¹.

Le mode d'inclusion de l'intertexte littéraire présente de multiples variantes. Il peut se résumer à la seule mention du nom d'un auteur qui projettera sur le texte une aura particulière pour qui le connaît, consister à citer une phrase pour résumer une situation ou exprimer avec justesse un sentiment, ou relever de l'appropriation, voire du plagiat. Parfois les coutures qui rattachent un texte à un autre sont visibles et la citation présentée comme telle. Parfois la greffe du texte exogène se fait invisible. Dans *Beatriz y los cuerpos celestes* la narratrice s'approprie ainsi les mots de Raymond Radiguet, auteur de *Le diable au corps*, en les fondant dans ses propos sans citer leur source. Si pour le lecteur la présence d'un texte exogène est matérialisée par l'emploi des italiques, pour son interlocutrice l'emprunt n'est pas explicite :

-Pensar en la muerte con tranquilidad sólo tiene valor si lo hacemos en solitario —le intenté explicar una vez—. La muerte en compañía no es la muerte, ni siquiera para los incrédulos, porque lo que más duele no es dejar la vida, sino abandonar lo que le da sentido.

-No, no creo que sea eso lo que siento (...) —respondió ella. (BCC : 49).

La narratrice avoue d'ailleurs cette usurpation, la justifiant par le caractère inévitable de l'intertextualité que nous avons évoqué :

[h]ablo por boca de otros. Estas mismas palabras que repito las he leído en libros. Algunos se escribieron hace mil años, otros se publicaron hace dos. Porque al fin y al cabo todo lo que se escribe acaba por ser una nota a pie de página de algo escrito antes. Existe un solo tema, la vida, y la vida es siempre la misma (BCC : 19)²

A la fin du roman, c'est à la Bible qu'elle emprunte une formule, sans aucune distinction visuelle cette fois : « Puede que ni siquiera sea digna de que Cat entre en mi casa. Pero una sola palabra suya bastará para sanarme » (BCC : 340).

¹ Cet aspect apparaît également dans *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo* : alors qu'Israel se plaît à citer à tout va, certaines de ses références posent le problème de la réception : « Ya lo ves, Gaizka —dijo Israel—, igual que en el poema de Lorca: debajo de las multiplicaciones hay una gota de sangre de pato. Verdaderamente, a veces resultaba muy difícil entender de qué coño estaba hablando » (NDMPZ: 51-52). Ce même problème peut être posé en relation à la réception des romans dans lesquels le mécanisme référentiel atteint un niveau de saturation. Antoine Compagnon a évoqué le risque de rejet encouru : « Elle [la citation] a le privilège parmi tous les mots du lexique de désigner tout à la fois deux opérations, l'une de prélèvement, l'autre de greffe. [...] la citation n'a pas de sens en soi, parce qu'elle n'est que dans un travail qui la déplace et qui la fait jouer. La citation est un corps étranger dans mon texte, parce qu'elle ne m'appartient pas en propre, parce que je me l'approprie. Aussi son assimilation, de même que la greffe d'un organe, comporte-t-elle un risque de rejet contre lequel il faut me prémunir et dont l'évitement est l'occasion d'une jubilation » (Compagnon, 1979 : 31).

² La narratrice poursuivra sa réflexion en invoquant la dimension universelle de la littérature comme miroir de l'humanité : « Todos nuestros actos, todos nuestros amores, son repeticiones de otros ya acaecidos y por eso siempre encontraremos en un libro la respuesta a alguna de nuestras preguntas » (BCC: 20)

Comme cette dernière référence, certaines sont si connues qu'elles font désormais partie du répertoire universel, telles des œuvres tombées dans le domaine public et qui n'exigent plus le paiement de droits d'auteurs. C'est peut-être ce qui explique qu'elles se fondent dans le discours qui parfois les remodèle comme c'est le cas dans *El índice de Dios* lorsque le narrateur explique comment il occupe ses pauses au travail : « [y]o normalmente lo que hago es ponerme en una esquina con los bocatas y agarrar un tabloide viejo y entretenerme con las más recientes **crónicas del escándalo anunciado** » (IDD : 51, nous soulignons). Cette forme d'appropriation participe à la désacralisation de la littérature qui ne vise pas à lui nuire mais au contraire à lui redonner une place dans le monde. Dans *El índice de Dios*, c'est Shakespeare lui-même que le narrateur descend de son piédestal pour illustrer ses pensées :

Abrí el libro por una de las páginas marcadas y volví a leer las líneas subrayadas.
... life's but a walking shadow, a por player,
Thas struts and frets his hou upon a stage,
And then is Heard no more. It is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury
Signifying nothing...
Ya sé que Willy está muy visto, pero ayuda. (IDD : 79)

Dans certains cas comme celui-ci les personnages associent leurs lectures à leurs expériences personnelles et elles offrent parfois une formulation adéquate qui leur permet d'exprimer leurs sentiments ou une forme de caution à leurs propos.

Certains personnages sont si imprégnés de leurs lectures que tout les ramène à elles. Cela est flagrant chez les personnages de Prado, qui possèdent —comme leur auteur— un bagage littéraire aussi conséquent qu'éclectique dont la présence hante les textes. Le narrateur de *Raro* multiplie ainsi les associations et les citations, même s'il avoue parfois en avoir oublié la source ou se les est appropriées au point de ne plus savoir s'il peut en revendiquer la paternité¹. Parfois les volumes qu'il a lus sont juste évoqués au détour d'une comparaison ou d'une plaisanterie : « También descubrí lo agotador que resulta ser un mentiroso : todos tus días terminan como si acabases de pasar a máquina *Los hermanos Karamazov* » (*Raro* : 29). Mais les situations qu'il vit le renvoient constamment aux nombreux auteurs de tous genres dont il semble bon connaisseur : « pensaba en un poema de Sam Shepard que habla de cómo algunas personas se convierten en las personas que fingen ser y me preguntaba si ésta era una de esas ocasiones » (*Raro* : 24). A l'inverse, il envisage les événements comme des sujets de fiction potentielle : « Tal vez mi padre y mi madre podrían incluso tener otra oportunidad. *La*

¹ Dans ce roman les expressions qui relient les pensées, paroles et expériences du narrateur à un autre texte son innombrables : « creo que eso lo he leído en alguna parte » (27), « He visto en alguna parte » (48), «Una vez leí un libro que decía que los hombres creen fácilmente en aquello que desean» (50), « no puedo recordar quién ha escrito eso, pero no me gusta» (75) en sont quelques exemples.

historia de Julen y Lucía : suena como la peor novela del peor imitador de Barry Gifford, pero me gusta.» (*Raro* : 92).

Cette caractéristique atteint un niveau extrême dans *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo*¹. Dans ce roman le rôle fondamental de la littérature comme marqueur identitaire est explicitement exposé par le personnage de Gaizka. Fasciné par Israel pour qui « dos hombres que no han leído el mismo libro no tienen nada de que hablar » (*NDMPZ* : 23), il dévore les mêmes ouvrages que son ami et mentor dans l'espoir de se rapprocher de lui et de gagner son estime : « Muchas veces hacía eso : entraba en la caravana y me metía a fondo con alguno de los libros que él estuviese leyendo para... ya sabes, bailar la misma música » (*NDMPZ* : 44). De fait, la maîtrise du répertoire qu'il manie se révèle indispensable à la saisie illusoire de ce personnage :

Lo cierto es que después todo su juego giraba en torno a eso; quiero decir, estabas en un bar y llegaba una chica y entonces Israel decía: ella era tan bonita como el demonio y dos veces más peligrosa, y si tú sabías quién había escrito eso... bueno, estabas a este lado de la línea (*NDMPZ* : 23).

Israel semble ne s'exprimer que par le truchement d'une succession de citations, comme si au-delà de la dimension ludique du procédé il lui était impossible de verbaliser les choses en ses propres termes. C'est ce que Blueberry lui reprochera, soupçonnant la vacuité et la fausseté dissimulées sous cet étalage de références (*NDMPZ* : 137). Pourtant ce même personnage fera montre de la même manie de tout associer. La moindre description physique ou morale, le moindre sentiment ou sensation et tous les épisodes qu'il relate donnent lieu à la convocation de figures et d'œuvres littéraires qui révèlent l'éclectisme de son répertoire. Il s'appuie par exemple sur un roman pour évoquer la relation entre Israel et son père : « ¿Has leído esa novela de Cormac McCarthy, *En la frontera* ? ». Face à l'incompréhension de son interlocuteur malgré son commentaire détaillé du passage auquel il se réfère, il explicite le lien établi : « ¿Cuál es la relación con la historia ? Bueno, es una manera de explicar en qué creo que se convirtió la relación entre Israel y su padre » (*NDMPZ* : 148-149). C'est également par le biais d'une référence qu'il s'explique lorsque Prado l'interroge sur ses sentiments pour Sara :

-Pero tú siempre has estado enamorado de Sara.

¹ Comme dans un jeu enfantin, les personnages imitent ceux de la bande dessinée de Charlier et Giraud (dont le protagoniste est à l'origine du surnom de Blueberry) et envisagent le monde en rapport avec celui de la fiction : «*Hell, Blueberry! ¿Cómo va eso, teniente? –Damn!... Pólvora Mojada ha vuelto y nos tiene rodeados –contestó. (...) Cuando estábamos con eso convertíamos a cualquiera a cualquiera en un personaje de las aventuras de Mike S. Blueberry: por ejemplo, un tío que te traía la cerveza caliente era el Jethro Steelfingers de los camareros y alguien que intentaba jugártela al póquer era considerado de inmediato el general Allister de los tramposos...*» (*NDMPZ*: 49-50).

-Puede que sí y puede que no. Es muy difícil identificar lo que sientes por una persona a la que conoces desde los cinco años. Ahora tengo veintiséis. Es demasiado tiempo en cualquier caso, y en el caso de Sara es más todavía. ¿Has leído *La mujer zurda* de Handke ? La chica de esa novela le pregunta a su marido ¿cómo me encuentras hoy ? Y él le responde: distinta, como siempre. Ésa es Sara. (NDMPZ : 143)

Il fera de même pour décrire l'ingénuité de Gaizka : « ¿Quién se cree todos esos cuentos ? ¿Gaizka ? Joder, dile a Gaizka que *Las aventuras de Laurel y Hardy* es el título de una obra de Nietzsche y lo encajará sin pestañear » (NDMPZ : 139). Parfois il explique clairement où réside la relation qu'il établit, rendant superflue la connaissance des œuvres et auteurs invoqués. Mais les allusions sans explications sont également fréquentes, et semblent partir du principe que les références évoquées sont connues de tous : « ¿Sara ? Mira, si ella fuese Tom Sawyer yo sería el Indio Joe. Punto final, ¿vale? » (NDMPZ : 137). Si cette modalité est réservée aux références les plus populaires, il n'en reste pas moins indispensable de les maîtriser pour saisir toutes leurs implications. Ce procédé allusif ou citationnel acquiert dans ce roman un caractère systématique qui fait de Blueberry un « être de papier » à la fois du fait de son statut de personnage mais également parce qu'il ne perçoit le monde qu'en relation à des éléments auparavant consignés dans des œuvres. Si les références littéraires sont souvent alléguées pour donner une assise à des propos, leur accumulation aboutit ici à un effet paradoxal : la perte de consistance d'un personnage incapable de s'approprier les idées et les sentiments pour les verbaliser en ses propres termes. L'effet est le même avec l'ensemble de la gamme de références qu'il cite et qui dépasse largement le domaine littéraire pour gagner d'autres discours¹.

Cette caractéristique est présente, bien que souvent dans une moindre mesure, dans l'ensemble des romans chez l'ensemble des personnages qui semblent souvent envisager les événements et situations qu'ils vivent à travers le prisme d'une œuvre préexistante. L'intertextualité de ces textes, comprise au-delà du domaine littéraire comme interaction entre différents textes emprunte beaucoup à la notion de *dialogisme* définie par Mikhaïl Bakhtine et considérant le roman comme un espace polyphonique dans lequel viennent se confronter divers composants linguistiques, stylistiques et culturels. Les textes répondent également à la notion de *mosaïque* proposée par Julia Kristeva² : quelle que soit l'origine des matériaux utilisés dans leur composition, leurs fragments sont appelés *tesselles*. Comme elles, les

¹ Voir les semblants de descriptions morales et physiques présents dans le roman qui se limitent à des associations : « Era una persona romántica, pero eso no demuestra nada. Ser Van Gogh es mucho más difícil que cortarse una oreja » (NDMPZ : 185), « Siempre estaba haciendo algún papel y eso... supongo que mientras eres Robin Hood dejas de ser Errol Flynn » (NDMPZ : 185), « [é]l y Elvis eran tan parecidos como Pío Baroja y Marlene Dietrich » (NDMPZ : 154). Le procédé en œuvre dans le dernier exemple, consistant à décrire par association mais *a contrario*, constitue la « marque de fabrique » de Benjamín Prado et un trait humoristique de son écriture. On le retrouve à maintes reprises dans ses deux romans, notamment dans ce passage de *Raro* : « El hombre del que hablaba tenía el mismo parecido que Zsa Zsa Gabor con la Virgen María » (*Raro* : 20).

² « Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte » (Kristeva, 1969 : 85).

différents discours (ou textes au sens large du terme) qui composent les romans viennent à la fois d'une culture élitiste (essentiellement littéraire) et d'une culture populaire recyclées dans le roman.

II.2 De l'intertextualité à l'intermédiarité

Imprégnés par la culture des *mass media* et de l'image propre à une époque marquée par la vitesse, les personnages comme les auteurs possèdent un répertoire éclectique et *underground* qui se manifeste dans les romans à travers de multiples références mais également dans le langage lui-même et jusque dans les techniques d'écritures¹. Du fait de l'influence fondamentale des médias audiovisuels, qui se manifeste à travers le foisonnement de dialogues et d'image, le style en vigueur dans leurs pages a été affublé d'appellations telles que *escritura cinematográfica* ou *literatura magnetofón*. Celles-ci mettent en évidence un aspect central de ces textes : non seulement les références que l'écriture convoque appartiennent dorénavant à un répertoire culturel élargi, mais nous verrons qu'elles sont de plus portées à une importance quantitative jamais égalée. L'intertextualité, entendant par « texte » les autres œuvres littéraires mais aussi les films, publicités, chansons, et toute sorte de discours véhiculé par les media est une des lignes de force dans tous les romans. Nous lui préférons le terme d'*intermédiarité*, plus récemment adopté par la critique, pour ce qu'il dit de la nature diverse des différents discours mis en dialogue par l'écriture.

II.2.1 Précisions terminologiques

Rappelons succinctement ce que recouvrent les termes que nous manierons ici, même si notre époque nous les a rendus familiers. Le terme de media est désormais souvent utilisé pour faire référence aux moyens de communication de masse (*mass media*) caractérisés par leur capacité à diffuser simultanément tous types d'informations à un public aussi vaste qu'hétérogène. Ces *mass media* créent un répertoire, une « banque de données » partagée par une grande majorité, à plus forte raison au sein d'une même frange de la population, d'âge et de catégorie socio-économique similaires, comme c'est le cas des auteurs et de la plupart des personnages des romans². De par leur nature même ces *mass media* dépassent de loin la

¹ Bien sûr, à l'époque de la parution des romans, internet (désormais incontournable) n'en était qu'à ses balbutiements. Personne n'écrivait de SMS ni ne se déplaçait armé d'une caméra embarquée ou d'une canne à selfie pour saisir l'instant et le partager immédiatement. Il était encore banal d'écrire une lettre ou de se rendre à la cabine téléphonique pour laisser un message sur un répondeur à cassette et les vidéos se regardaient sur des magnétoscopes au format VHS. Néanmoins la culture des *mass media* imprègne déjà la société, les esprits, et les modes de perception et de production. Elle s'impose donc dans les pages des romans tant du point de vue thématique qu'esthétique, en tant que réalité à dépeindre et en tant que discours pour y parvenir.

² Cet aspect était peut-être encore davantage marqué dans les années 1990, quand les films à l'affiche chaque semaine étaient moins nombreux et que les chaînes télévisées se comptaient sur les doigts d'une main. Grâce au développement phénoménal des media et notamment d'internet l'offre culturelle est désormais si large et

portée et l'influence de la littérature. Parmi les principaux media on compte bien sûr la télévision, la radio, la presse écrite (alors seulement véhiculée par les journaux et revues de papier, parfois sous la forme de *Fanzines*), le cinéma, les supports audio et vidéo (désormais numériques mais à cette époque antédiluvienne les CD, DVD et dans les premiers romans des cassettes et vidéocassettes au format VHS ou *Betamax*)¹, mais aussi les affichages, enseignes, panneaux et autres media tactiques, les jeux vidéo et depuis vingt ans le géant internet. A cette liste nous ajouterons bien sûr le livre mais également un autre média souvent oublié : le langage, essentiel dans nos romans, auquel nous consacrerons une attention particulière dans notre troisième chapitre.

Parmi les trois catégories du concept éminemment polymorphe d'intermédialité qu'établit Irina Rawjeski² nous n'en retiendrons qu'une : l'intermédialité comme référentialité à un autre media. Par exemple la référence dans un texte littéraire à un film ou un programme télévisé, l'évocation ou l'imitation de certaines techniques cinématographiques dans l'écriture ou encore l'adoption par l'écrit du langage médiatique. Dans cette catégorie un media évoque, thématise ou imite des éléments ou des structures d'un autre media.

L'intermédialité en littérature, entendue avec Silvestra Mariniello comme transgression des frontières entre les media, comme hétérogénéité, comme conjonction de divers systèmes de communication et de représentation, comme recyclage dans un media (le livre) d'autres moyens de communication (le cinéma par exemple), comme interaction entre divers media et/ou supports, comme emprunt, comme adaptation et comme assimilation est en résumé l'intégration d'un ou plusieurs media dans une autre forme de communication : le roman (Mariniello, 1999).

Telle que l'ont développée les chercheurs du Centre de Recherche sur l'Intermédialité³ cette approche permet d'analyser les rapports et les dynamiques qui s'établissent entre différents médias. Le préfixe « inter » qui signifie à la fois « entre », « au milieu » et « entre

éphémère que tout en étant omniprésents et accessibles les media laissent moins d'empreinte et atteignent des groupes plus restreints qui y accèdent « à la demande ».

¹ Ces supports et appareils désormais tombés en désuétude constituent à l'époque de nos romans une nouveauté non négligeable : pour la première fois il est possible d'enregistrer et de reproduire à l'envi des productions culturelles mais aussi des moments de la vie personnelle. Comme nous l'avons évoqué dans notre première partie cela a un effet sur nos personnages qui visionnent encore et encore leurs films cultes, écoutent les mêmes chansons en boucle et filment en quelques occasions des épisodes de leur vie dont ils font un spectacle. Ils incarnent en cela ce que Guy Debord annonçait comme *La société du spectacle*.

² L'auteure identifie également l'intermédialité en tant que transposition médiale: la transformation d'un produit médiatique en un autre (par exemple les adaptations cinématographiques de romans). Il y a ici un texte (au sens large du terme) qui est l'original et la source du nouveau média ; il s'agit d'un processus de transformation. Les adaptations cinématographiques des romans *Historias del Kronen* (Montxo Armendariz, 1995), *Caídos del cielo* (adaptée par l'auteur lui-même sous le titre *La pistola de mi hermano* en 1997) et *El triunfo* (Mireira Ros, 2006) en sont des manifestations. La troisième catégorie est celle de l'intermédialité comme combinaison de media aboutissant à un nouveau « produit ». Il n'y a pas ici combinaison à proprement parler puisque le « produit fini » conserve une nature textuelle. En effet les romans n'intègrent pas les autres media dans leur matérialité mais les fondent dans l'écriture (Rajewski, 2005 : 44 ss.).

³ Centre de Recherche sur l'Intermédialité (CRI), Université de Montréal, cri.histart.umontreal.ca

plusieurs » nous amène à mettre en exergue un aspect qu'implique la notion d'intermédialité : l'influence mutuelle, la corrélation ou l'interaction entre plusieurs pratiques signifiantes, la disparition de la hiérarchie entre elles, la redéfinition de chacune d'elles et les conséquences que cela peut avoir sur le champ de la réception. Pour Johanne Villeneuve, la perméabilité constitue « la caractéristique des media eux-mêmes » (Villeneuve, 2012 : 56) et cette porosité qui permet les échanges et l'émergence de nouvelles formes fait de l'intermédialité une modalité esthétique dynamique par excellence, qui redynamise l'écriture. Il ne s'agit pas pour un media d'en coloniser un autre, mais de faire émerger par le dialogue qui s'établit entre eux de nouvelles formes de représentation de la réalité qui concordent avec une nouvelle façon d'habiter le monde et de l'appréhender : le « roman multimédia¹ ».

II.2.3 L'icône verbale brisée

Pour « capturer » –si l'on nous passe l'anachronisme du terme- la réalité d'un univers juvénile et le *zeitgeist* de l'Espagne des années 1990 les auteurs convoquent un répertoire culturel nouveau. Dans un contexte de globalisation et de culture des mass media leurs pages sont le lieu du mélange de divers codes sémiotiques et de l'incursion dans la littérature de la culture populaire. Héritiers en cela de la postmodernité, leurs romans profondément hétérarchiques entérinent la désacralisation de l'écrit et montrent une infinie capacité d'absorption en explorant les frontières entre les différents domaines pour les rendre fécondes. L'image, le cinéma et la musique y sont omniprésents. L'oralité domine et les parlures de tout genre sont reproduites de façon mimétique, déconcertant les codes du discours littéraire traditionnel. Ainsi la transgression sociale portée par les personnages s'incarne dans la transgression discursive. Car il est bien question de transgression et de surgissement de formes alors inédites. Loin de leur actuel état « digéré » et assimilé du fait de l'omniprésence des TIC, l'intégration d'une saturation de références à des programmes télévisuels, des publicités, des vidéoclips, des films, ou encore des chansons et surtout l'emprunt de techniques cinématographiques ou musicales et l'expérimentation linguistique constituent une forme de revendication de la nouvelle culture, de sa valeur et de sa légitimité au même titre que la culture écrite. En cela les romans de la *Generación X* sont la manifestation directe de ce que Gonzalo Navajas nomme alors « la culture de l'icône verbale brisée » (Navajas, 2002 : 105). La stricte littéarité est abandonnée au profit de l'intermédialité, l'oralité et la visualité s'imposent à l'écrit et le transforment pour mieux atteindre le but esthétique que José Ángel Mañas résume en trois mots : vitesse, authenticité, crudité² et qui caractérisent le *Zeitgeist* dont les romans qui nous occupent constituent un instantané. Leurs auteurs écrivent « sin

¹ C'est ainsi que Germán Gullón intitulait en 1999 sa rescension de *Ciudad Rayada* (Gullón, 1999).

² Voir Mañas, 1999, note de l'auteur.

miedo al presente como materia novelable¹» et par l'introduction dans l'écriture d'autres codes et matériaux discursifs caractéristiques de ce présent ils renforcent sa capacité à rendre compte de la réalité tout en lui apportant un nouveau souffle.

C'est ce qui fait selon nous de ces romans une mouvance charnière dans la littérature réaliste espagnole entre le postérieur roman *mutant*², sorte de littérature « zapping » fortement influencée par l'invasion des *mass media*, et une époque à laquelle en Espagne, aux dires de Ray Loriga, « la gente sigue escribiendo como si no existiera la televisión » (in Martínez, 1993).

II.2.3 L'intermédialité X : des médias en masse

Au-delà de la culture et de la vision du monde auxquelles les éléments extra-littéraires rattachent les romans, il apparaît crucial d'étudier les modalités selon lesquelles s'établit le dialogue entre l'écriture et les autres media. Celles-ci vont du simple procédé allusif à la citation voire l'appropriation de ces éléments exogènes. En observer les coutures nous permet d'éclairer les ressorts de ces textes qui réaffirment la désacralisation de l'écrit et revendiquent la réhabilitation de la culture populaire comme l'explique Ruth Cubillo Paniagua :

Podríamos decir, con Jacques Derrida, que la propuesta teórica de la intermedialidad pasa por deconstruir los modelos de conocimiento existentes, lo cual implica al mismo tiempo poner en entredicho las jerarquías que operan en los diversos ámbitos de nuestra vida social y cultural. En nuestro caso particular, ese cuestionamiento de las jerarquías podría implicar dejar de plantearse el texto literario como centro y punto de partida, para ubicarlo en el mismo nivel jerárquico que otras manifestaciones artísticas (Cubillo Paniagua, 2014 :174).

Nos auteurs placent les paroles de chanson de David Bowie et les répliques de *Johnny Guitar* sur un pied d'égalité avec des références plus érudites à Hemingway ou Balzac. Ils n'hésitent pas à inclure dans le noble genre romanesque des conversations téléphoniques creuses et des images de vidéoclips de *MTV*. Tous ces éléments ne font-ils pas partie intégrante du réel ? Si le texte littéraire perd sa suprématie sur les autres codes sémiotiques, il demeure néanmoins dans les romans du *Realismo sucio* le discours premier en ce sens qu'il embrasse les autres sans jamais céder sur sa nature textuelle. Support unique, le roman

¹ Cette expression constitue le titre d'un article de German Gullón paru en 1999 dans lequel le critique se fait le défenseur de la dite *Generación X* et loue la grande capacité représentative, la prise de liberté formelle et le renouveau que constituent les romans que nous étudions (Gullón, Germán, 1999 (b): 15).

² Les romans *mutants* sont apparus sur la scène littéraire espagnole au début des années 2000, Eloy Fernández Porta, Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora comptent parmi les principaux représentants de cette nouvelle modalité romanesque profondément marquée par l'intermédialité qui l'amène à briser l'horizontalité du récit en y incluant des documents allogènes textuels ou non textuels (photographies, cartes, etc.) factuels ou pseudo factuels dans leur matérialité originelle. Les thèses de Alice Pantel (« Mutations contemporaines du roman espagnol : Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora », dirigée par Jean-François Carcelen et soutenue en décembre 2012 à Montpellier) et de Roxana Ilesca (« Agustín Fernández Mallo : propositions pour une nouvelle (post)poétique narrative », dirigée par Georges Tyras à Grenoble et soutenue en novembre 2016) en décryptent les ressorts et caractéristiques.

accueille en ses pages les autres media qui franchissent ses contours perméables et mouvants de telle sorte que par les stimuli qu'il engendre et l'empreinte qu'il laisse chez le lecteur il devient presque un support audiovisuel¹. Cette perception pluri sensorielle découle parfois d'une description très visuelle, mais parfois de la simple mention d'éléments qui déclenchent une série de « réponses », de résonances, d'images chez le lecteur (des mots comme « Héroes », « Orange Mécanique », « Pepsi », « Nirvana ») et l'immergent dans une ambiance, un univers et une culture.

De multiples références à des morceaux de musique ou à des images sont aussi disséminées dans les textes comme autant de points d'ancrages à une réalité *a priori* connue par un lecteur qui lui aussi vit à l'ère de l'image. Il entrevoit par exemple dans *Sonko 95* des scènes mythiques du cinéma : « Coge un espejito de encima de la televisión donde John Wayne conduce a la caballería cruzando un río y se sienta sobre la cama. » (*S95* : 53), des photos et images télévisuelles vues et revues : « se une Luisita sacando la lengua a lo Rolling Stone » (*S95* : 119), des programmes télévisuels qui ont bercé son enfance (*Barrio Sésamo S95* : 37), et des vidéoclips (*S95* : 86). Il est amené à convoquer son propre répertoire audiovisuel et médiatique par des textes qui tiennent pour acquis qu'il en dispose : « [Charo] modula perfectamente el tono de su voz, sin permitirse estridencias, y suena exactamente igual a **cualquier** presentadora de **cualquier** informativo en la televisión » (*BCC* : 72, nous soulignons) ; « Él era un tipo duro con la cara picada y ella era **una de esas** camareras de película » (*Héroes* : 124).

Voilà ce qui se produit pour ce qui est du système référentiel. Mais les romans vont plus loin. L'intermédialité s'y manifeste très fréquemment à travers un procédé mimétique : y sont reproduits textuellement l'écriture journalistique, des dialogues de film, le ton d'un locuteur de radio, le refrain d'une chanson, le slogan d'une publicité, une conversation entre des locuteurs affublés de tics de prononciation ou d'accents régionaux, des bruits d'appareils électroménager, des images, souvent sans les introduire dans la narration mais comme des greffes directes. Les romans ne font pas de simples allusions aux autres media mais ils les adoptent, les digèrent jusqu'à se les approprier dans une transcription qui dissimule parfois la présence de la médiation de l'auteur. Les nouvelles technologies deviennent des outils narratifs. A la pure écriture verbale se superpose un complément auditif et visuel contenu dans le texte, qui convoque un nouveau répertoire et génère des sensations pluri sensorielles chez le lecteur dont l'activité « fictionnalisante » et réceptrice ne se base plus seulement sur le verbal. Par l'inclusion des media dans ses pages le roman correspond au nouveau modèle de lecteur façonné par l'ère de l'image et des *mass media* : le lecteur-spectateur.

¹ Un exemple en est *Héroes*, roman de Ray Loriga qui tout au long du roman fait affleurer une foule d'images calquées de photos célèbres et de chansons évoquées. Une fois refermé il laisse dans l'esprit du lecteur la figure du protagoniste mais aussi la mélodie de *Space Oditty* de David Bowie et l'image de Ziggy vêtu de sa veste de cuir rouge.

Si de nos jours il est possible d'envoyer instantanément des sons, des photos et même des vidéos en complément d'un SMS ou d'un courrier électronique, et si les romans récents intègrent ces possibilités (a fortiori lorsqu'ils sont « publiés » en format numérique), nos romans constituent les prémices de ce phénomène. Les auteurs pour faire passer un message et présenter une réalité ne se contentent pas de décrire les images et sons : ils les projettent, les reproduisent, les donnent à voir et à entendre de façon directe¹. La différence réside en ce qu'ils ne colonisent pas d'autres domaines ni ne les annexent à l'écriture, ils ouvrent celle-ci à de nouveaux possibles textuels. Comme on capte la réalité avec les cinq sens, ils tentent de la restituer au lecteur dans toutes ses dimensions. Gullón illustre efficacement cette façon dont les auteurs appréhendent le monde qui est à l'origine d'une nouvelle façon de le reproduire : « [es] como si en vez de estar escribiendo con un sustrato de ideas, [el autor] tuviera puesta una antena parabólica que no déjá de transmitir lo presente² » (Gullón, 1996). Le peu de consistance conceptuelle reproché aux romans est suppléé par des images projetées et le recours constant à un bagage culturel que nous avons déjà évoqué et que le critique dénomme *pararéférentiel*. Il l'inclue dans le mécanisme référentiel des romans mais le distingue de la simple référence à la réalité palpable puisqu'il est médiatisé. Si la réalité palpable est reconnaissable ou envisageable par tous, le *pararéférentiel*, dont les auteurs semblent supposer qu'il appartient à un répertoire partagé, s'impose comme un parti pris.

L'intermédialité dans les romans se joue essentiellement entre l'écriture et le cinéma et la musique, mais la présence plus discrète d'autres media y est néanmoins un signe du temps et de son influence sur les textes. Parce qu'ils font désormais partie de notre quotidien la présence des media dans les romans nous apparaît des plus naturelles. Pourtant leur degré d'assimilation chez les personnages et dans l'écriture constitue précisément une particularité de ces textes. Au-delà de la simple allusion ils sont également ici à l'origine de réflexions, participent à la description ou font l'objet d'imitations parfois critiques et le caractère récurrent de leurs apparitions acquiert une proportion telle que cela devient un trait distinctif de l'écriture.

La publicité est bien sûr présente à travers le procédé onomastique de désignation des objets par leur marque, mais les romans rendent également compte de ses codes spécifiques. Son évocation suffit à convoquer des images qui rendent toute description superflue : « Cat, la chica gato, podría ser una de tantas chicas que salen en las revistas anunciando cremas hidratantes : Tu piel se merece protección » (BCC : 26). Ces slogans qui font désormais partie d'un registre collectif prennent naturellement leur place dans l'écriture. S'ils sont parfois annoncés comme tels, ils sont parfois fondus dans l'énonciation, démontrant leur degré

¹ Nous étudierons les éléments sonores de façon détaillée en abordant la présence de la musique dans les textes et dans notre dernier chapitre consacré à l'étude de l'oralité.

² Dans le numéro spécial que la revue *Ínsula* consacre à un état des lieux du roman espagnol, le critique donne des clés de lecture des romans qui déjouent les critiques récurrentes formulées à leur égard. Son article entre de ce fait en débat avec d'autres, publiés dans le même numéro.

d'assimilation : ainsi dans l'expression « sonrisa profidén » utilisée dans *Beatriz y los cuerpos celestes* la marque subit une adjectivation (BCC : 220). Dans *Matando dinosaurios con tirachinas* le narrateur témoigne de cette influence de la publicité en niant son influence pour se contredire immédiatement :

siempre he dicho, aunque parece un eslogan no lo es, que me importa menos el lugar que el acompañante, sobre todo sus bienes gananciales, y más si como Elia tampoco dudaría ni un segundo en dejarlo todo y venirse conmigo y con su Peugeot al fin del mundo (MDCT: 78)

Une vision critique des images et valeurs véhiculées par ces publicités assénées à longueur de journée transparait dans plusieurs romans. C'est le cas à travers le ton des commentaires qu'en fait le narrateur de *El índice de Dios*¹:

(...)se cortó para la publicidad.

Una tía en pelotas encima de un coche, un tipo empalmado enfundado en un traje de marciano que se suponía que iba debajo de la ropa, un ejecutivo haciendo la colada porque la mujer se le ha marchado a las rebajas, un niño con cara de querubín con varicela y el pelo como una vomitona de dipsómano con sobrepeso, comiéndose un yogur y mostrando las caries a la cámara, un docudrama de 30 segundo de duración sobre la putrefacción de un pulmón a causa del cáncer, cortesía de la Junta General para la Salud, y vuelta a empezar (IDD: 72)

Les journaux télévisés apparaissent également, nous les avons évoqués en tant que points d'ancrage dans la réalité. Leur voyeurisme est parfois dénoncé, et leur langage imité ou parodié. C'est le cas dans *El índice de Dios* où l'ampleur du phénomène médiatique est rendue par la reproduction exhaustive d'un journal composé d'une succession d'interviews réalisées par des envoyés spéciaux. Pendant plus de dix pages le texte reproduit les tics de langage et les hésitations des journalistes en alternance avec les commentaires critiques du narrateur²:

Bien, sí, Carlos, como lo apuntaba antes de la emisión del presente programa, conviene situar las cosas en, eh, digamos que en su contexto, como usted bien dice, y, eh, lo cierto es que nuestros espectadores se estarán preguntando, efectivamente, esto, en realidad,

¹ C'est sur le même ton distancié et ironique qu'il commente les affiches de campagne de recrutement des « ESES » (Efectivos de Seguridad especial): « Hay hasta carteles por la calle, "ESE podrías ser tú..." », y un tipo con botas y gafas de sol y una Uzi en ristre sonriéndole a un porvenir lleno de paz e ilusión » (IDD: 19).

² La critique des médias est une constante dans le roman qui les singe et les commente, les reproduit pour mieux les parodier. Après les journaux papiers et télévisés, c'est la radio qui fera l'objet de son ironie : « Una tertulia enlatada, repetición de la noche anterior. Los oyentes llamaban y dejaban sus mensajes en el contestador telefónico, los había que gritaban, soltaban tacos, se reían o saludaban a mamá, otros intentaban hablar. Y los que lo intentaban adoptaban generalmente un tono democrático ofendido, de responsabilidad cívica y todo lo demás, y luego utilizaban unas cuantas palabras mas o menos grandes, mas o menos complejas, pero todas ellas mal, todas seguidas, probablemente algo que habían escuchado o creído oír en la televisión, cosas como "el planteamiento en definitiva", "sinergia positiva", "posicionamiento a corto y medio", y "reestructuración". Y sobre todo mucho "espectro" » (IDD: 41).

claro, no es competencia mia, eh, sino de las, eh, es decir, es una labor que corresponde a las fuerzas de supervisión de Estado (...)

La cámara bailaba de Carlos a Luis y de Luis a Carlos y de Carlos y Luis al profesor, y de allí al público y otra vez al profesor. Sus caras se reflejaban bajo los focos, serias de tensión fingida, excepto la del profesor, visiblemente nervioso y parpadeando bajo la agresión de la luz (*IDD* : 67).

Les journaux papiers et revues apparaissent aussi dans les récits. Rarement consultés posément par les protagonistes leur mode d'inclusion original en fait souvent des points d'ancrage culturels¹ ou temporels ou de simples clins d'œil, mais l'information qu'ils contiennent reste secondaire. C'est le cas dans ce passage de *Raro* où la belle-mère du narrateur craint que son chien ne s'enrhume en voiture :

A los dos minutos cambió de emisora, bajó el volumen y empezó a arrancar hojas de *mi* periódico y a proteger con ellas a Stevenson ; vi cómo quitaba las páginas deportivas y el perro mordía el traspaso de Bittor Alkiza al Bilbao. (*Raro* : 53)²

L'inclusion de ce média au récit adopte une forme plus spécifique lorsque la citation sous forme mimétique remplace la simple allusion. *Sonko 95* (*S95* : 126-127) et avant lui *El índice de Dios* introduisent littéralement et intégralement des simulacres d'articles de presse en imitant leur forme et leur matérialité originale. Le premier se contente de les distinguer visuellement du reste du récit par l'usage d'italiques et de majuscules pour le titre, mais dans le roman de Roger Wolfe le mimétisme est tel que le média est reconnaissable avant la lecture grâce au gros titre et à la date antéposée (*IDD* : 115-116).

La même rupture médiatique est à l'œuvre lorsque sont reproduits un panneau indicateur (*IDD* : 15) et une enseigne de bar (*IDD* : 104). L'inclusion de ces simulacres de médias semble n'avoir d'autre fonction que de les rendre identifiables d'un simple coup d'œil, comme c'est le cas dans la réalité.

¹ La mention d'un périodique peut avoir une fonction de caractérisation de son lecteur ou de ceux qui participent à son écriture, comme c'est le cas de Charo, la mère de Mónica dans *Beatriz y los cuerpos celestes* dont Beatriz cherche la trace dans la liste des équipes de rédaction de *Elle*, *Vogue*, *Marie Claire*, *Dunia*, *Telva*, *Cosmopolitan* (*BCC* : 71).

² On retrouve à plusieurs reprises ce mode d'inclusion donnant à la saisie des informations un caractère fortuit: «No –dijo, [Larrea] y siguió leyendo el *Marca*. En la portada ponía que el Inter de Milán y el Manchester iban por Julen Guerrero» (*NDMPZ*: 31)

Al llegar a la bifurcación, tres carriles engullidos por la noche a cada lado, me mantuve a la derecha y remonté la cuesta que ascendía hacia la Zona Sur y el letrero pasó zumbando como el *flash* azul de una cámara sobre mi cabeza:

SALIDA 15 - 2 KM

Adelanté un camión atascado en el carril lento, pedorreando y envuelto en humo, y la cara del conductor se congeló por un momento en la ventanilla derecha antes de perderse en el olvido. Su expresión, que la velocidad había convertido en una rápida mueca de pánico, siguió conmigo durante unos segundos y luego se perdió también.

El índice de Dios p. 15

Malgré leur matérialité, qui les distingue visuellement, ces « intrusions » des médias dans le texte n'entraînent pas de rupture narrative puisqu'elles s'inscrivent dans la continuité du récit. Il s'agit davantage de soubresauts dans la lecture d'un texte écrit capable de devenir ce dont il parle. Il ne s'agit par ailleurs jamais de documents factuels ni pseudo-factuels et l'information l'emporte sur le support. Ces éléments à l'origine non-littéraires cessent donc d'être complètement allogènes¹ puisque si leur nature reste identifiable visuellement le texte les absorbe et les digère².

On recense également plusieurs mentions à des graffitis : dans *Sonko 95* lorsque dans les toilettes d'un bar le protagoniste lit sur le mur l'inscription : « El mundo gira y los españoles duermen » (*S95* : 37), ou dans *De Madrid al cielo* où les murs de Lavapiés sont porteurs de messages qui n'échappent pas à Zenón le flâneur. Quand Zenón promet à la femme de Chule de lui venir en aide, affirmant ainsi sa loyauté envers son ami, il lit le message suivant sur le mur de l'immeuble de Carmen : « En la fachada del edificio estaba escrito en tiza « Viva yo ». » (*DMAC* : 83). Plus tard, alors qu'ils sont devenus plus proches et ont une relation intime, il découvre un autre graffiti sur le même mur : « En la fachada del edificio, además de “viva yo”, pone en tiza “Joaquín x Almudena”, “Manoli x R” (...) y otras

¹ D'après la définition du dictionnaire Larousse (en ligne) : « Se dit des peuples qui, vivant dans une nation, y sont minoritaires et qui, tout en conservant leur langue, leur culture, coexistent sans être acculturés par la nation qui les accueille ».

² Le Fanzine qui ouvre *Mensaka*, la lettre reproduite dans *Sonko 95* et présentée dans une typographie différente de celle du corps de texte et selon règles de mise en forme épistolaires (*S95* : 86) ou le graffiti inaugural de *De Madrid al cielo* s'inscrivent dans la même catégorie d'éléments. Cette inclusion de documents factuels ou pseudo factuels dans leur matérialité ici balbutiante deviendra dans des romans postérieurs une caractéristique essentielle.

declaraciones de amor borradas por la lluvia » (*DMAC* : 124). Mais quand il commence à suspecter son ami du meurtre de Paula c'est un tout autre message qu'il distingue : « En un portal de la calle de Méson de Paredes estaba escrito con pintura roja y chorreante : « Lucifer vive aquí » (*DMAC* : 94). Ces messages qui ne sont captés par les personnages que parce qu'ils sont pour eux porteur de sens sont pour le lecteur des *effets de réel*, témoins de leur époque, messages subliminaux ou complément à l'action¹.

Par les aspects et les procédés que nous avons décrits, les romans de la *Generación X* semblent constituer une forme de genèse de l'intermédialité qui se développera en littérature ultérieurement. En cela également ils constituent un jalon dans l'évolution du roman espagnol.

Cette présence influente de multiples médias dans l'écriture est dominée par l'incursion massive dans le roman de l'image et du son et qui nous amènera à présent à parler de romans *audiovisuels* dont nous analyserons les rouages.

¹ On trouvait déjà des graffitis et un mode d'inclusion similaire dans *Menos que cero* de Bret Easton Ellis: « Llama gente a la puerta y me apoyo en ella, no puedo esnifar la coca y lloro durante unos cinco minutos y luego salgo y vuelvo al club, que está a oscuras y abarrotado, y nadie puede ver que tengo la cara hinchada y los ojos rojos y me siento al lado de la chica rubia borracha (...) Alguien ha escrito "Auxilio" muchas veces con lápiz rojo en la mesa con letra infantil » (Easton Ellis, 1993: 84). Ce simple mot laissé par un anonyme vient faire écho à la situation du protagoniste. Il accomplit la même fonction dans *De Madrid al cielo* où le mot «caos» déclenche une réflexion dans laquelle on reconnaît les préoccupations de l'auteur à l'époque de l'écriture (voir annexe 2): «En la puerta del retrete no había dibujadas pichas descomunales, ni citas de maricones, ni cruces gamadas, ni cursilerías de Tagore, ni hembras desnudas y exageradas de hombre que hace de vientre, sino sólo una palabra escrita a bolígrafo: "Caos". Tú, triste opositor, fuiste el de la tuna trasnochadora y la vida regalada de estudiante repetidor, el mismo que ahora dice "se acabó lo que se daba" y hace cola en la lista de los ministerios, y entre jornada y jornada de comida familiar y silla de Ateneo, se escapa a escribir frases rebeldes en las puertas del lavabo con el bolígrafo de hacer resúmenes. ¡Déjate de palabras majaderas y soñadoras y olvídate de aprender idiomas porque nunca saldrás de España. ¡Y, ay, esa novia rígida que dice que de acostarse nanay, y esa otra novia de cópula consentida, semanal y resignada en casa de los padres! Te lo advierto, no conviertas la decepción en ideología si no quieres acabar de dormilón de aceras» (*DMAC*: 109). On trouve ici un double signe du temps : l'utilisation du graffiti comme mode d'expression et sa présence dans l'écriture réaliste.

Chapitre 3 : le roman audiovisuel

Le cinéma, la télévision, la publicité et l'image en général ont forgé l'imaginaire des auteurs, des lecteurs et des personnages. Ils marquent de leur empreinte leur vision du monde et des événements, leur façon de les appréhender. Il est donc logique qu'ils envahissent les textes comme thématiques mais également comme codes esthétiques. Il en va de même de la musique, dont l'influence thématique et formelle dans les romans est patente. La place essentielle que ces médias occupent dans les romans nous amènera à étudier leurs manifestations de façon approfondie et spécifique. Le relevé et l'étude du réseau interdiscursif nous permettra de cerner leur rapport au récit et d'éclairer les relations de continuité ou de contiguïté qu'ils entretiennent avec l'écriture.

I. Le règne de l'image

L'omniprésence des mass media diffusés par les TIC a depuis quelques décennies profondément pénétré les modes de perception et de production en érigeant l'image comme code dominant. Souvent plus suggestives que les mots, plus facilement et directement assimilables, elles font déjà partie intégrante dans les années 1990 d'un répertoire partagé par les auteurs et les lecteurs, plus habitués à penser par succession d'images qu'avec des mots. Substrat culturel commun, les images conditionnent la vision du monde des personnages et apparaissent donc de façon explicite comme thématiques. Elles sont également souvent suggérées par le langage et par une écriture qui mise sur la visualité pour reproduire le monde. A l'heure où l'écart entre le monde et les images du monde semble aboli s'invente une écriture dans laquelle « la réfraction l'emporte sur la réflexion » (Carcelén, 2001 :40). Si pour Dominique Maingueneau « dire, c'est déjà faire » (Maingueneau, 1990 : 13), dans les romans du *Realismo sucio* cette prémisse se rapproche de celle du récit audiovisuel « *el telling es showing* » (García Jiménez, 1993 : 27)¹ et cette monstration se fait par les modalités du récit mais aussi par la matérialité même de l'écriture. A l'inverse, « *el showing es telling* » et par la projection d'images l'écriture suggère beaucoup.

¹ Dans cet ouvrage universitaire dense et visant l'exhaustivité, Jesús García Jiménez aborde le récit audiovisuel de façon complète, rationnelle, méthodique et ordonnée. Nous prendrons son travail comme appui théorique pour étudier l'influence de l'audiovisuel sur l'écriture. Les contingences organisationnelles de ce travail nous amèneront à étudier successivement la dimension visuelle et les emprunts aux techniques filmiques d'une part, et la dimension auditive, fortement portée par la présence de la musique d'autre part.

L'écriture a désormais partie liée avec l'image sous toutes ses coutures, et les romans de la *Generación X* éliminent la frontière et la médiation qui séparaient ces deux codes discursifs. Comme le souligne Dominique Viart, l'image est devenue le principal concurrent de la littérature, mais peut-être aussi son principal partenaire (Viart, 2008 : 212). Pour le critique il existe deux versants possibles du rapport de l'écriture à l'image : écrire *sur* l'image, et écrire *avec* l'image (Viart, 2008 : 287). Les romans du *Realismo sucio* exploitent le premier à foison, mais laissent de côté le second puisqu'ils n'incluent pas d'images qui viendraient compléter le récit. En revanche ils en explorent un troisième : écrire *comme* l'image.

I.1 La vie comme au cinéma

L'explosion des arts audiovisuels suppose une rupture, un avant et un après dans la façon d'appréhender et d'apprécier la culture et la création artistique mais aussi dans la société. Pour Eva Navarro Martínez, les moyens de communications apparaissent dans les romans comme une prolongation de la réalité quotidienne, voire comme une alternative à celle-ci (Navarro Martínez, 2003).

Les personnages, imprégnés d'images et pétris de références, associent spontanément et systématiquement leurs expériences à un répertoire iconographique et filmique préexistant.

Les personnages qu'ils croisent sont plus souvent comparés à des acteurs, chanteurs et autres figures célèbres que décrits minutieusement par le langage, comme le montre cet exemple tiré de *Raro* : « Para que os hagáis una idea, podríamos decir que mi chica tiene un aire a lo Diane Keaton si Diane Keaton fuera tan bonita que pareciese un ángel » (*Raro* : 47)¹. Et la prégnance du répertoire iconographique est telle que les personnages finissent par assimiler ceux qu'ils croisent avec les célébrités qu'ils évoquent. Ainsi dans *Raro* le protagoniste et ses amis rencontrent dans un bar un « sosie » du chanteur du groupe *Pearl Jam* : « Estábamos todos nosotros y había un tipo que se parecía a Eddie Veder (...) » (*Raro*, 103). Au fil de la scène la relation de ressemblance se mue en relation de consubstantiation : « Ella y mi padre, bueno, sabes a que me refiero, solían sentarse a hablar de los buenos días perdidos en que no tenían que sentarse a hablar de los buenos días perdidos –dijo Eddie Veder-. » (*Raro* : 103). A la fin de l'épisode l'assimilation est totale et actée par la familiarité de l'emploi du seul prénom du chanteur : « -Bueno –le dijo Lennon a Eddie-, el mundo está

¹ Dans cet exemple la conviction que la référence est connue de tous est clairement exprimée. Il en va de même dans cet autre exemple tiré de *Beatriz y los cuerpos celestes* : « Lo primero que pensé es que me recordaba a Natassja Kinski. Estoy segura de que ya se lo habían dicho muchas veces » (*BCC*: 28)

lleno de tíos que nos pasamos la vida intentando jugar al baloncesto con los pies. » (*Raro* : 104)¹.

Le procédé est le même pour les descriptions morales et l'exposition de situations et sensations, dans lesquelles les comparaisons sont parfois explicitées comme dans cet exemple : « De hecho, aquel tipo era el Diego Armando Maradona de los tontos : el más grande del mundo » (*NDMPZ* : 30). D'autres fois la référence semble se suffire à elle-même² :

- ¿Has visto ? –dijo mi padre-, te ha mirado como si ella fuese Escarlata O'Hara y tú acabases de decirle : francamente, querida, ése es un asunto que no me interesa (*Raro* : 41).

Ce recours à la référence est même érigé en mode de communication dominant par les personnages de Benjamín Prado :

Mi madre me recordó mi insuperable capacidad para equivocarme. –Pero cariño –dijo-, si tú hubieses sido Cecil B. de Mille le habrías dado el papel de Virgen María a Jane Mansfield.

-Puedes jurar que lo haría. Por mi parte, estoy seguro de que si te hubiesen dejado ser Richard Thorpe durante una semana, habrías despedido a Johnny Weismuller y le habrías dado el papel de Tarzán a José Bódalo : te encanta decepcionar a la gente. (*Raro* : 48)

Les emprunts d'images et d'expressions au répertoire audiovisuel dissimulent sans nul doute —mais sûrement inconsciemment—une difficulté à ressentir et à s'exprimer sans médiation référentielle propre à notre temps. Là encore, les références constituent pour qui les maîtrise des marqueurs identitaires et culturels qui permettent aux personnages de reconnaître leurs pairs et de les comprendre. Les personnages de *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo* fonctionnent essentiellement sur ce registre :

Se detuvo frente a la valla.

-El último refugio –dijo, sonriendo, y miró a ver si sabía de qué estaba hablando y yo contesté: « Adelante, Roy », para que viera que sí. Recuerdo que habíamos visto la película por televisión y que después de que mataran a Roy Earle él dijo:

-Fíjate, Gaizka, eso es lo que te pasa cuando tienes todas las necesidades y ninguna de las opciones (*NDMPZ* : 12)

Ces observations sont transférables à l'ensemble du corpus, mais il est indéniable qu'elles atteignent leur plus grande expression dans les romans de Prado.

Les jeunes protagonistes des romans traversent l'existence avec une constante sensation de *déjà vu*³ qui puise dans la collection d'images amassées dans leur inconscient au

¹ On retrouve trait pour trait le même procédé autour de la figure de Jack Kerouac p.65-68.

² C'est également le cas comme lorsque le narrateur doit annoncer à son père que sa mère va se remarier : « No he sabido decir que no, pero lo cierto es que me siento como el tipo de *Quiero la cabeza de Alfredo García* y prefiero retrasar lo más posible el momento de andar de un lado para otro llevando en el asiento de atrás un saco con la cabeza de alguien dentro » (*Raro* : 93).

³ Nous empruntons l'expression désormais courante au domaine de la psychologie. Cette forme de paramnésie se manifeste par la sensation d'avoir déjà été témoin ou d'avoir déjà vécu une situation présente et a également été appelée « souvenir du présent » par Bergson et « illusion of familiarity » par Jasper.

milieu de leurs souvenirs et expériences personnelles. L'assimilation de ce bagage audiovisuel fondu au bagage émotionnel est telle pour certains d'entre eux que la frontière entre réalité et fiction devient parfois floue. D'un côté les personnages, ardents pratiquants de la religion cathodique et cinéphiles, tendent à croire tout ce qu'ils voient sur un écran, et d'autre part ils savent que tout peut être spectacle, même leur vie quotidienne. A plus forte raison lorsqu'ils accomplissent des actes hors du commun, comme c'est le cas du tueur en série de *El índice de Dios*, surnommé « el samurái » par les media, qui contemple à l'écran le spectacle de ses propres exactions au journal télévisé :

Me dio tiempo ir a la cocina y rellenar mi tanque de café, echarle un chorro de leche fría y volver a la cama. Encendí un pitillo y me dispuse a que me contaran mi vida en vídeo (IDD : 75).

Ce personnage semble considérer sa propre existence comme un film ou une fiction : « yo puse la tele en *stanby* y volví a mi vida y mi ficción » (IDD : 77). Il contemple le monde qui l'entoure comme tel¹:

El escenario era más o menos el mismo y el guión igual de malo que el anterior, sólo que ahora habían añadido nuevos figurantes en forma de putas y travestis y la banda sonora incluía también algún que otro toque exótico que a pesar del nuevo envoltorio de música étnica con raíces seguía siendo el mismo folclorismo histórico y barato de siempre (IDD : 103)

Dans cette perception singulière des situations de la vie les deux sens du verbe espagnol « actuar », agir et jouer, se conjuguent et chacun doit tenir son rôle :

Vuelvo a ver a los médicos con sus largas batas blancas y camino por el pasillo vacío, hasta la habitación donde está Ander. Tengo que entrar. **Tengo que salir a escena y me siento como si fuera Fred Astaire y me hubiesen dado unos zapatos dos números más pequeños** (Raro : 74, nous soulignons).

Les personnages établissent également des parallèles entre ce qu'ils vivent et ce qu'ils voient dans leurs films fétiches que la récente invention du magnétoscope leur permet de voir et revoir à l'envi². Pour le personnage de *Héroes*, enfermé dans sa chambre avec pour seule compagnie la musique et la télévision, les sensations et les images que ces media transmettent constituent la seule réalité avec laquelle il parvient à s'identifier, au point comme le souligne

¹ On retrouve cette façon de considérer la vie comme une fiction dont les autres seraient des personnages dans plusieurs romans, et notamment dans les romans de Prado : « [m]e fijé en Israel y Sara y, no sé, pero juraría que no se miraban como los protagonistas de una historia que ha terminado para no volver a empezar » (NDMPZ: 68). Peut-être cette vision des choses permet-elle aux personnages de créer une distance pour être moins touchés par les événements : « Después, mi padre sacó un paquete de Camel y una botella de Four roses y él empezó con nuestros verdaderos asuntos: hablaba de cosas cuyos nombres no quería pronunciar, **como si estuviese poniendo actores en lugar de las personas reales, figuras que contaban nuestra historia** » (Raro : 37, nous soulignons).

² Le protagoniste de *Héroes* expliquera : Cuando tuve mi primera cinta de vídeo sentí algo muy extraño: almacenaba sensaciones que antes perdía dos o tres días después de haber visto una película. Antes, cuando iba al cine, trataba de retener la sensación de Al Pacino durante mucho tiempo pero siempre se escapaba (...) Con el vídeo puedes tener la sensación aislada como un virus, y recuperarla siempre que quieras. Como el que se pone su sombrero favorito. Como las canciones » (*Héroes*: 76).

Gonzalo Navajas de supplanter toute autre forme de personnalité. Dans le passage suivant le narrateur se plonge dans les images télévisuelles dans lesquelles il va jusqu'à se fondre :

Después estaba otra vez solo, bebiendo cerveza y viendo *La invasión de Birmania* de Fuller. Es una película cojonuda. Los soldados avanzan y avanzan y siempre les cuentan que van a llegar refuerzos... Al final sale un desfile y todos, hasta los que ya se habían muerto, saludan mirando a la cámara. Me subí a la cama y desfilé un rato con ellos. Luego me harté, eran varios miles y no terminaban nunca (*Héroes* : 171-172)¹.

Dans *Historias del Kronen* le protagoniste imite lors de ses ébats les images qui défilent en fond sur l'écran de télévision, et le récit reproduit cette superposition par un enchevêtrement des plans, jusqu'à la confusion de la scène « réelle » et de la scène du film visionné. Tout absorbé qu'il est par les images il en oublie de prêter attention aux plaintes de sa partenaire qu'il violente sous l'influence des images de *Orange mécanique* (*HK* : 34-35). Ce jeune homme obsédé par ses livres et films favoris voue un véritable culte à l'image. Il montre un goût prononcé pour la violence et la pornographie, et une satisfaction particulière lorsque sa réalité s'y apparente :

Agarro la cabeza de Amalia por los pelos y, con un gemido, me corro en su boca. Amalia saca un klínex de su bolso y escupe.

-Toma. Esto es tuyo.

Me río satisfecho. Ha sido igual que una peli porno. (*HK* : 78)

Le même Carlos affirme clairement ce rapport aux media : « [l]a única realidad de nuestra época es la de la televisión. Cuando vemos algo que nos impresiona siempre tenemos la sensación de estar viendo un película » (*HK* : 42)².

A ce phénomène s'ajoute une fascination mêlée d'indifférence au drame dont font preuve ces personnages exposés à longueur de journée à la violence des images « réelles » que la télévision traite avec une certaine frivolité³. Cela explique leur attirance pour un genre

¹Les personnages s'immergent dans les fictions mais ils ont parfois également l'impression que les acteurs interagissent avec eux. Ainsi dans *Raro* la télévision, dans un coin de la chambre d'hôpital, acquiert une place dans la réalité, les personnages à l'écran sont comme des interlocuteurs en chair et en os : « Lennon viene a mi lado y los dos nos quedamos allí en silencio, mirando la calle y Matt Dillon mira hacia donde estamos y dice : Oh, venga, Woody, hagámoslo otra vez. » (*Raro* : 76). Certains (dont bien sûr le protagoniste de *Héroes*) ont le même rapport aux chanteurs dont la présence active est suggérée par la diffusion de la musique : « En la casa de enfrente se encendió una luz y empezó a sonar *Rockin' in the free world*. Miré a ver si Neil Young aparecía en la ventana, pero no hizo nada de eso » (*Raro* : 51).

² Carlos fera le même rapprochement entre réalité et fiction à la vue du sang coulant de son nez sous l'effet de la cocaïne : « me asombro de lo poco real que es el color de la sangre. Es como si estuviera viendo una película mala » (*HK* : 23). Dans l'ensemble des romans les associations du type : « me recuerda una peli que vi... » abondent et les personnages interprètent ce qui leur arrive en fonction de leur culture cinématographique : « Tú has visto muchas pelis, tío, ¿vas en serio o en broma ? » (*MDCT* : 112), ou télévisuelle : « esto empieza a parecerse a un culebrón sudaca » (*S95* : 48).

³ Eva Fernández mène une réflexion dans son article sur la relation de causalité qui s'établit entre les media, la réalité et les romans. Elle s'interroge sur l'origine de la violence banalisée, en se demandant si les romans dépeignent une réalité existante ou si en banalisant la violence et l'absence des valeurs ils leur apportent une caution et les induisent (Fernández, 2013).

en plein essor dans les années 1990 : les *Snuff movies*¹. La scène finale de *Historias del Kronen*, bien que le décès de Fierro soit présenté comme accidentel, s'apparente à ce genre en mettant en scène sur un mode narratif extrêmement visuel une mort « en direct »². Cette visualité est engendrée par la conjugaison de l'immédiateté d'une narration accaparée par Carlos que nous avons évoquée auparavant.

Enfin, les personnages montrent pour la plupart une confiance aveugle envers les images que la télévision —pourtant déjà surnommée « caja tonta » à l'époque— leur propose. Le narrateur de *Raro* est avec celui de *El índice de Dios* le seul à faire preuve d'esprit critique et à s'interroger sur la question :

Aquella noche llegamos a Gijón y cenamos en un restaurante del centro viendo *Laura*. Dana Andrews volvió a entrar por la puerta trasera; el hombre había sacado la escopeta de dos cañones escondida en el reloj y empezó a correr hacia Gene Tierney, pero el detective disparó primero. Me pregunté por qué la policía no había mirado dentro del reloj, si había alguna razón que yo no recordaba o **a lo mejor sólo es que cuando el argumento no tiene sentido pensamos que la culpa es nuestra y puede que no siempre tengamos razón.** (*Raro* : 44)³

Par ce rapport à l'image la relation entre réalité et fiction semble inversée : la culture cinématographique et télévisuelle donne aux personnages des clés d'interprétation de leur existence et non plus l'inverse. En témoigne cette phrase de Sara dans *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo* qui pourrait bien devenir une réplique culte : « Pero como dicen en las películas : esto es el mundo real » (*NDMPZ* : 97)⁴.

A ces éléments thématiques s'ajoute un corrélat linguistique et esthétique. L'incursion des images dans le texte —symptomatique de leur envahissement de la vie quotidienne— s'incarne également dans l'usage déjà normalisé de vocables appartenant aux media. C'est le cas de certains mots et expressions (« mis muvis » (*CR* : 89), « hacerse/montarse una peli » (*HK* : 42, 65) mais aussi de concepts entièrement transposés de l'univers des media à celui de l'humain : «no dices que lo sabías, ¿Qué tienes interferencias y no sabes en qué canal estás ?»

¹ Ces films sont le sujet central de *Tesis*, film produit à la même époque, dans le quel un personnage affirme : « Las imágenes, si existen, es que son reales » (*Tesis*, Alejandro Amenábar, 1996).

² Voir en particulier les pages 221 à 223. Carlos dira d'ailleurs : « Parece una película, ¿verdad ? » (*HK* : 221).

³ Le même personnage dira ailleurs à son ami : « Elvis, tío, has visto demasiadas veces *Blow-up*, eso es todo. A veces el cine nos hace ver las cosas del modo en que no son » (*Raro* : 99)

⁴ Nombre de personnages partagent la même incapacité à distinguer ce qui est réel ou imaginé, ce qu'ils ont vu ou lu et ce qu'ils ont effectivement vécu. Ainsi pour Elder Bastidas : « [I]o que uno se inventa es más real que lo que a uno le pasa » (*LPDT* : 38). Dans le cas de Zenón les conversations imaginaires tenues avec des stars demeurent épisodiques et « normales », d'autant plus qu'elles présentent un ton humoristique: «¿Y tú, Maryline ? ¿Es cierto lo de la fiesta y lo de « You're my sunshine » ? « ¡Vaya que si es cierto! » ¿Y de Arthur Miller? «¡oh, no! ¿Es que vais a empezar otra vez con las preguntitas ? » (*DMAC* : 52). Chez le protagoniste de *Héroes* elles acquièrent en revanche un caractère pathologique puisque du fait de son isolement elles constituent ses seuls échanges et que ceux-ci sont fruit de son imagination.

(Maestre, 1996 : 127). Elle se reflète également dans une écriture qui décline la visualité de diverses manières.

I.2 Du lisible au visible, du visible au lisible¹

L'écrit a l'ambition de faire voir (Philippe Ortel)

L'image possède un avantage sur l'écriture : elle peut suggérer davantage de choses en un moindre temps, et est également plus facile à assimiler par un public plus large². La relation d'affinité entre l'écrit et l'image est désormais reconnue, *a fortiori* dans des romans comme ceux du *Realismo sucio* qui en font l'une de leurs lignes de force :

El saber que *Caídos del cielo* (1995) era llevada al cine por el mismo Loriga con el título *La pistola de mi hermano* (1996) sorprendió a pocos. La afinidad entre lo escrito y lo visual la detectamos antes en la propensión a decir en una prosa sus-citadora de imágenes, que no agota con la palabra el pensamiento, sino que sugiere. De esta manera lo visual, el signo de nuestro tiempo, se da de alta en la narrativa (Gullón, 1999: 15).

Les images « projetées » par le biais de l'écriture se substituent en partie au verbe, ou du moins le suppléent : les longues descriptions deviennent superflues et la langue se fait concise. Ces images sont pour une large partie d'entre elles empruntées à un répertoire audiovisuel préexistant, mais d'autres sont le fruit du travail de composition littéraire qui parvient à les faire naître à partir des mots. Benjamín Prado est incontestablement le concepteur le plus productif de ces images à peine esquissées ou filées, comme en témoignent ces exemples, sélectionnés parmi une multitude d'images plus parlantes les unes que les autres :

Tres o cuatro de esos vasos en medio de una borrachera de whisky y cerveza son como pegarle con un martillo a una Torre Eiffel construida con palillos (*Héroes*: 187).

Lennon no le quitaba los ojos de encima [a Elvira] y su cara se iba pareciendo cada vez más a Berlín bombardeada por los aliados. (...) Elvira vino hasta donde estábamos, encendió un cigarrillo, se inclinó sobre mí, me besó y volvió a marcharse. En la cara de Lennon, los aviones rusos derribaron las dos últimas torras de la ciudad. (...) Y la noche era muy triste y hacia la madrugada empezó a llover sobre Berlín (...). (*Raro*: 22-23)

¹ Nous reprenons ici le titre de l'ouvrage de Joseph Courtes (Courtes, Joseph, *Du lisible au visible : initiation à la sémiotique du texte et de l'image*, Bruxelles, De Boeck, 1995).

² Il faut garder à l'esprit la tension permanente qui s'établit dans les romans entre la lisibilité et la saturation d'images : tout en rendant ce que le texte dit accessible, ces dernières induisent un lecteur qui en maîtrise les codes et le répertoire sous peine de nuire à son intelligibilité totale.

On retrouve dans le deuxième extrait la progressive assimilation entre la personne et l'image à laquelle elle est associée, la métaphore succédant à la comparaison.

La visualité des scènes fait également écho à l'importance croissante de la gestuelle face au recul de la parole, lui-même conséquence de l'envahissement des images qui s'y substituent. Germán Gullón explique cette substitution du geste au verbe :

Escasos son los mensajes que estos seres emiten, o parco es el contenido, y una gran parte del mismo lo transmite un movimiento físico. Las palabras parecen haber retrocedido (...) (Gullón, 1996: 32).

Il ajoutera dans son introduction critique à *Historias del Kronen* une dimension supplémentaire : « se recurre con frecuencia a la expresión gestual, que tiene un no sé qué de gruñido, de cavernícola, de rupestre » (Gullón, 1998 : XXIII). Au même titre que les références partagées cette expression gestuelle grégaire constitue un marqueur culturel et un signe de ralliement, et pallie une incapacité à exprimer les choses.

Souvent les narrateurs décrivent les gestes qui accompagnent les paroles dans des sections de narration qui s'apparentent à des didascalies : « Os he cambiado el día, eso es todo. Tocáis el dieciocho. Aquí. El pincha señala con el dedo » (*Mensaka* : 48). Ce type de descriptions suscitent instantanément un répertoire d'images chez le lecteur qui reconnaît les gestes évoqués : « Pachi, te escapaste muy pronto el domingo, todavía quedaba lo mejor. Hacia las seis estaba el cuarto así de oscuro —dice haciendo una piña con los dedos—. » (S95 : 55), « Rosa levanta los dedos para entrecomillar esta última palabra » (S95 : 126).

Dans *El triunfo* on observe un procédé différent car le récit de el Palito est un récit exclusivement oral, sans alternance entre narration et dialogue. Le narrateur accompagne naturellement ses propos de gestes, mais ceux-ci sont suggérés dans son énoncé qui par sa nature interdit toute glose ou commentaire des mouvements réalisés. L'effet est plus direct et la visualité renforcée, comme lorsqu'il raconte la découverte du cadavre de la Chata : « Le habían salido todos los demonios de la mala vida que había tenido por todos los poros del cuerpo : que **tenía una mano así abierta** entre las piernas » (*El triunfo* : 172, nous soulignons).

Dans *Sonko 95* l'un des agents de la visualité des scènes est l'emploi du style télégraphique, que le narrateur utilise pour décrire ce qui l'entoure par succession d'images projetées : « Argensola atascada. El semáforo de Fernando VI pasa a verde. Los coches ganan unos metros. Un taxi pasa en segunda fila » (S95 : 39). Le procédé est le même et l'effet identique quand le narrateur, sous l'emprise de la drogue, nous transmet ce qu'il voit et ce qu'il pense par une succession de *flashs* entrecoupés par la répétition du mot « blanco » (S95 : 176).

Como sucede en la pintura o la fotografía, la televisión o el cine, en estas narraciones se usa la imagen para presentar una apariencia o reflejo del mundo según la impresión que

los narradores tienen de él. A través de elementos poéticos y visuales se ofrece una imagen de la realidad, a veces borrosa y a veces nítida; dotada de perspectiva o simplemente plana; lo cual depende, normalmente, del estado de drogadicción de los personajes, de la música, la poesía, la televisión o cualquier otro filtro desde el que los narradores se asoman al mundo (Navarro Martínez, 2008:52)

Les images captées par les personnages et retransmises au lecteur sont omniprésentes dans les romans, qu'elles soient suggérées par la grande capacité descriptive de la langue employée¹ ou qu'elles soient projetées à travers différents filtres comme ceux que l'on rencontre dans *Sonko 95*² :

- Les écrans de cinéma:

... y empieza la peli... (...) ruido de tráfico y de calle... una panorámica de Madrid al atardecer... parece un cuadro de Antonio López... los mensajes de radio policiales se funden con la música... aparece una cervecería... un chaval algo cazurillo con esa patética camiseta a rayas que le han puesto anda de espaldas a la cámara... y entra en el bar... las imágenes se suceden... (S95: 175).

- Les souvenirs :

nos veo de globo en el Lunatik, hablando de "nuestro bar" empalmados y me da algo en el estómago (S95: 138).

- Les cámaras vídeo (S95 : 185).

- Les hallucinations produites par la drogue :

... hay una tía que no deja de mirarme, se lo digo a Borja... *bah, paranoias tuyas*... y pregunta a Josemi por Sandra... la tía que le susurra algo al oído a dos malotes... me estoy emparanoiando... me empiezo a malrollar... me miran... se descojonan... (S95: 105)
... miro al suelo de la pista... lleno de hormigas, miles de hormigas reluciendo en la oscuridad... me empiezan a subir por el cuerpo, ahhh... tengo que salir de aquí... Blanco. (S95: 176)

Veo el mundo a través de un filtro gris. (S95: 178)

Ce dernier aspect est essentiel du fait de l'importance qu'occupe la drogue dans les chapitres impairs du roman³. Elle altère la vision de ceux qui la consomment, comme l'explique le narrateur :

El globo es como cuando miras una de esas láminas de *El ojo mágico*. Al principio lo ves todo borroso, incluso te duele la cabeza, hasta que —de repente— FLASH... aparece el dibujo en tres dimensiones y lo alucinas... (S95: 101).

L'une des scènes les plus visuelles du roman est sans doute celle où dans le récit écrit par le protagoniste Pacheco et Duarte arrivent de nuit sur les lieux d'un meurtre, tandis que la police déjà sur place réunit des pièces à convictions et photographie la scène. Le lecteur

¹ Cet aspect sera traité dans le chapitre sur l'oralité dans les romans.

² On retrouve la présence de ces filtres dans l'ensemble des romans, les écrans de télévision étant de loin les plus représentés.

³ On retrouve le même type de descriptions d'états hallucinatoires dans *Matando dinosaurios con tirachinas*, *Héroes*, et bien sûr *Ciudad Rayada*.

découvre le corps à travers le regard des deux inspecteurs, qui eux même ne l'entrevoient que par l'intermittence des flashes des appareils photos :

Un flash ilumina el cuerpo que yace despatarrado sobre el césped. Flash: el abrigo de visón sintético abierto deja ver un vestido de terciopelo burdeos... Flash: el sujetador negro se sale por el escote, el relleno está teñido de sangre... Flash: el vestido remangado, la entropierna ensangrentada... Flash: una lengua sanguinolenta en mitad de la boca... (S95: 108)¹.

A l'instar des deux policiers, et de façon pour ainsi dire simultanée, le lecteur reconnaît instantanément les caractéristiques du cadavre, et il fait ainsi le lien avec un autre meurtre survenu auparavant dans le récit.

Dans un autre passage, c'est à travers l'objectif d'une caméra que le lecteur découvre les circonstances du meurtre du producteur de cinéma sur lequel porte l'enquête :

Duarte pone el vídeo y empieza a buscar la imagen. Después de las bandas de colores aparece el plano medio de una terraza y en la derecha, abajo, la fecha y la hora: 14.12. La imagen tiembla un poco, pero se ve bastante bien. No hay sonido. El cámara está jugando con el zoom entre los ficus, acercándose y alejándose de las dos persianas que ocupan el largo de la terraza. Alguien levanta las persianas, aparta los visillos, abre la puerta corredera, y sale Ordallaba a la terraza. Se le ve perfectamente. (...) El zoom se ha acercado y busca un primer plano de Ordallaba. (...) La cámara enfoca el espacio que han descubierto los visillos, que es lo bastante grande para que con otro zoom se vea casi la totalidad del sofá negro, y de repente enfoca bruscamente a la persona que sale (...). Primer plano de Ordallaba bajando un slip a rayas y abalanzándose sobre el rabo.

— Echa atrás, quiero verle mejor— dice Pacheco. (S95 : 187)

Ici, la vision du lecteur est soumise aux réglages et à la focalisation choisis par le caméraman, ce qui l'empêchera (tout comme les inspecteurs) de connaître l'identité de l'assassin.

Un autre filtre fréquemment présent est la photographie², dont le personnage d'Israel fait un usage très significatif dans *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo*. Chaque matin le jeune homme se photographie en format polaroid et il affiche côte à côte chaque cliché. A la

¹ Dans *El índice de Dios* la scène nocturne inaugurale présente également une forte visualité du fait de l'usage de la lumière qui s'y joue : phares de voiture, lampadaire à demi brisé, briquet et extrémité de cigarette, tableau de bord de voiture et néon grésillant éclairent tour à tour les personnages. L'effet est puissant et l'atmosphère glauque créée enveloppe les personnages et lecteur.

² Voir pour d'autres exemples *Raro* p.99, *Beatriz y los cuerpos celeste* p.31, *De Madrid al cielo* p.45. Chacun de ces passages confère un rôle différent à la photographie. Dans le premier celle que découvre Elvis — dont le métier est de développer des clichés — déclenche son imagination et donne lieu à des spéculations sur les vies des inconnus qui y figurent. Beatriz découvre quant à elle des clichés pris à son insu par son amante Cat et est amenée à porter un regard différent sur elle-même. Enfin, dans *De Madrid al cielo*, Zenón contemple des photos de Maryline Monroe comme le font la plupart des *fans* avec leurs idoles. Omniprésente, la photographie multiplie les fonctions suggestives.

fois mémoire de ses émotions et témoins du passage du temps, ces photographies constituent par leur ensemble une façon d'appréhender son identité et semblent dispenser ce personnage énigmatique et versatile de se découvrir aux autres et d'exprimer ses sentiments. Prises une à une elles informent chaque jour ses proches de son état d'esprit :

A veces era difícil descubrir algo en la cara de Israel, pero en la mayoría de los casos aquello era como escuchar el parte meteorológico y... bueno, nunca está de más saber de qué lado va a soplar el viento (NDMPZ: 42)

Cette conception de l'identité comme d'une succession de « prises » et d'images figées fait écho aux propos tenus par Muriel Colbert dans *Galíndez* de Vázquez Montalbán¹:

[l]a personalidad es como una sucesión de fotogramas de todas las posibles actitudes que has asumido a lo largo de tu vida y de pronto te fijas en una, la escoges y esa será tu personalidad dominante, la que crees tener, porque los otros seguirán asumiendo, reteniendo la que ellos escogen y así te encuentras con todos los Galíndez posibles (Vázquez Montalbán, 1990: 281)

Un autre facteur de visualité est la technique d'écriture marquée par l'influence de la télévision. Auteurs et lecteurs sont habitués à ses procédés et au *zapping* que rappellent les phrases courtes, entrecoupées, et les différentes trames à suivre simultanément. La lecture de certains romans s'apparente à du *zapping* sans disposer de télécommande puisque c'est le producteur (l'auteur) et non pas le récepteur qui décide ici du changement de « canal ». Le roman *Raro* utilise quant à lui la technique du *grazing*, utilisée par les médias², et dissémine des indices pour permettre au lecteur de reconstituer le puzzle du récit. Il y parvient au chapitre 7 (sur 8 au total) et le roman se referme ainsi sur une fin cohérente. Le lecteur doit suivre ou faire lui-même des *replays* pour reconstituer une trame cohérente.

A la visualité du récit et aux images citées s'ajoute enfin la dimension visuelle de la page observable dans plusieurs romans. Avant même de commencer la lecture, la visualité de certains textes bouleverse le patron traditionnel : en plus des formes mimétiques déjà évoquées la ponctuation (ou son absence) ou la typographie y sont mises à contribution. Certaines pages forment des blocs, d'autres au contraire comptent de multiples fragments qui se succèdent. Cette matérialité du texte est toujours le reflet du message contenu, pensées obsédantes ou éparses, monologues éprouvants ou dialogues anodins. Les sections *Bribias* de *El triunfo*, dans lequel el Gandhi livre ses souvenirs et pensées intimes comme à un journal, sont quant à elles entièrement présentées en italiques, comme pour rappeler l'écriture

¹ Plus récemment le concept a été repris dans *La grande bellezza* (Paolo Sorrentino, 2013), film au cours duquel un artiste expose des photos de lui-même prises chaque jour depuis son enfance.

² Cette technique consistant en des allées et venues constantes entre divers programmes révèle une volonté de suivre plusieurs émissions simultanément. Elle est décrite par Oscar Landi dans son étude au sous-titre évocateur: «Qué hizo la televisión con la gente, que hace la gente con la televisión». (Landi, Oscar, *Devórame otra vez*, Madrid, Planeta, 1992, p. 145). Cet ouvrage se penche sur la singularité de ce média en regard du cinéma et analyse entre autres les effets de la télévision sur le rapport au réel des téléspectateurs.

manuscrite. Dans *Ciudad Rayada*, c'est le *black-out* que connaît le narrateur après trois jours d'insomnie sous ecstasy et sur fond de musique techno qui est rendu visuellement (CR : 260-261)¹.

Enfin dans *Sonko 95* certaines pages apparaissent sous forme de blocs. Sans division en paragraphes ni respect de la ponctuation, elles reproduisent visuellement et rythmiquement l'impression de confusion qui règne dans les bars (S95 : 26-43, 99-106, 117-120, 155-163) ou les effets de la drogue (S95 : 175-183), ce qui renforce l'impression de simultanéité et de vitesse d'enchaînement de l'action.

Nous reviendrons au chapitre 3 sur l'emploi de la typographie, fortement exploitée pour reproduire l'oralité, mais nous pouvons déjà avancer que par leur aspect et l'importance quantitative des dialogues certaines pages des romans s'apparentent à des scénarios. D'autant plus que l'écriture littéraire réalise en outre des emprunts directs à la narration filmique.

I.3 De l'écran au roman : emprunts et empreintes

L'utilisation que nous ferons d'une terminologie empruntée au cinéma a une double explication : d'une part elle établit de façon claire les emprunts de l'écriture littéraire au septième art, et d'autre part elle vient suppléer l'absence d'outils narratologiques propres à cette forme d'écriture². Aussi nous parlerons de scénarios, de cadrage, ou encore de montage, et plus tard de bande sonore.

L'écriture emprunte au cinéma sa singulière structure narrative. Le terme de scénario que nous lui associons est d'autant plus approprié qu'il joue dans l'écriture des romans le même rôle que García Jiménez lui assigne au cinéma : « El guión no es una fase previa del proceso de creación audiovisual. Es más bien la estructura subyacente a lo largo de todo ese proceso » (García Jiménez, 1993 : 27). Les emprunts thématiques, les images recyclées, les techniques narratives mimétiques et la forte présence de dialogues qui s'imposent souvent face à une narration devenue didascalique sous-tendent les textes dans leur globalité et font apparaître une nette influence du cinéma sur leur production et sur leur réception.

¹ Voir annexe 5.

² Cette influence du cinéma sur l'écriture est désormais assumée par les auteurs qui n'hésitent pas à lui emprunter ouvertement ses procédés et sa terminologie technique. La façon dont Olivier Cadiot, auteur contemporain, associe écriture et technique cinématographique en est révélatrice : « Quand je dis phrase, c'est un plan-séquence, un mouvement qui essaye d'enchaîner beaucoup d'*infra*-mouvements, accidents, chicanes » (Cadiot in Viart, 2008 : 335).

I.3.1 Hommages et parodies

Dominique Viart explique que dans la littérature récente « [L]e cinéma est devenu un partenaire pour l'écriture, laquelle joue volontiers avec ses inventions, ses clichés et les images universelles qu'il véhicule » (Viart, 2008 :293). Le répertoire cinématographique cité participe à la caractérisation des personnages et marque culturellement et idéologiquement les romans¹. La littérature puise également dans les lieux communs des genres cinématographiques pour nourrir le récit, leur empruntant leurs constructions caractéristiques, leur ton et leurs figures emblématiques.

L'influence du cinéma américain est plus évidente dans les romans de Ray Loriga et Benjamín Prado : la construction de *Caídos del cielo* (d'ailleurs rebaptisé plus tard *La pistola de mi hermano* du nom de son adaptation cinématographique) s'apparentera par exemple à celle d'un *road movie*. Ce genre est également présent dans certains fragments de *Raro* avec tous ses ingrédients caractéristiques : long trajet en voiture, dialogues laconiques et motel glauque. Le narrateur semble en être conscient puisqu'il cultive la ressemblance avec le genre et avec le cinéma en général et recherche avec son père : « un verdadero motel lo más oscuro posible y que tuviese un encargado lo más parecido posible a Anthony Perkins » (*Raro* : 38).

Dans son roman *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo* (dont le titre est tiré d'une réplique du film *Johnny Guitar*) le même auteur présente des scènes qui semblent tout droit sorties de films policiers ou de westerns mythiques. Ces scènes qui recyclent les stéréotypes de genres surexploités viennent renforcer la sensation que les personnages sont pétris de références culturelles qui déteignent sur leur façon d'être au monde et constituent des clins d'œil qui tendent parfois vers la parodie.

Certaines des répliques, prononcées par des personnages bien trempés, rappellent le ton sarcastique caractéristique dans les westerns de personnages qui tentent constamment d'imposer leur autorité :

-No se preocupe –dijo Israel-, podemos hablar cuando todos estemos menos ocupados; no hay problema, ninguno de los tres tenemos prisa.

-¿De modo que es usted...? ¿Qué es: un gracioso o un listo? Porque el mundo está lleno de las dos cosas.

-El mundo está lleno de muchas más cosas que ésas –contestó Israel, sin levantar la vista del libro-; hay gente a la que le gusta empujar y hay gente a la que no le gusta que la empujen; aunque, ¿sabe?, no es tan fácil: todo el mundo quiere ser Tarzán, pero a nadie le gusta tener que amaestrar los monos; uno quiere ser John Wayne, pero los demás no quieren ser los indios. (...)

¹ Les références éclectiques telles que les films de Rohmer ou l'acteur Cyril Collard ancrent les personnages qui les citent dans une sphère culturelle particulière aux yeux des lecteurs qui les connaissent, mais elles perdent toute signification pour les autres.

-De acuerdo, pida ese permiso; es muy posible que exista una oportunidad de que se lo concedan; pero tenga esto seguro: voy a hacer todo lo posible para que no lo hagan, y si no fuera así me voy a convertir en su sombra, voy a estar tan pegado a sus talones como el mal olor al culo de un cerdo (NDMPZ: 31-32).

Dans cette scène les gros plans sur les regards (« levantó la cabeza », « le miró : sus ojos echaban chispas », « se quedó mirándole con la boca abierta », « miró otra vez a Israel, profundamente »), les silences marqués entre les phrases et le *champ/contre-champ* tant prisé des westerns créent une ambiance pesante et tendue, habituelle dans les films du genre. La scène se ferme sur la sortie d'Israel qui, la main sur la poignée de la porte, s'arrête et lance une phrase lapidaire (NDMPZ : 33). *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo* emprunte des modalités techniques codifiées aux westerns mais ainsi qu'aux films de gangsters et autres policiers. Dans cette autre scène, qui se déroule de nuit à la lueur des lampes torches et met en scène des policiers archétypiques l'entrée en scène d'Israel se fait par la voix alors qu'il est *hors-champ* :

Yo no haría eso, porque si lo hacen les va a causar tantos problemas que pasarán el resto de su vida deseando no haber salido esta mañana de la cama. El que había hablado era Israel. Me volví. Estaba a mi espalda. Los dos hombres se miraron y sonrieron (NDMPZ: 65).

La même technique sera répétée à plusieurs reprises dans ce roman¹ et dans les autres, mettant en évidence la présence d'une véritable bande-son qui accompagne les images véhiculées par les récits.

I.3.2 Emprunts techniques

François Jost parle d'*ocularisation* pour expliquer les différentes techniques utilisées par la littérature actuelle pour renforcer la visualité du récit (Jost in Carcelen, 2001 : 43) : cadrage, effet de zoom, travellings et autres techniques appartenant au code sémiotique du cinéma sont transposées dans le récit, qui les assimile si complètement qu'ils en deviennent imperceptibles, surtout pour le lecteur-spectateur actuel. Ces procédés renforcent l'authenticité des scènes, et entraînent en outre une impression de simultanéité entre différentes actions et entre divers éléments, qui contredit l'idée que l'écriture est contrainte à la successivité. Dans *Sonko 95* ce phénomène se voit renforcé par le non-respect de la ponctuation, des paragraphes et des phrases, souvent interrompues par l'arrivée d'un personnage, un bruit (« me voy al salon y ¡riinnnggg ! el puto teléfono » (S95 : 58), ou une pensée. C'est le cas lorsque Armando marche dans la rue, absorbé dans ses pensées dont le

¹ Dans l'exemple suivant ce n'est pas un personnage mais une tempête que l'on entend avant de la visualiser : « Por la forma en que sonaba, debía de ser muy grande. Puse la radio y miré por la ventana: la cortina de agua era... daba frío verla: te hacía pensar en un montón de bolas de acero cayendo sobre el tejado » (NDMPZ: 20).

flux est transcrit par une absence de ponctuation, et que soudain quelque chose sur son chemin attire son attention, entraînant une bifurcation de sa réflexion :

¡Si soy el único que hace algo en el bar!, al torcer la esquina, porque anda que con la gorda y la otra menudas golfas de camareras se han buscado la gorda por lo menos es simpática claro que siendo tan. Delante del estanco se lleva instintivamente la mano al bolsillo de la camisa a rayas pero sí tengo tabaco. (S95: 25-26)

Dans le même roman les cadrages et effets de travelling qui rappellent la focalisation d'une caméra sont fréquents :

Hay un momento de silencio antes de que la puerta se abra. Pacheco la empuja y pasa delante de una piscina llena de hojas y va mirando los números de las puertas y de repente ahí está, en el vano: descalzo y en vaqueros, con una camiseta de mangas cortadas. Tan moreno como siempre, con esas patillas rizadas a lo Corto Maltés y una pelusilla rubia de tres días. (S95: 149)

On y trouve aussi la technique du *flash-back*, bien plus directe et visuelle que la traditionnelle analepse littéraire. Une phrase prononcée par Barbara Moon au chapitre 6 (S95 : 79) revient ainsi littéralement à la mémoire de Duarte au chapitre 16 (S95 : 172) pour l'éclairer dans la résolution de l'enquête, et apparaît sous forme de citation intratextuelle, en italiques.

Le cinéma influence l'écriture : elle lui emprunte des procédés qui façonnent parfois la construction même du récit. Les auteurs adoptent ainsi des techniques fragmentaires qui rappellent le cinéma comme celle du *collage narratif*. Ray Loriga l'utilise dans *Héroes* et on la retrouvera dans *Caídos del cielo* et avec Lucía Etxebarria dans *Amor, curiosidad, prozac y dudas*. Elle consiste en un fil conducteur qui unit plusieurs histoires entremêlées ou les fragments d'une même histoire. Les auteurs l'utilisent tant sur le plan technique (par des sortes de compositions d'images projetées (décors, personnages, sensations) que sur le plan thématique : les romans sont souvent des conglomérats de fragments de vie agglutinés (*Raro, Matando dinosaurios con tirachinas*). Cette conception de l'histoire comme une succession d'images projetées plus que comme un récit articulé est également responsable de la préférence pour une expression concise s'approchant parfois du style télégraphique. Les variations subies par l'extension des fragments jouent en outre un effet de rythme semblable à celui que l'on retrouve dans la succession de plans plus ou moins longs : il s'accélère ou ralentit au contraire en fonction de l'importance d'un événement et de la tension narrative. La technique du montage est également transposée dans des récits qui banalisent les ellipses spatiales et temporelles pour enchaîner deux scènes en s'épargnant le récit des déplacements et moments insignifiants¹.

¹ Voir notre chapitre sur le traitement du temps.

L'écriture des auteurs a souvent été qualifiée de cinématographique, et Mañas avoue et explique dans une interview l'influence qui justifie cette appellation¹ :

Yo procuro crear buenos personajes y construir con ellos una buena historia. Tengo una prosa muy dialogada y con mucha acción. (...) El cine nos ha acostumbrado a una narración extremadamente sintética y elíptica, donde no toleramos que dos anécdotas nos repitan el mismo matiz psicológico, y donde exigimos esos recortes de momentos de transición innecesarios: entradas o salidas de habitaciones, etc. Eso sí que me lo ha enseñado el cine.

Cet usage des ellipses pour enchaîner les scènes narrées au présent, sans transition ni marqueurs logiques, en dépit des changements de lieux, reproduit textuellement le montage qui articule les séquences filmiques. Le fragment 6 du roman *Raro* en est une illustration. La scène —sans aucun lien avec la précédente— débute au beau milieu d'un dialogue à la cafeteria de l'hôpital où l'ami du narrateur est hospitalisé. On apprend où se trouvent les personnages grâce à la présence de médecins identifiables grâce à leurs blouses mais cela n'est pas clairement dit : le lecteur doit comme au cinéma interpréter les informations données par les éléments du décor. Puis le narrateur y change de lieu à plusieurs reprises et le récit occulte ses déplacements qui ne sont révélés que par ses quelques indications : « (...) empiezo a cruzar el comedor » (p.73) ; « Estoy dentro del coche, en el aparcamiento » (p.73) ; « Vuelvo a ver a los médicos (...) y camino por el pasillo vacío » (p.74) ; « Lennon está en un sillón crema al lado de la ventana » (p.74) ; « Vuelvo a estar en el aparcamiento » (p.75) ; « En la habitación, miro otra vez por la ventana » (p.76).

Dans *Matando dinosaurios con tirachinas* on retrouve la même succession de plans qui confèrent une visualité et une rapidité aux scènes à laquelle la littérature n'était pas habituée. Elle est liée à la construction extrêmement fragmentaire du récit. Dans ce roman c'est souvent au sein des répliques que se nichent les indications de changements spatio-temporels qui passent parfois d'un instant à un autre successif (« Elia, ¿dónde estás ? Elia, por favor, sal del aseo y hablemos » (MDCT : 24)) mais peuvent aussi occulter un déplacement :

Voy a ir a la farmacia a por algo porque en la caja de medicamentos sólo quedan aspirinas y una cosa para el dolor de barriga, ¿o quieres que llame al médico de urgencia?, vale, pues primero voy a la farmacia y con lo que me digan allí y cómo te encuentres al volver ya veremos qué hacemos, ¡hasta luego!, y no te vayas de discoteca, ¿eh?, ¡hola, buenos días!, quería que me aconsejara qué hay para un constipado fuerte, con 38,2 de temperatura (...) ¿cuánto es?, aquí tiene, ¡adiós y gracias por todo!, pequeñaja, ¿cómo estás?, ya veo que bien acompañada por tu gato (MDCT : 71-72)

Voire évincer du récit une journée entière :

¹ Mañas, José Ángel, « *La realidad es mi principal fuente de inspiración* », propos recueillis par Benjamín Escalonilla pour la revue électronique www.literaturas.com (2005).

Elia, hoy he llamado a Vicente y lo he notado un poco bajo de moral, mañana iré a verlo, Vicente, ¿te pasa algo ?, sí, ya sé que todo es una mierda desde que has vuelto de Valencia, pero ánimo, tío (*MDCT*: 53)

L'écriture reproduit également la simultanété des plans, tentant de déjouer la successivité inhérente à sa pratique même. C'est le cas dans ce passage de *Raro* de Benjamín Prado où le lecteur apprend un adultère au détour d'un changement de plan :

Tess se compró unas botas de piel de leopardo y vino caminando sobre ellas por su nueva calle. En un canal de televisión estaban dando una película de Danny Kaye. En alguna parte de la ciudad la canción de Neil Young empezó otra vez. En otro canal, Bittor Alkiza marcó su primer gol. Tess era las dos mujeres al mismo tiempo: era uno de esos ángeles de Wim Wenders que hablan con palabras de color del cielo y era una de esas mujeres que parecen mentira.

- Qué vergüenza –dijo su hermana-, qué manera de engañarse, qué tristeza, qué degradación.

- Ja, ja –dijo el marido de su hermana. Estaba tumbado en una cama, viendo la película de Danny Kaye.

- Ja, ja –dijo la mujer que había a su lado (*Raro* : 54).

Le même enchevêtrement des plans est utilisé pour refléter le manque de hiérarchie et la confusion entre réalité et fiction fréquente chez les personnages. C'est le cas dans la scène où Carlos ignore sa partenaire sexuelle, tout absorbé qu'il est par son film favori qu'il visionne simultanément. La scène dont il est acteur se confond avec celle qui apparaît à l'écran¹:

¹ On trouve une construction similaire dans une scène de *Raro*, dans laquelle le match de boxe diffusé dans le bar se déroule de façon parallèle à l'altercation qui oppose deux personnages (*Raro* : 103-107). Le rapport sera explicitement établi par le narrateur : «Por alguna razón, la derecha de Foreman y la caída de Lince me parecían parte de la misma historia» (*Raro* : 107).

Rebeca refunfuña un poco, pero yo ya estoy viendo la película y no la hago mucho caso. Si hasta he sangrado un poco, espero que al menos tu condón no se haya roto. Alex ha entrado en la casa de la veterinaria de gatos. En la sala en que están, hay varias esculturas de pollas. Una, en especial, es inmensa. Alex la coge y se acerca a la veterinaria sonriendo. La cerda tropieza, cae al suelo. Alex la golpea en la cara con la polla gigante. Me has hecho daño, ¿sabes? Otra vez lo hacemos a mi ritmo y como yo diga. ¿Me oyes? Alex sale de la casa con sus amigos (HK : 34-35).

Cet empiétement des techniques scripturales et cinématographique est enfin très manifeste dans la restitution prétendument simultanée et non filtrée de certaines scènes, comme si le narrateur disposait d'une caméra subjective — désormais appelée caméra embarquée ou *GoPro*— ou que celle-ci était posée au hasard dans un coin. En ce sens, les romans préfigurent déjà la sursaturation de présent que connaît notre époque avec le direct, la télé-réalité, et la possibilité de diffuser largement et partager instantanément les événements privés ou non à un large public par le biais des réseaux sociaux. L'écriture s'apparente également à la technique du *Happening*, qui enregistre et diffuse en direct ce que capte une caméra sans subjectivité ni intention : elle produit l'illusion de l'absence de narrateur et José Ángel Mañas est l'auteur qui l'utilise le plus. L'effacement de la fonction de communication et de régie de l'instance narratrice¹ est à l'origine d'une impression de « capture » de la réalité — également très liée à l'oralité— qui se distingue d'une représentation littéraire classique. Nous pourrions reprendre la notion de *camera-eye* créée par Dos Passos pour une littérature qui cherchait déjà du côté du cinéma de nouvelles formes d'approche du réel² mais celle de *stylo-caméra* serait plus appropriée aux romans qui nous occupent. En effet nous avons souligné le rapport d'imitation qui s'y établit entre l'écriture littéraire et le récit filmique.

Comme tout film qui se respecte, les romans disposent eux aussi d'une bande sonore³, et un autre média s'y impose par tous les moyens : la musique.

¹ Ces fonctions du narrateur ont été décrites par Gérard Genette dans *Dans Figures III* (Paris, Seuil, 1972 : 261-263). La première consiste à « marquer les articulations, les connexions, les interrelations, bref, l'organisation interne. ». La seconde est inhérente à la situation narrative et traduit le souci du narrateur de maintenir le contact avec le narrataire.

² L'auteur américain crée cette notion pour désigner des sections de sa trilogie *USA* (1938) dans lesquelles il utilisait le courant de conscience. A l'inverse, le cinéma cherchera dix ans après la caution de la littérature pour s'affirmer comme un art narratif à part entière. Cela fera émerger le concept de « caméra-stylo », proposé par Alexandre Astruc dans son article « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo », publié dans la revue *L'Ecran français* en 1948. De ces notions ressort le dialogue qui depuis longtemps s'établit entre les deux arts.

³Eva Navarro Martínez intitulait en 2003 un article : « Novelas con banda sonora: la música como recurso técnico en algunas obras de la narrativa española actual » (Navarro Martínez, 2003). Nous reprenons cette expression parfaitement illustrative des romans que nous étudions.

II. Bande originale de la *Generación X*

La musique est omniprésente dans la vie des jeunes personnages que les romans mettent en scène et les auteurs —jeunes eux aussi à l'époque de l'écriture— revendiquent également son importance décisive dans la configuration de leur culture, de leur vision du monde et dans leur production littéraire, essentiellement marquées par les univers du *rock*, *punk* et *grunge*. Leurs romans convoquent un répertoire musical qui leur correspond dans les thèmes et dans le ton¹. Ils constituent également un état des lieux musical de leur période d'écriture, et comme l'explique Mañas dans le documentaire de Luis Mancha si les auteurs ont recours à leur répertoire personnel ils rendent également compte (et Mañas le premier) de la musique qui résonnait effectivement alors dans les bars et salles de concerts et de l'actualité musicale².

Comme d'autres œuvres contemporaines ou plus récentes³, les romans s'emparent des figures, moments ou objets de l'univers musical au travers de références énoncées comme réelles ou de créations fictionnelles d'un référent⁴. Leur parti pris de l'immersion dans un champ culturel spécifique reflète une fois encore une volonté de réhabiliter les genres populaires en les intégrant à la littérature quitte à secouer le panorama littéraire au son de guitares rock, de rumbas ou de *Techno*⁵. Leur écriture fait de la musique une partenaire à laquelle ils empruntent des thèmes et des formes quand ils ne se l'approprient pas directement. Ajoutée à la grande visualité qui caractérise les romans, elle requiert une lecture pluri sensorielle. Par allusion, citation ou imitation, elle enveloppe la trame narrative et

¹L'incommunication et la frustration, l'ennui, l'inadéquation avec le système, le nihilisme, la soif d'un ailleurs et la fuite comme solution sont des thèmes récurrents de Lou Reed, Bob Dylan, The Doors, the Rolling Stones ou Nirvana. Les romans leur emprunteront des titres significatifs comme « Run, run, run » (Lou Reed), « I can't get no satisfaction » (The Rolling Stones), « Heroes » (David Bowie), « Smells like teen spirit » (Nirvana) ou encore « I wanna be sedated » (The Ramones)

²Ainsi les personnages de *Historias del Kronen* assisteront au concert de Nirvana à Madrid (1992), les narrateurs de *Raro* et *Caidos del cielo* (tous deux parus en 1995) évoqueront le suicide du chanteur du groupe survenu en avril 1994.

³*Un jeune homme trop gros* de Eugène Savitzkaya (1978), *Less Than Zero* de Bret Easton Ellis (1985), *Little Heroes* de Norman Spinrad (1987), ou encore *The Dwarves Of Death* de Jonathan Coe (1990) en sont quelques exemples. Pour ce qui concerne plus spécifiquement le roman espagnol récent, la thèse de Maxime Leveille « Le roman amplifié : la musique dans le récit de fiction espagnol contemporain (1993-2014) » sous la direction de Emmanuel Le Vagueresse est actuellement en préparation à l'Université de Reims.

⁴Voir pour exemples la recreation d'un groupe dans *Sonko 95* où l'un des personnages fait partie du groupe « Los somewhere else » (S95 : 37) qui donneront un concert à la fin du roman ou *Mensaka* dont les personnages sont les membres d'un groupe dont le roman relate l'histoire. Dans *De Madrid al cielo*, c'est à « El Charola », chanteur de flamenco fictif, que le narrateur fait allusion à plusieurs reprises, citant même les paroles de ses chansons (DMAC : 104, 111).

⁵Sur ce genre extrêmement minoritaire nous dirons peu de choses puisque seul Mañas délaisse le rock le temps d'un roman pour lui faire une place dans *Ciudad Rayada* dont le protagoniste est passionné de mixage. Il est toutefois autant décrit par le narrateur et imité par la langue qui en copie le rythme que le rock et le punk (voir les pages 46, 47).

apporte un complément aux récits et les dote d'une véritable bande originale qui amène le lecteur-spectateur à devenir également « auditeur »¹.

Cette étude relèvera les manifestations et les modes opératoires de l'intermédialité entre écriture et musique dans l'ensemble des romans pour en mettre en évidence les ressorts. Elle s'appuiera davantage sur le roman *Sonko 95*, le plus tardif de notre corpus, qui porte en puissance toutes les caractéristiques des autres romans et constitue une sorte d'apothéose dans « l'art de faire du bruit »².

II. 1 « Live is life » : *Raro* et *Héroes*

La musique, comme nous l'avons évoqué dans notre première partie, est avec l'image un élément central de la culture contemporaine et son omniprésence dans les romans est le reflet de l'importance qu'elle a acquise dans la vie des individus. C'est particulièrement le cas dans les romans *Raro* et *Héroes* dont elle accompagne constamment les protagonistes et narrateurs.

De même que tout ramène les personnages à des images, la musique est associée à leurs expériences personnelles et collectives. L'influence du cinéma est sans doute en partie responsable de ce phénomène, l'action n'y étant plus concevable sans une bande sonore qui l'accompagne. Cela apparaît clairement dans *Raro*, où le narrateur envisage la musique qui accompagnerait la scène s'il se trouvait dans un film : « El hospital tiene un olor raro, algo que me hace pensar en la música de miedo de las películas, la música que significa que algo va a pasar » (*Raro* : 74)³.

Le même personnage explicitera l'association entre la musique et l'existence que l'on retrouve dans tous les romans : « todas las canciones terminan por ser tristes, por ser la banda sonora de algo que has perdido » (*Raro* : 15). La musique constitue un complément auditif aux moments de la vie, qui nous replonge ensuite dans ces moments et dans les émotions

¹ A l'instar des images, des références aux films, à la télé, et autres médias, la musique fait partie de ce que German Gullón appelle le « pararéférentiel ». Ici encore, le niveau de saturation auquel sont poussées les références musicales soulève la question de la réception. Celle-ci apparaît d'ailleurs au sein même des romans comme dans ce passage de *Raro* où Tess oppose à son interlocuteur, fan du groupe Black conversation sur la musique et le groupe Black Sabbath une référence à une réplique du film *Meurtre mystérieux à Manhattan* (Woody Allen, 1993) qui est pour lui méconnue et donc dénuée de sens :

«-¿Buenos para quién? –dijo Tess-. A mí me pasa con Black Sabbath lo mismo que a Woody Allen le pasaba con Wagner.

-¿Qué?

- Sí: no puedo escuchar tanto tiempo a Wagner, me dan ganas de invadir Polonia.» (*Raro* : 104)

² Cette expression constituait le titre d'un article de Carmen de Urioste qui étudiait en particulier le dernier roman de la tétralogie de Mañas. Celui-ci donne une place de choix à la musique, mais également à l'oralité qui y atteint un niveau paroxystique. Il sera donc fréquemment cité ici et dans notre troisième chapitre.

³ De même dans le studio de son ami Elvis qui lui explique avoir découvert un meurtre il dira : « A mi espalda, la canción de Syd Barret parece la música de fondo ideal para un asesinato » (*Raro* : 99).

associées chaque fois qu'il revient à nos oreilles ou notre mémoire : «[las canciones] siempre forman parte de nosotros, como el color azul forma parte de nuestra idea del cielo. Hay canciones que vuelven muchos años después para rompernos el corazón » (*Raro* : 15)¹.

Les personnages se reconnaissent dans les paroles, il leur semble qu'elles les racontent, qu'elles sont des porte-paroles pour eux ou pour leurs proches : « [la canción] Se llama *Tengo más cosas que olvidar de ella de las que tú nunca sabrás* y la podría haber escrito mi padre, porque, de alguna manera eso es lo que lleva cantándose a sí mismo todos estos años » (*Raro* : 90). La musique apparaît comme une prolongation de la vie dans laquelle les personnages cherchent toutes sortes de signes et de réponses à leurs questions². Souvent elle surgit comme un signe du destin ou un clin d'œil dans lequel ils trouvent une forme de réconfort ou de soutien. Ainsi dans *Raro*, alors que le narrateur sort d'une dispute avec le frère de Tess au sujet de son changement d'identité la musique vient le conforter dans son attitude, et appuyer son besoin de liberté en assénant cette injonction : « En la casa de enfrente se encendió una luz y empezó a sonar *Rockin' in the free world* » (*Raro* : 51).

Les innombrables études réalisées sur les effets de la musique sur le corps, sur l'esprit ou sur la créativité ont par ailleurs amplement démontré son influence. Dans la musique c'est l'émotion qui prime sur la réflexion et elle joue de ce fait un double rôle : elle est capable de provoquer des émotions et sensations et de faire disparaître une humeur maussade : « Menos mal que de pronto aparecieron los Red Hot Chili Peppers, porque estaba empezando a dudar de que todos los días tienen algo bueno » (*Raro* : 21). Et elle peut également refléter toute sorte de sentiments par sa mélodie, son rythme ou les phrases bien tournées, imagées et à la fois poétiques et synthétiques de ses paroles³. En fonction de leur état physique et psychologique les personnages décident délibérément de poser sur la platine un disque ou un autre dans le but de se détendre, d'avoir un regain d'énergie, de créer une ambiance romantique, énergique, de séduction, et chercher ainsi le fond musical le plus adapté à la situation⁴:

¹ Les étapes de la vie du protagoniste de *Raro* disposent toutes de leur bande sonore même si il est conscient de caractère superficiel de cette association: « Mi vida empezó a ser divertida : me pasaba la mitad del tiempo bailando al ritmo de Bowie y la otra mitad al de Nirvana, pero poco a poco empecé a sentir que no formaba parte de la música : sólo era un bailarín.» (*Raro* : 29). Le même personnage dira à Bob Dylan lorsqu'il le rencontrera: «Tu música está en el fondo de todos mis buenos recuerdos y no conozco ningún libro que sea capaz de explicar eso» (*Raro* : 86). Il n'est pas anodin que comparant les capacités expressives de la littérature et de la musique il affirme la supériorité de celle-ci.

² De même les chanteurs sont des alliés qui les accompagnent et acquièrent dans certains romans le statut de personnages. C'est le cas dans *Héroes*, où le protagoniste entretient en rêve —alors même qu'il est parfois éveillé— des conversations avec Iggy Pop, David Bowie ou encore John Lennon ou dans *Raro* où le narrateur et ses amis tentent désespérément d'entrer en contact avec Bob Dylan, de passage dans leur ville.

³ Elles sont aussi capables de les recouvrir pour les atténuer : « Las canciones tapan la tristeza como el ruido tapa el silencio » (*Héroes* :42)

⁴ Dans une scène de *Héroes*, le narrateur également décide d'associer sa propre bande-son aux dessins animés japonais violents qu'il regarde à la télévision sans le son. Il opte pour un disque des Red Hot Chili Peppers, groupe funk aux guitares agressives : « Subí el volumen de la música para que se ajustase a la energía de los dibujos. Funcionaba de maravilla » (*Héroes* : 25).

- ¿Estás loco? Eres maravilloso –dijo, y fuimos a su casa y pusimos un disco de los Rolling Stones y estuvimos haciendo el amor hasta volvernos idiotas, mientras yo me preguntaba por el sentido de la palabra verdad y de la palabra mentira; mientras las torres de la ciudad se iban volviendo rojas; mientras Mick Jagger repetía una y otra vez: el amor es duro, pero tú eres tan dulce (*Raro*: 31)¹

La musique est donc une sorte de baromètre des humeurs et sentiments des personnages. Et selon leur état les morceaux affluent spontanément à leur esprit :

Mi estado de ánimo mejoró, y a veces me despertaba tarareando tonadillas pop que había oído en la radio o una canción de Bjork (el amor platónico de Cat) que se había instalado en mi cabeza como un invitado de lujo: *Violently Happy cause I love you...* (*BCC* : 319).

C'est pourquoi -à l'instar des images- les chansons se substituent parfois à la narration qu'elles dispensent de descriptions en convoquant chez le lecteur comme chez les personnages des sensations et sentiments auxquels elles sont associées : « puedes ponerte la sensación *Light my fire* y salir a la calle » (*Héroes* : 77) expliquera par exemple le narrateur de *Héroes*. Certains personnages vont jusqu'à les assimiler à des tranches de vie et leur confèrent une fonction contextualisante qui se substitue au temps et à l'espace : « También imaginé que venía algo mejor y me senté a esperar dentro del *Blood on the tracks* de Dylan » (*Héroes* : 37).

La musique est aussi source de réflexions :

Puse Smells Like Teen Spirit y empecé a pensar si Kurt Cobain disparó contra sí mismo o contra los que querían tenerle en la palma de la mano y decidí que al menos había demostrado una cosa: nadie quiere meter en una jaula a un pájaro muerto (*Raro* : 40).

Écouter ou se remémorer une chanson et la chanter pour soi-même ou en pensées génère des sensations, des actions et des réactions. Plus encore lorsque les personnages établissent *a posteriori* un lien entre leurs expériences et la musique qui les a accompagnées. C'est le cas dans ce passage où le protagoniste entame une lente déambulation tandis que lui reviennent à l'esprit ses souvenirs et la voix de Lou Reed :

Y entonces recordé de pronto cuál era la canción de la Velvet que aquella noche estaba oyendo Elvira y volví muy despacio por las calles vacías mientras casi podía oír a Lou Reed diciendo tengo mi fiebre en el bolsillo, nena, hasta los zapatos, creo que me estoy enamorando, cinco, diez y veinticinco, nena, en mi zapato, cinco y veinticinco, todo irá bien, todo irá bien, tengo una moneda de cinco y una de diez, nena, en mi zapato, creo que me estoy enamorando, cinco y veinticinco, todo irá bien, todo irá bien, creo que me estoy enamorando (*Raro* : 25).

¹ La chanson choisie comme fond sonore aux ébats des personnages est « Love is strong and you're so sweet » (The Rolling Stones, *Voodoo Lounge*, 1994).

La musique fait partie intégrante de l'évocation des souvenirs, au même titre que le décor, les phrases prononcées et les sensations éprouvées auxquelles elles sont étroitement liées :

(...) un par de días antes, estábamos sentados en los escalones del porche; Israel había comprado algunas cintas nuevas y nos habíamos puesto a escucharlas: Juliana Hattfield y... creo que Christina Rosenvinge o, no sé, Beat Happening, algo así (NDMPZ : 46).

Fond sonore des événements, elle crée une ambiance qui resurgit avec elle lorsque les souvenirs reviennent :

La música de fondo, creo recordar, podría ser The Cure o cualquier cosa parecida. Algo muy siniestro, seguro, una canción atormentada en blanco y negro, interpretada por algún jovencito vestido de luto de la cabeza a los pies, el tipo de disco que a Mónica le gustaba escuchar en aquellas tardes inacabables (BCC: 13-14)¹

Elle acquiert une telle importance qu'elle supplante parfois le souvenir lui-même, et demeure gravée comme une sensation. C'est sans doute parce que son mode de réception est sensible et que la mémoire sensorielle se révèle plus fiable que la mémoire intellectuelle :

Oía a los Sex Pistols. A los Clash. Volví a trabajar. Salía del trabajo y me iba a beber. El trabajo no era nada, sólo una especie de presión invisible. Una serpiente en el barro. Pero tampoco demasiado malo, ni demasiado duro, como mucho estúpido. Algo que hacer, como estar sentado o estar de pie. (Ahora recuerdo más a los Sex Pistols que al trabajo. Recuerdo *Should I stay or should I go* de Clash) (*Héroes*: 36).

Ce passage met en évidence le statut spécial du rock, qui à l'instar du *punk* et contrairement à d'autres types de musique implique un vrai mode de vie et une vision du monde particulière pour ses stars comme pour leurs fans. La musique joue donc également une fonction idéologique : à défaut d'idées politiques, de croyances religieuses ou d'autres idéaux dont ils semblent dépourvus, elle s'impose aux personnages comme guide de conduite : leur comportement fait un écho direct au slogan « sex, drugs and rock'n'roll » (formule issue d'une chanson de Ian Dury) dont l'imagerie ressort de nombreuses scènes. Le répertoire dans lequel les personnages puisent leurs références est essentiellement lié à la culture *underground* ou à la contre-culture dans laquelle les inscrit leur attitude et le mythe des mauvais garçons —à l'origine marginaux puis érigés en icônes— est présent dans les romans et fascine les personnages². Ce rapport est mutuel : les comportements et les mentalités trouvent un écho dans la musique qui à son tour prêche pour une attitude et des

¹ Parfois vague comme les souvenirs visuels sont flous, elle est néanmoins omniprésente, comme dans cette évocation par Beatriz de ses nuits d'amour avec Cat : « Al fondo se escuchaba un murmullo de música, quizá una cinta que Aysla nos había grabado, al que de cuando en cuando se añadía el crujido apagado de los muelles del colchón » (BCC: 61).

² Le groupe pseudo-factuel évoqué dans le fragment 32 de *Héroes* reflète la façon dont la mythologie du rebelle marginal se développe autour d'un groupe de rock et fascine les jeunes fans : « El caso es que en el año noventa, *Dios sabe todo lo que sabemos de Él* era el único disco que ningún adolescente enseñaba a sus pades y el único disco que todos los adolescentes tenían » (*Héroes* : 81). L'influence de la presse dans l'élaboration du mythe y est mise en évidence (*Héroes* : 80).

valeurs. Elle est un marqueur culturel et identitaire qui permet aux individus de s'identifier et de se regrouper par affinités :

Le dije a Greta que íbamos por otro camino.

-Lástima –dijo-, siempre es mejor con alguien a quien le gusta Nirvana. (*Raro*: 41)

La musique participe à la configuration de groupes sociaux qui suivent une même ligne¹ et elle accomplit dans les romans comme dans la société une fonction de caractérisation des personnages et des lieux qu'ils fréquentent². Les personnages sont imprégnés de ce qu'ils écoutent et le lecteur peut les catégoriser grâce aux genres musicaux qui leur sont associés. Au-delà des individus, ce sont les romans entiers qu'elle inscrit dans une sphère culturelle définie par son genre.

A plus forte raison s'agissant du *rock*, genre musical qui s'accompagne de toute une symbolique, la musique apparaît également comme un univers dans lequel se réfugier. Au risque de s'y perdre, comme le montre le cas extrême du narrateur de *Héroes* qui s'enferme dans le monde des chansons car comme le dit l'adage, « la musique adoucit les mœurs » : « Si pudiera vivir dentro de una canción todas mis desgracias serían hermosas » (*Héroes*: 32)³.

Dans ce roman le *sex* du célèbre slogan est presque absent mais la drogue et la musique y sont omniprésentes et apparaissent liées, comme elles le sont dans l'esprit du lecteur par ce qu'il en connaît par expérience ou par les media. Le narrateur le souligne lui-même dès le début du roman :

Siempre quise ser una estrella del rock and roll. (...) Quería conocer algunas drogas y dormir poco, pasar algún tiempo sintiendo que mi cuerpo y mi cabeza corrían por caminos distintos. Quería estar solo demasiado tiempo y rodeado de gente demasiado tiempo, quería sentir cierto dolor extraño al que sólo las estrellas de rock están expuestas y quería explicarlo todo de una manera confusa, aparentemente superficial, pero sincera, algo que sólo pueden apreciar los que han estado enganchados a la cadena de hierro y azúcar del rock and roll" (*Héroes*: 19)

La musique et la drogue permettent la transcendance, constituent une forme de refuge et provoquent une forte addiction. Irene Gómez Castellano explore dans un article les

¹ La musique rassemble ses adeptes par affinités : « [Gustavo] termina preguntándonos si hemos oído el último disco de los Rem, que va muy **en nuestra línea** » (S95 : 10, nous soulignons). De même elle se révèle excluante et évince ceux qui n'adhèrent pas à son style et à ses idées. Notons que dans l'exemple cité, le locuteur prononce le nom du groupe normalement constitué des initiales R.E.M. sous la forme hispanisée « Rem ». La même adaptation a lieu lorsque les personnages évoquent les groupes U2 (prononcé « U dos ») ou UB40 (prononcé « UB cuarenta »). Cette tendance dénote une réticence vis-à-vis de la langue anglaise qui favorise l'adaptation au détriment de la mauvaise prononciation.

² Voir à ce sujet notre étude des tribus urbaines.

³ D'autres personnages montrent pour la musique une passion dévorante, comme Israel qui donne littéralement de sa personne pour s'acheter des disques des Beatles : « Lo hacía sacándose sangre ; iba a uno de esos autobuses de la Cruz Roja y daba un par de litros a cambio de un bocadillo y dinero suficiente para hacerse con *Sgt Pepper's* o *Rubber Soul* » (NDMPZ : 58).

connections entre drogue, musique et mémoire, les trois thèmes centraux du roman¹. Nous avons vu que la musique est souvent associée aux souvenirs, et que certains genres incluent la drogue dans le mode de vie qu'ils prônent. Dans ce roman les chansons apparaissent comme des bulles en marge de la vie « normale » dans lesquelles le narrateur s'échappe comme dans un *trip* provoqué par la drogue avant de revenir à la réalité dans une redescente souvent douloureuse :

¿Adónde ibas después de *Satisfaction* ? ¿Qué hacías después del *Black and Blue* ? (...) Cuando, de alguna manera, el *Black and Blue* se esfumaba todo volvía a ser una mierda. Entonces venía la bajada y no era una bajada muy distinta a la de la cocaína. La carroza era una calabaza y los caballos ratas. Cuando no conseguía retener a los Stones en mi cabeza, volvían las ratas. Eso era todo lo que tenía entonces, o los Stones o las ratas (*Héroes*: 22-23).

La vie dans le monde se révèle insoutenable pour ce personnage qui finira par se reclure dans sa chambre avec sa musique et perdre le contact avec la réalité². Dans ce roman drogue et musique sont étroitement liées, tout comme l'addiction à l'une et l'autre, et ces deux univers alternatifs, ces paradis artificiels sont eux-mêmes à l'origine de l'écriture des fragments que le roman nous donne à lire et auront comme nous le verrons une incidence sur leur composition.

La musique, omniprésente dans la vie des personnages, des auteurs et dans la société contemporaine marque de son empreinte l'écriture dans laquelle elle s'immisce par divers artefacts qui rivalisent d'originalité pour en imprégner les textes. Parfois jusqu'à y devenir presque indécélable.

II. 2 « Lea como quien escucha música » (Agustín Fernández Mallo, *Postpoesía*)

Parfois simplement suggérée par la présence de personnages qui portent des noms ou des surnoms hérités de stars ou de chansons³, la musique est aussi présente dans les conversations des personnages, dans leurs pensées, en fond sonore de leur existence. Explicitement annoncée, littéralement citée, formellement copiée, elle constitue un véritable complément sonore au récit. Nous étudierons son influence sur la composition des romans et

¹ Gómez Castellano, Irene, *Quedarse Colgado: la adicción en Héroes de Ray Loriga*, España Contemporánea 20.2 (2007): 7-30.

²Le danger de l'abus de musique et du mode de vie associé apparaît également dans *Raro*. Lennon, ami du narrateur, y explique: «Jim Morrison –continúa, igual que si yo no hubiese abierto la boca-, Jimi Hendrix, Janis Joplin; a todos esos tipos hay que seguirlos durante un tiempo. Si les sigues más que eso, al único sitio que logras llegar es al mismo que llegaron ellos» (*Raro*: 72). Il faut dire que la conversation a lieu à l'hôpital dans lequel ils rendent visite à leur ami Ander qui est précisément resté « perché » (*colgado*) à forcé de drogue et de *rock and roll*: «(...) lo único que Ander quería era ser una buena canción» (*Raro*: 76).

³ C'est le cas des personnages de Lennon et Elvis (*Raro*), de Bowie (*Lo peor de todo*) et des chiens de Israel qui partageront le nom de *Tommy Gun*, titre d'une chanson de *The Clash*.

les déplacements qui s'opèrent dans les textes pour passer de l'allusion à la citation et de la citation à l'appropriation.

II.2.1 La musique imitée

La musique a dans certains cas une incidence sur la composition même des romans. « Lo que he intentado es hacer una novela que pareciera una canción » expliquait Benjamín Prado au moment de la parution de *Raro* (in Jarque, 1995). Lorsque son incidence se porte sur un court passage il s'agit de ce que Rajewski nomme contamination. Lorsqu'elle influence la composition même du récit la musique joue une fonction structurante (Caro Martin, 2007 : 180).

La proximité entre composition musicale et littéraire se fait plus visible dans *Héroes*, un livre conçu comme un disque. D'abord parce que ces fragments à première vue sans cohésion ni parfois cohérence naissent tels des morceaux de musique de l'inspiration et de la recherche d'un monde parallèle induites par la drogue et la musique, à la fois échappatoires et moteurs de l'écriture. D'autre part parce que ses fragments finissent par trouver leur cohérence une fois la lecture terminée car ils sont traversés par une même trame. Le roman s'apparenterait alors, s'il s'agissait d'un disque, à un album concept (de l'anglais *concept album*)¹, œuvre basée sur un concept unificateur ou centrée sur un personnage central dans laquelle tous les morceaux sont reliés à ce thème central —contrairement aux albums plus typiques constitués de pistes sans lien apparent entre elles.

Au sujet de l'apparent chaos de ce roman fragmentaire, Irene Gómez Castellano fait par ailleurs remarquer que tout comme la musique, le roman ne s'adresse pas à l'intellect mais aux émotions du lecteur : « No importa, porque la memoria en Héroes apela no al pensamiento, sino a ese recóndito lugar de nuestra memoria donde se almacenan la música y las canciones » (Gómez Castellano, 2007 : 27). La musique s'impose dans l'écriture de ce roman par divers procédés. On la devine parfois dans la construction de certains passages qui semblent influencés formellement par la composition des chansons². La syntaxe, les variations, la répétition d'idées et de locutions, et la brièveté des phrases rappellent des paroles de chanson rock. C'est le cas du troisième fragment :

[m]i hermano perdió una oreja. Mi hermano perdió una oreja y yo tuve que salir del cuarto para ir a buscarla o para ver por lo menos cómo quedaban las cosas después de eso. Mi hermano se quedó sin oreja y esa es básicamente toda la historia. Nunca hubiera salido si no hubiese sido por su oreja. No hay gran cosa que contar. Yo estaba en mi cuarto y mi hermano perdió una oreja. Eso es lo que pasó. Ni más ni menos (*Héroes*: 56)

¹ Un exemple de ce genre d'album est *Ballade de Melody Nelson* de Serge Gainsbourg (disque préféré de l'auteur parmi ceux du chanteur français qu'il appréciait beaucoup) ou bien sûr *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* de David Bowie: un personnage central et des variations autour d'un même thème (musical et d'écriture)

² Cet aspect est surtout présent dans les romans de Ray Loriga et Benjamín Prado, d'ailleurs tous deux auteurs de chansons.

Comme les chansons de rock le texte se saisit d'une idée et développe autour un jeu de variations, de répétitions, toujours sous forme de phrases courtes qui s'apparentent à des vers. L'utilisation de l'épanadiplose dans le fragment 20 rappelle également un procédé fréquemment utilisé en poésie et dans les chansons¹ ; quant au fragment 7, la récurrence de l'élément « una chica bonita » parsemé à six reprises au long des vingt-neuf lignes qui le composent semble le doter d'un véritable refrain. Dans *Héroes* et *Raro*, c'est enfin le ton souvent sentencieux de phrases parlantes, efficaces, et qui restent en mémoire qui rappelle celui des chansons dans lesquelles comme le dit le protagoniste de Loriga : « (...) en las canciones sólo está lo que es obligatorio, todo lo que está es necesario » (*Héroes* : 106).

L'influence structurelle est aussi remarquable chez Mañas. Carmen de Urioste la soulignait en expliquant l'influence des principes musicaux développés par le groupe punk *Los Ramones* (un son simple à trois accords, un tempo frénétique et des mélodies durant souvent moins de deux minutes) sur la composition des romans (De Urioste, 2004 : 6). José Ángel Mañas lui-même revendiquait quant à lui dans son manifeste *El legado de los Ramones* l'imitation du rythme des chansons punk dans son écriture. L'alternance de locutions brèves et d'autres plus longues et dénuées de ponctuation, la langue utilisée, rappellent leurs variations rythmiques, le retour à la simplicité dont se réclamaient les punks et que l'on retrouve nettement dans la logique simple et la syntaxe simplifiée à outrance de *Lo peor de todo* :

El punk es ruido, biolencia, mala pronunciación,

El punk es caos, anarkía potencial, uso inkorreto de.

El punk es rayadura pura.

El punk es (Mañas, 2001 [1998])

Dans *El triunfo*, roman de Casavella qualifié de « trepidante historia de rumberos del barrio chino escrita en "rumbarama y jergacolor" » (Rodríguez Marcos, 2009), c'est la *rumba catalana* que l'auteur introduit dans le récit par divers procédés². D'abord par l'inclusion de chansons composées pour l'occasion et dont la principale, précisément intitulée *El triforium* éclaire le titre du roman et constitue une sorte de résumé musical de la genèse de l'histoire ainsi qu'une chronique de la vengeance annoncée de el Nen (*ET* : 117-119). Mais le roman développe également une écriture imitative du genre dans sa construction marquée par l'énumération accumulative :

¹ Le roman lui-même présente une forme d'épanadiplose narrative par l'évocation d'une rencontre avec David Bowie et ses anges à Berlin dans le premier et l'avant-dernier fragment. Ce repli du texte sur lui-même est le reflet direct de l'enfermement mental et physique du narrateur.

² Genre musical développé par la communauté gitane de Barcelone à partir des années 1960, la *Rumba Catalana* compte pour seuls instruments la guitare, le *cajón* ou le bongo et les *palmas*, plus rarement la basse.

Y así seguimos y yo me daba cuenta de como el Gandhi, Andrade y Fontán se ponían serios (...)

Y la canción se acabó y todos aplaudieron.

Y entonces trajeron el último gazpacho y a nosotros nos dijeron que podíamos volver a la cocina.

Y nadie oyó al Tostao, cuando entre los gritos que siguieron al final de la canción, se empeñó en gritar, él también, que la canción era del Nen (ET : 119)

Enfin, on y trouve la reproduction textuelle des traits caractéristiques de la *rumba* parmi lesquels les fameux « chin-plas » (ET : 119) ou « narironairo-norairo » (ET : 160).

II.2.2 La musique écoutée ou suscitée

En tant que bande sonore des romans, la musique y connaît les mêmes modes d'inclusion qu'au cinéma : parfois *in* (la source apparaît, un personnage met un disque ou se trouve dans un lieu où l'on diffuse de la musique, elle a alors une fonction intra diégétique), parfois *off* (la source n'est pas visible mais la logique du récit justifie sa présence et la musique peut avoir une fonction intra diégétique ou extradiégétique mais participer à la création de l'ambiance), parfois *over* (la source n'est ni visible ni ne rentre dans la logique du récit et la musique est une marque intentionnelle de l'auteur) (García Jiménez, 1993 : 253).

Quand la musique est intégrée en *in*, elle fait partie intégrante de l'action et permet de caractériser l'ambiance ou le personnage qui décide de la diffuser. Ainsi dans *Raro* le narrateur met *Smells Like Teen Spirit* de Nirvana au Juke Box d'un bar et une jeune fille commente : « La verdad, es raro encontrar una canción así en un antro como éste, pero que venga alguien y lo ponga, ya me parece la hostia » (*Raro* : 40). Dans cet exemple la musique caractérise le lieu et les personnes, au sein du roman mais également pour le lecteur, accomplissant la même fonction qu'au cinéma.

Dans plusieurs cas, la musique initialement présentée comme un simple fond sonore fait irruption dans l'action de façon inopinée pour délivrer un message à un personnage et orienter ses agissements. C'est le cas dans *Nunca le dês la mano a un pistolero zurdo*, dans la scène qui marque le début de la relation amoureuse entre Israel et Sara. Les deux jeunes gens sont au bord d'une rivière et la musique leur parvient de loin (le déterminant *aquella* renforce cette impression), mêlée au bruit de l'eau :

A lo lejos, en alguna de las casas del bosque, había una fiesta y se podían oír canciones de gente como Bob Marley, viejos discos de Cat Stevens... Era extraño, aquella música y el sonido del río convertidos de pronto en las dos mitades de la misma cosa. (NDMPZ : 105)

Israel se déshabille et se glisse dans l'eau, lui faisant signe de le rejoindre. Alors que Sara hésite la musique se fait soudain plus présente et la voix du chanteur, comme s'il ne s'adressait qu'à elle, vient l'encourager à littéralement « se jeter à l'eau » :

-Mira lo que haces —dijo Cat Stevens—, porque mañana tú aún estarás aquí, pero tus sueños quizá no.
Después entré en el río. (NDMPZ : 106)¹

Ici comme dans d'autres passages, la musique se fond dans l'action et le chanteur dans la situation vécue par le personnage.

Lorsque la musique est intégrée en *off*, elle est rendue présente à l'oreille du lecteur par la mention d'un groupe, d'un morceau, ou de fragments de paroles. Elle apparaît alors comme une sorte de *greffe* dont l'origine n'est pas toujours citée mais qui n'est pas pour autant usurpée. Les paroles apparaissent alors sans que leur auteur ou interprète ne soit explicitement mentionné. Ainsi dans *Raro* le narrateur évoquera une chanson en lien avec la situation qu'il vit : « No tenía nada que ver, pero me acordé de una de las canciones : no quise que te sintieras triste, todo lo que pasó fue que estabas allí » (*Raro* : 77). Le lecteur informé peut y reconnaître les paroles de Bob Dylan (« I didn't mean to make you so sad/ You just happened to be there, that's all »), mais l'allusion au chanteur qui précède ce passage de quelques paragraphes permet à chacun de lui attribuer la paternité de ce titre. Dans cet extrait de *Beatriz y los cuerpos celestes* les paroles de *The Cure*, simplement apposées à la narration, viennent seulement apporter un éclairage complémentaire à la scène sans que l'on sache si elles surgissent à l'esprit de Beatriz ou si la narratrice écoute alors ce morceau : « Escuchaba el azote de la lluvia en las ventanas y me parecía como si los cristales estuvieran llorando conmigo. *I drown at night at your house... Pretending to swim...* » (*BCC* : 235). Si le lecteur sait que ce groupe fait partie du répertoire de prédilection de la narratrice, il n'est nullement évoqué dans cette section du roman.

Comme le cinéma, les romans utilisent la technique du *Leitmotiv* : un morceau, un artiste ou un style, associés à un personnage et qui accompagnent sa présence dans le récit. Le narrateur de *Raro* (lui-même toujours accompagné des mélodies et figures de Dylan, Kurt Cobain ou Lou Reed) *présentera* les deux femmes de sa vie à l'aide de références musicales : « La primera mujer tenía una casa cerca de una estación y tenía siempre puesta música de Bowie » (*Raro* : 27) ; « La segunda mujer apareció después (...). Llevaba pantalones de campana y escuchaba a Nirvana y a los Spin Doctors » (*Raro* : 28). Dans un film, on imagine aisément que la présence à l'écran de ces personnages féminins serait accompagnée de leur bande-son respective. Ces *leitmotifs* ont aussi pour effet de conférer une certaine unité à l'action par l'omniprésence des mêmes styles et artistes tout au long de romans comme *Raro* ou *Héroes*.

Les inclusions *over* se produisent quant à elles lorsque nulle mention n'est faite de l'émission ni de la réception de la musique. Il n'est pas nécessaire de préciser que les personnages sont en train d'écouter tel ou tel groupe, la simple allusion à ceux-ci au détour

¹ « Why, think of everything you've got/For you will still be here tomorrow/But your dreams may not », Cat Stevens, « Father and son », *Tea for the Tillerman*, 1970.

d'une conversation ou par des voies indirectes —comme un tee-shirt à l'effigie d'un groupe (NDMPZ : 117)¹— conduit le lecteur informé à les avoir présents à l'esprit comme compléments auditifs à la scène qu'il est en train de visualiser. Les références choisies appartiennent en majorité à un répertoire éclectique mais partagé par tous les auteurs et majoritairement puisé dans les styles *rock* et *punk*. Si le lecteur connaît les groupes auxquels il est fait allusion et le style de musique qu'ils produisent il peut se faire une meilleure idée du ton d'un roman.

Les indications musicales, directes ou allusives acquièrent dans les romans une telle importance quantitative que la saturation devient un procédé stylistique mis au jour dans une thèse sur l'influence du rock en littérature²:

[c]ette démarche tient aussi d'une visée stylistique, proche du «Name-dropping», qui favorise la **condensation de l'expression dans la simple citation, plutôt que l'explicitation du propos**. Ce procédé énumératif aurait alors plusieurs objectifs. Il actualiserait dans l'expression littéraire l'érudition des personnages romanesques. Il tendrait par là même à postuler pour une spécialisation aiguë du lecteur, égarée par cette foule de références multiples et parfois obscures. Ou, à contrario, il viserait à **installer une ambiance caractéristique**, berçant le lecteur dans un flot ininterrompu de citations et le faisant participer à un sentiment de nostalgie, de snobisme ou simplement de sympathie pour un morceau connu (Bécue, 2013: 383, nous soulignons).

II.2.3 La musique appropriée

La musique apparaît parfois fondue dans le texte. Elle peut être mêlée aux pensées des personnages ou s'y substituer. Ce mode d'inclusion reflète leur degré d'assimilation : les narrateurs se les approprient. Les références utilisées appartiennent presque exclusivement à un répertoire anglo-saxon, posant une question d'ordre linguistique³. Dès lors plusieurs

¹ C'est également par les références répétées à des éléments caractéristiques de l'univers symbolique, esthétique ou biographique d'un chanteur (les anges de Bowie, la photo d'Iggy Pop et de Bowie prise sur la place rouge de Moscou, les bottes de cuir rouge dans *Héroes*, l'assassin de John Lennon, le chapeau blanc de Bob Dylan dans *Raro*) que le récit les rend présents à l'esprit du lecteur et lui suggère que les personnages les écoutent régulièrement.

² *Raro* en est un bon exemple. Ce roman d'à peine cent pages compte en effet plus de quarante références à la musique qui sous-tendent l'ensemble du récit (p. 16, 18, 20, 21, 22, 23, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 37, 40, 49, 51, 52, 54, 57, 58, 61, 71, 72, 73, 77, 78, 80, 84, 90, 92, 93, 99, 100, 101, 103, 104, 106, 107).

³ Ces références témoignent de la globalisation mais révèlent également une désaffection des jeunes espagnols pour la culture nationale qui est pratiquement absente de leur répertoire et des pages des romans. Bien que certains avouent ne pas saisir la totalité des paroles des chansons qu'ils écoutent en boucle, elles touchent leur sensibilité et constituent un exutoire à leurs problèmes et un moyen d'expression. Ray Loriga expliquait dans une interview à *El País* : « Mi generación convive con referencias culturales más globales : este es un libro que podía haber escrito un tipo nacido en Liverpool. Para nosotros el folclor no supuso nada. A mí Carmen Sevilla no me dice nada. Ya no se puede hablar de raíces » (Altares, Guillermo, « Ray Loriga : "Para escribir hay que ser radical" », *El País*, 22/11/1993. Alors que dans les années 1960 on prêchait « Spain is different », dans les années 1990 leur répertoire littéraire et musical est le même que celui de leurs congénères toutes nationalités confondues. Exception faite de quelques rares groupes comme *Siniestro total* ou *Seguridad social* qui persistent aujourd'hui encore, les références présentes dans les romans sont internationales.

options coexistent : le choix de les laisser dans leur langue originale au risque d'une déperdition de sens pour les lecteurs non anglicistes, ou les traduire, au risque de les rendre indécélabes au sein du texte pour qui ne prêterait pas une extrême attention ou méconnaîtrait les morceaux usurpés. C'est le cas à plus forte raison lorsque le récit n'accompagne pas les paroles empruntées et traduites de leur source, comme dans ce passage de *Héroès* qui renvoie directement à la chanson de David Bowie et Mick Jagger *Dancing in the street* : « Ellos siguen en casa y tú estás bailando en la calle. El mundo se derrumba y el papa se la toca pero a ti no te importa. Tú estás bailando en la calle » (*Héroès* : 167). Ou lorsque le narrateur s'interroge : « ¿Hay una vida en Marte ? » (*Héroès* : 59) dans une allusion discrète à la chanson de Bowie *Life on Mars*.

La fusion du récit et de la musique se produit également lorsque la musique outrepassé son rôle de fond sonore et vient s'immiscer dans les pensées ou les conversations des personnages, faisant du chanteur dont les propos sont introduits par des verbes de discours un interlocuteur supplémentaire :

Estábamos en un bar escuchando discos de los Doors y de Lou Reed y bebiendo cerveza con ginebra Bombay y Lennon le había pedido al disc-jockey *Satellite of Love*, porque era la canción que Elvira y él habían oído la primera vez –no me explicó la primera vez de qué.

–El satélite se dirigió a Marte –dijo Lou Reed–, así que el planeta pronto estará lleno de coches aparcados. Elvira iba de un lado a otro y daba la sensación de tener un minuto para todos los tipos de aquel antro, excepto para uno. Ahora estaba en una mesa con un negro guapo que se parecía a Jimi Hendrix y llevaba un sombrero clavado al que llevaba Dylan en *Desire*. (...) Me han dicho que has estado por allí con Harry, Marc y John –dijo Lou Reed- lunes y martes, de miércoles a jueves con Harry, Marc y John, mientras el satélite subía a los cielos». (*Raro* : 21-22)¹

L'articulation entre musique et littérature se construit dans un rapport dynamique entre ces deux pôles : d'une part d'un point de vue thématique la musique sert « de prétexte et donnerait lieu à une épaisseur renouvelée de signifiants » (Vuong, 2003 : 31)². D'autre part sous son influence l'écriture subit des altérations rythmiques et une influence poétique. A l'inverse, la musique représentée par des constructions propres à l'écriture littéraire s'actualise dans le texte grâce aux moyens métaphoriques, rythmiques et citationnels, et le texte s'empare de l'imagerie et de la symbolique propres à la musique en les retravaillant. En de plus rares occasions, l'écriture tente de décrire la physionomie de la musique.

¹ Dans le même roman le narrateur confondra à plusieurs reprises les sons contenus dans la musique et ceux du monde réel, comme d'autres confondent leur vie et les films qu'ils regardent : « Hay un disco de James Brown dando vueltas: cuando el teléfono empezó a echar la casa abajo, no sabía si era dentro de la canción o fuera » (*Raro* : 89).

²Hoa Hoi Vuong est auteur de l'une des nombreuses études musico-littéraires disponibles. Nous nous appuyons sur ses travaux pour éclairer notamment l'incidence des références et indications musicales sur le rapport au réel des romans.

Pour ce qui est de la mythologie associée à la musique rock, les romans la rendent présente à travers des figures typiques (la rockstar, le disquaire, le jeune rebelle) dont certaines à l'instar de ce genre à ses origines s'inscrivent dans une forme de marginalité qui se manifeste par l'exubérance ou le repli sur soi. L'écriture investit les mythes, mais aussi les thèmes et l'esthétique et les transfère à la littérature en les adaptant par les moyens textuels dont elle dispose : « écrire la musique est bien un “paradoxe d'écriture”, une tension irréductible entre l'absence et l'évocation » (Vuong, 2003 : 19.). Par les modalités d'inclusion qu'elle met en œuvre elle réalise un transfert intersémiotique sans pour autant dénaturer le matériau musical qu'elle vient greffer au récit en réussissant le « travail de la citation qui la déplace et qui la fait jouer » (Compagnon, 1979 : 31).

II.2.4 La musique réhabilitée ?

Par cet acte elle réhabilite des genres musicaux marginaux¹ en leur donnant droit de cité dans la sphère littéraire. Les chanteurs sont cités au même titre que des auteurs ou autres figures culturelles dans ces romans hétérarchiques qui mettent sur un pied d'égalité les différentes cultures : « Si te mueves, avanzas; ya sabéis lo que dice Tom Waits : ningún perro se ha meado sobre un coche en marcha » (*Raro* : 57). Si déjà le jazz résonnait dans *El invierno en Lisboa* de Antonio Muñoz Molina les auteurs du *Realismo sucio* modernisent le répertoire en y introduisant le rock, le punk, le grunge et quelques références pop. Ils font aussi une place aux nouvelles musiques : c'est le cas de Ciudad Rayada dont Rafael Conte écrira : « [e]l rock es despreciado en favor de la música electrónica, sobre la que se nos ilustra hasta la exasperación » (Conte, 1998). Enfin le cas de *El triunfo* constitue une réhabilitation d'un genre populaire : la *rumba catalane*². Pour Casavella la musique pop constituait « la forma de entretenimiento con posibilidades artísticas de más fácil acceso³ » et il revendiquait sa place dans la culture.

A son instar c'est toute la nouvelle vague d'écrivains qui impose une nouvelle posture et une ouverture aux autres discours culturels.

Les références musicales utilisées dans les romans appartiennent pour la plupart à un répertoire éclectique mais partagé par tous les auteurs et par une grande partie de leur génération. Elles sont informatrices d'un milieu, d'une culture ou d'une ambiance. Toutefois

¹ Certains des groupes cités ont depuis été recyclés en icônes et leur image de rébellion exploitée à des fins commerciales. C'est le cas de Nirvana dont les tubes envahirent vite les grandes ondes.

² Son auteur s'était auparavant essayé à la critique musicale : « Casavella se estrenaba como crítico musical con un examen del pop catalán escrito en un tono gamberro, fanzinerero, lleno de guiños y de sonrisas ácidas, un código juvenil que poco tenía que ver con el atildamiento literario y la severidad ideológica que vertía en sus colaboraciones en prensa la mayoría de los representantes de la “nueva narrativa” que triunfaban en aquellos años ». <https://www.ahorasemanal.es/francisco-casavella-el-bailarin-siempre-tiene-razon> (consulté le 20/06/2017)

³Rodriguez Marcos, Javier, « Casavella vuelve a la pista de baile », *El País*, 13/11/2009.

l'importance quantitative de ces incursions de la musique dans le texte pose un problème en rapport avec la réception. La présence invasive des références immerge le lecteur dans un univers avec une efficacité renforcée lorsqu'elles font partie de son répertoire ou que le texte les commente. En revanche l'ampleur du phénomène peut s'avérer contre-productive et rébarbative pour un lecteur non informé dont la lecture se verrait parasitée par une saturation de références ne lui permettant pas d'accéder à ce qu'elles suggèrent. Les textes semblent néanmoins prendre le parti de compter sur les compétences de leur récepteur.

Le lecteur et son répertoire musical sont sans cesse mis à contribution : qu'il s'agisse de reconnaître un morceau dès son ouverture, alors parfois que les paroles se confondent avec le texte narratif sans distinction aucune, ni que le titre ne soit jamais mentionné, d'en déduire une ambiance, un état du personnage, et d'en ressentir les effets, de convoquer parfois inconsciemment un air, un titre, des images par association d'idée ou simple suggestion à partir d'un mot, d'une phrase, d'un accessoire correspondant au code vestimentaire ou caractéristique d'un chanteur (le chapeau blanc de Bob Dylan, les bottes de cuir rouge ou le mot *Héroe*)¹, les modes d'inclusion et les effets produits sur les personnages et sur le lecteur sont multiples et fruit d'un système de références très riche et d'un agencement et minutieux. Nous verrons quels sont ces effets en étudiant les fonctions remplies par la musique dans les romans à travers l'exemple de *Sonko 95* qui comporte des manifestations de chacune d'entre elles.

II.3 Les différentes fonctions de la musique : *Sonko 95*

Comme nombre d'auteurs de sa génération Mañas possède un répertoire musical éclectique. En l'incluant dans la littérature, il revendique sa place dans la culture. Ses pages sont pleines de notes qui s'échappent des autoradios, des chaînes stéréo, de la cabine du DJ, des concerts auxquels assistent les personnages, ou même de leurs propres chants. L'histoire des chapitres impairs se déroulant essentiellement dans un bar, la musique y est omniprésente. Dans le roman qui clôt la *Tétralogie Kronen* les nombreuses indications musicales ne constituent pas seulement un élément esthétique ou thématique. Elles embrassent aussi la trame narrative comme partie intégrante de la description en tant que fond sonore des dialogues ou de la narration. Outre les fonctions structurantes, et de caractérisation déjà évoquées elles remplissent diverses fonctions : la fonction rythmique, la fonction dramatique (quand la musique évoquée influence le comportement d'un personnage ou son état d'esprit,

¹ Ces attributs appartiennent à la mythologie qui se développe autour des stars. Le narrateur en est conscient et souligne leur importance pour se distinguer du commun des mortel et être celui que l'on souhaite : *Lo que sé: no siempre soy lo que quiero. De ahí la importancia del disfraz. El disfraz es la verdadera intención. La verdadera voluntad. El disfraz obliga. (...)Miro pasar a la gente. Ellos visten de negro y Dylan lleva un sombrero blanco.» (Héroes: 62-63).*

voire ses actes, et qu'elle suggère des émotions au lecteur) et la fonction lyrique (quand les paroles des chansons se substituent aux dialogues ou aux pensées des personnages où s'y entremêlent et deviennent un mode d'expression ou de réflexion)¹. La présence ou l'absence de musique, ainsi que le style de musique choisi sont fréquemment déterminés par l'action en cours et par son rythme. A l'inverse, il semble souvent que la cadence de l'action s'accélère ou ralentisse, que la tension monte ou décroisse en fonction de la musique qui l'accompagne. Lorsque ces différentes fonctions de la musique s'entremêlent, la musique remplit alors la même fonction qu'au cinéma.

A ces fonctions de la bande sonore décrites par Alfonso Palazón au sujet des récits audiovisuels, Eva Navarro Martínez en ajoute d'autres qu'elle identifie dans les romans : une fonction thématique (les personnages parlent de musique ou les romans lui empruntent des thèmes) et une fonction idéologique² et une fonction descriptive qui s'apparente à la fonction de caractérisation que nous avons déjà évoquée : elle participe à la description d'une ambiance, d'un groupe social, ou annonce l'arrivée d'un personnage³. Toutes ces fonctions se sont présentes dans les chapitres impairs de *Sonko 95*.

Dans ce roman la musique a une importante fonction de caractérisation des ambiances, groupes sociaux et personnages. Sa présence a donc des effets d'anticipation de l'action en induisant une émotion ou en annonçant l'arrivée d'un personnage. Par ses fonctions expressives et référentielles elle reproduit des ambiances typiques en jouant sur leurs stéréotypes par un procédé plus métonymique que descriptif (García Jiménez, 1993 : 267-268). C'est le cas de l'évocation d'une manifestation gay où la voix de Dalida résonne : « *MOIOI JE VEUEUEUEUX MOURIIIR SUR SCÈÈÈNE* » (S95 : 95).

Parfois, Mañas mentionne juste le nom du groupe ou de l'artiste, mais il le fait presque systématiquement, dès que les personnages entrent dans un bar, une discothèque (« *Suena una canción de George Michael y la pista de baile está tan vacía como de costumbre* » p.54), ou que le narrateur s'installe dans sa voiture (« *Conduzco con la calefacción a tope y escuchando una cinta de los Rage Against The Machine que no es lo mejor para calmarme pero acabo de tener una bronca telefónica con mi novia* » p.135). La musique sert dans ces cas-là à recréer

¹ Palazón, Alfonso, *El lenguaje audiovisual*, Madrid, Acento Editorial, 1998 (in Navarro Martínez, Eva, 2003, p.2).

² Nous l'avons déjà évoquée pour traiter du guide de conduite que peuvent constituer certains genres musicaux ou certaines figures telles que Sid Vicious (pour Elder dans *Lo peor de todo*), Bob Dylan (pour le protagoniste de *Raro*), John Lennon (pour celui de *Héroes*) ou Kurt Cobain pour de nombreux personnages.

³ Plusieurs universitaires et critiques ont plus récemment établi d'autres classifications de ces différentes fonctions, parmi lesquels Adelaida Caro Martín en 2007. Cette dernière s'appuie entre autres sur les fonctions de caractérisation des ambiances, groupes sociaux et personnages et d'organisation structurelle décrites auparavant par Thomas Jung (2002) auxquelles elle ajoute une fonction métaphorique ou représentative: l'inclusion de la musique indique les émotions des personnages, convoque des symboles ou projette des éléments qui ne sont pas nécessairement présents de façon explicite (Caro Martín, 2007 : 180-181).

une ambiance, ou à suggérer l'état d'un personnage¹. Elle apparaît parfois commentée par le narrateur, comme c'est le cas dans l'épilogue où il assiste à un concert et nous décrit minutieusement le son du groupe qui joue dans des termes dignes d'un spécialiste : « Empiezan con ritmos machacones y guitarras bien compactitas, Miguel currándose unos acoples de puta madre. Chema canta con voz cavernosa, estilo Sepultura. Lo hace bastante bien, y juega mucho con los efectos, eco, rever » (S95 : 277). Quand les personnages n'écoutent pas de musique, ils en parlent ; parfois, ils poussent même la chansonnette, quitte à écorcher les paroles par leur prononciation approximative de l'anglais : « KILOOOOLLDEGÜAITMENN-NNKILOOOOOOLLLLLLLDEGÜAITMENNNNN » (S95 : 136).

La présence ou l'absence de musique, ainsi que le style choisi, sont donc souvent déterminés en fonction de l'action en train de se dérouler, et de son rythme. C'est le cas dans le passage cité précédemment, où le rythme effréné de la *makinorra* (S95 : 261) entraîne et accompagne la transe du narrateur, en imprimant de fait le même rythme à l'écriture. Dans un roman où le rythme est accéléré, il est logique que la plupart des références appartiennent au style hard rock, punk, rock, ou *Bakalao*, qui de concert avec la vitesse du déroulement de l'action (due aux ellipses temporelles, à la saturation de dialogues et à la rareté des pauses narratives) augmentent l'intensité rythmique.

D'autres fois, en plus de constituer le fond sonore d'une scène, la musique participe à l'action en influant sur le comportement des personnages, comme c'est le cas dans le chapitre 3, où un célèbre rock très dansant accompagne l'entrée du narrateur dans le bar : « (...) *EVERYBODY NEEDS SOMEBODY (BIRDLAND)*- *Entretenidos*. Cuando llego, Armando y las camareras no dejan de moverse de la barra a las botellas y de la barra a la caja al ritmo de la música. » (S95 : 30).

Il faut dire que ce chapitre est unique en son genre et constitue une véritable symphonie. La fonction de la musique y est essentiellement dramatique et descriptive puisqu'elle vient compléter l'atmosphère où se trouvent les personnages, mais elle est aussi liée à l'action. Au début du chapitre on entend d'abord le son d'une cassette de *bakalao* appartenant à Armando, l'un des barmans, qu'il écoute alors qu'il est seul dans le bar, le temps de faire les derniers préparatifs avant l'ouverture : « Y en la pecera pone una cinta de las suyas. *BUM BUM BUM BUM BUM BUM BUM BUM* ». Il est interrompu par l'arrivée de Borja qui coupe la musique :

¹ La fonction rythmique s'ajoute ici à la fonction dramatique de morceaux qui ont une incidence sur l'état des personnages ou le reflètent, comme c'est le cas également dans cet autre extrait du même auteur : « La música que suena en el coche es Metalica y todos berreamos a coro mientras Manolo pone unas rayas » (HK : 16). Entre la drogue et la musique, les personnages sentent monter en eux une excitation que le récit reflètera en outre par des phrases brèves.

BUM BUM BUM BUM BUM BUM ¿QUÉ COÑO EZ EZTO ? (...) ¿Qué coño ez ezta música ? Armando, tenemos una política muy clara y no quiero que la gente que paze por la puerta oiga eza música, ¿me has entendido ? . Ezte no es un bar de bakalao, te le he dicho mil veces (S95 : 27).

Borja met en lumière la fonction de caractérisation que joue la musique au sein du roman mais également dans la réalité hors-texte qu'il dépeint.

La véritable session musicale débute peu après, avec l'ouverture du bar au public, et terminera à la fermeture qui coïncidera avec la fin du chapitre, montrant la correspondance entre l'action et sa bande sonore. Dans ce chapitre le processus est le suivant : le protagoniste alter ego de Mañas est assis au comptoir, ou se balade dans le bar, boit un (ou plutôt plusieurs) verres et échange quelques propos de bistrot avec des amis et d'autres clients du bar tout en observant ce qui se passe autour de lui. Naturellement, en fond, la musique résonne. Pour le lecteur, tout commence au beau milieu d'une conversation où l'on parle précisément de musique. Borja, après avoir houspillé Armando, entre dans la cabine et change la cassette. La musique commence, interrompant la conversation de façon abrupte :

¡Y Gustavo que dice que la música cañera no guzta ! Sonríe desdeñoso. Heavy. Por mucho que curre en una multinacional no tiene ni puta idea de. *ROCKS OFF (ROLLING STONES)* — *Rythm & Blues de primera hora.* — *MR CAB DRIVER (LENNY KRAVITZ)* — *Lenny tan revival como siempre.* — *DIRTY Boulevard (LOU REED)* — *Radiografía musical, cruda y realista, de NY.* — *MOTORCYCLE EMPTINESS (MANIC STREET PREACHERS)* — *Rock nostálgico.* — *HAVING MY PICTURE TAKEN (BOOMTOWN RATS)* — *Geldof empezó los ochenta con muy buen pie.* — *EVERYTHING YOU SAY (THE CARS)* — *Cuando te gusta un tema de pequeño, ya siempre lo defiendes (subjetivamente).*» (S95: 28).

Entre temps le disque-jockey, Roberto, est arrivé au Sonko. A mesure que l'on nous présente les événements de la soirée, nous prenons connaissance du détail des chansons qu'il diffuse. Le narrateur s'efface et Roberto accompagne chacun des titres et noms de groupes de son avis à travers des commentaires pointus et personnels (et donc subjectifs) qui paraissent tirés de fanzines ou d'une revue spécialisée¹. L'omniprésence de ces parenthèses musicales qui alternent avec l'action en l'interrompant parfois et l'abondance des références produisent un effet de saturation sur les dix-huit pages qu'elles ponctuent. La dernière d'entre elles coïncide avec la fermeture du bar : « *IT'S NOT UNUSUAL (TOM JONES)* — *Un toque de humor (¿ácido ?) para cerrar los platos.* Por fín se encienden las luces y Armando se mete en la cabina. » (S95 : 43).

Grâce aux majuscules et à l'écriture en italiques ces parenthèses sont différenciées visuellement du récit et constituent une sorte d'action parallèle au récit de la soirée, qui se déroule dans la cabine du disque-jockey (la *pecera*). Loin d'être anodines, elles permettent au

¹ Les remerciements de l'auteur « a Felipe por la sesión musical del capítulo 3 » (*Mañas* : 1999) confirment cette impression de commentaires émis par un expert.

lecteur d'avoir une notion plus claire du type de lieu dans lequel se trouvent les personnages, de l'ambiance dans laquelle se déroule l'action, et de son évolution au cours de la soirée. C'est du moins le but poursuivi par Mañas, mais les références sont fort nombreuses et cantonnées à un répertoire particulier —le punk, le rock, le hard rock, voire le heavy métal— ce qui amène à s'interroger sur l'effet produit sur un lecteur qui ne serait pas fin connaisseur. En effet, si le pararéférentiel sert de clin d'œil au lecteur complice, la sursaturation peut avoir un effet contre-productif rébarbatif pour le lecteur à qui il est étranger.

La fonction dramatique de la musique dans le chapitre trois se fait surtout sentir quand, en plus de son rôle d'élément de description de l'ambiance, le titre diffusé coïncide avec l'action et sa portée psychologique. Quand le narrateur —ivre et déjà sous l'effet des drogues consommées— descend aux toilettes avec Susana, la cousine de Borja, lui prépare une ligne de cocaïne, commence à la caresser, et que celle-ci s'enfuit après lui avoir donné de faux espoirs, les Red Hot Chili Peppers chantent *Suck my kiss* :

Ella me acaricia el paquete pero en cuanto le toco la entrepierna, jadea un momento y luego me aparta la mano y dice aquí no. Espera... Pero ya ha abierto la puerta: *SUCK MY KISS (RED HOT CHILI PEPPERS)*— *power-funky (S95 : 42)*

Ici les deux points soulignent la correspondance à établir entre musique et action. Au moment où Borja proteste dans sa barbe suite aux critiques de Gustavo (l'associé qui possède l'essentiel des parts dans le bar) sur sa gestion, la chanson qui passe (*Loser*) semble le montrer du doigt et se moquer de lui :

Zi ez que no noz deja hacer lo que queremos. No noz deja. ¡Pero si ez que eztá lleno ! *LOSER (BECK)* — *Rock tradicional americano sampleado y rapeado=¿genialidad?* (S95 : 43).

On pourrait citer bien d'autres exemples de ce procédé comme la préparation d'une dose de drogue sur *Born to rise hell* de Motorhead, ou encore l'arrivée de Gustavo (haï par le narrateur et Borja) sur une chanson de Primus intitulée *Here comes the Bastards* (S95 : 41). Simples coïncidences ? La réitération du procédé prête davantage à voir dans ces passages une intentionnalité de l'auteur et des clins d'œil faits au lecteur attentif et informé. L'omniprésence de ces parenthèses musicales qui alternent avec l'action en l'interrompant parfois et l'abondance des références produisent par ailleurs un effet de saturation sur les dix-huit pages qu'elles ponctuent, et le lecteur en achève la lecture avec des notes plein la tête et une certaine lassitude, comme s'il avait lui aussi passé la soirée dans un bar.

Le même procédé est employé de nouveau à la fin du roman, lorsque le narrateur apprend par un coup de téléphone de son père le décès de son cousin. La musique¹ qu'il écoute à ce moment-là vient renforcer ce moment d'émotion et acquiert la même fonction dramatique que celle qu'elle remplit au cinéma. Elle y constitue également une sorte de

¹ Il s'agit d'une chanson du groupe *Manic Street Preachers*.

commentaire de l'action qui rappelle la fonction des chœurs dans les tragédies grecques dans une version contemporaine. Le chanteur apparaît en quelque sorte comme un locuteur supplémentaire, et les paroles de la chanson sont essentielles, car elles illustrent les émotions ressenties par un narrateur partagé entre indifférence apparente et émotion dissimulée :

—Oye, soy papá. ¿Qué tal estás?

Digo que bien y me dice que tiene que darme una mala noticia, que se ha matado un primo mío.

No one cares, everyone is guilty...

(...) Cuelgo y quedo un momento pensativo. Luego me siento delante del portátil y empiezo a arreglar los libros de la mesa. *Do not listen to a word I say just listen to what I keep silent.* (S95 : 260)

Dans ce passage, comme nous l'avons vu dans d'autres romans, on trouve en plus de la référence à un artiste ou à un groupe la transcription simultanée des paroles de leurs chansons, intercalées dans une conversation, une réflexion, ou même pour suppléer le silence¹. Grâce à ce procédé non seulement le lecteur peut capter le rythme de la musique s'il connaît le groupe, mais en lisant les paroles l'aspect lyrique de la narration est également renforcé.

La musique est donc omniprésente dans les romans, où elle éclaire le lecteur dans son appréhension de l'ambiance que l'auteur recrée et renforce les états d'esprit et les traits psychologiques des personnages construits par le récit. Si l'on connaît les groupes auxquels il est fait allusion et le style de musique qu'ils produisent il est aisé de se faire une idée du ton du roman. Les références choisies avec soin dans un répertoire bien défini, parfois avec le concours d'un spécialiste, sont en accord avec le rythme, le ton des romans, et leur moment. En effet, la plupart des titres et artistes mentionnés ont fonction de points d'ancrage chronologique et inscrivent les romans dans une époque. Dans les cas de Mañas et Etxebarria particulièrement, il serait possible de dater approximativement les romans en fonction des morceaux que leurs personnages écoutent où entendent dans les endroits qu'ils fréquentent².

¹ Parfois la musique vient mettre des mots sur les sentiments qui laissent les personnages sans voix, parfois elle vient apporter une sorte de message comme dans cette scène où le protagoniste de *Raro* et son ami Elvis sont muets d'angoisse à l'idée du crime qu'ils pensent avoir découvert : « En la radio han puesto una canción de los Lemonheads y los dos tenemos tan pocas ganas de hablar que durante el trayecto la única voz que se oye en el coche es la de Evan Dando : éste puede ser todavía un mundo hermoso, éste puede ser todavía un mundo hermoso, aún hay cosas que están lo suficientemente cerca para que puedas tocarlas con las manos» (*Raro* : 102). Parfois au contraire elle s'avère inefficace à combler le silence ou à masquer un malaise ou un mal-être : « a veces, por muy alto que pongas la música, sólo puedes oírte a tí mismo» (*Raro* : 38).

² Dans *De Madrid al cielo* la même fonction d'ancrage temporel est remplie par la musique mais à travers un procédé inclusif bien différent puisqu'elle n'apparaît qu'à travers des cassettes (objet daté en soi) aperçues par le narrateur sur le comptoir d'un bar : « casetes de Carlos Cano, de Georgi Dann, del Fary, colombianas de Ana Revete, rumbas de Peret (rumba catalana); también había cintas más modernas, como la de Rock Radical, con canciones del conjunto Cicatriz, Extremadura, Capitán Cavernícola, etc» (*DMAC* : 56). Dans ce roman la musique ne résonne jamais et reste cantonnée à une fonction de caractérisation temporelle et idéologique, les

Le lecteur recrée la bande son à partir de la simple mention des artistes ou de leurs chansons et s'il partage le même répertoire il s'identifie, s'immerge dans le récit et est enveloppé dans des atmosphères et assailli par des émotions qu'il partage avec les personnages. Minutieusement choisie et intégrée au texte, la musique appartient au mécanisme référentiel des romans. On dira avec Vuong que « [...] les références musicales ne sont jamais innocentes, mais participent d'un mouvement à la fois centrifuge et centripète : d'un côté, le texte s'inspire d'une époque et renvoie au monde, à une culture donnée [d]e l'autre, ses allusions permettent de renforcer la crédibilité d'un texte et sa cohérence ». Elles participent donc à l'effet de réel : « [c]omment douter de la consistance d'une musique décrite, lorsque nous savons qu'elle renvoie à une œuvre réelle qui répond d'elle ? » (Vuong, 2003 : 32). Ce crédit que la référence apporte au texte est le même que celui évoqué auparavant au sujet des références filmiques, des marques et autres enseignes. « Ce **statut « auto-suffisant » de la référence** ouvre alors un espace dans lequel le texte peut s'engouffrer, légitimé par le rapport référentiel à la réalité » (Bécue, 2013, nous soulignons).

Les romans du *Realismo sucio* sont le lieu de l'exploration et de la mise à mal des frontières en tout genre. Ils jouent de celles qui séparent la fiction de la réalité, ils invitent dans leurs pages d'autres textes classiques ou contemporains et se font écho par les références communes qu'ils convoquent. Celles-ci outrepassent les limites de la littérature pour gagner d'autres disciplines et acquièrent un niveau de saturation qui met à mal toute ambition d'étude exhaustive. Nous avons néanmoins tenté par un relevé représentatif d'éclairer les différents modes d'inclusion de ces références intertextuelles et interdiscursives. L'étude du dialogue qui s'établit entre le texte et les autres médias nous a permis d'en évaluer l'impact : ils irriguent l'écriture qui se les approprie et les façonne, et se trouve à tour impactée sous leur influence.

La musique et les images sont les médias dont l'influence thématique et technique est la plus forte. En pénétrant le texte elles changent de nature et de statut et sont « réévaluées », acquérant une légitimité nouvelle au sein du panorama culturel et redessinant les frontières floues et poreuses du roman. Nous avons pu vérifier dans les textes qu'ainsi que l'affirme Silvestra Mariniello, « dans son principe même, l'intermédialité ne fait pas qu'appeler à l'éclatement des frontières disciplinaires, elle l'impose » (Mariniello, 2011). La re-création ou la suggestion d'images et de sons est le fruit d'un travail de médiation de l'auteur. Une fois mises en texte ces éléments sont à nouveau remédiatisés par la lecture. L'intermédialité influence donc également la réception des textes, car « les stimuli que sont les prescriptions textuelles »

personnages étant définis entre autres par leurs goûts musicaux, *a fortiori* s'agissant de chanson engagée : « Sobre un cesto de mimbres había un disco de Violeta Parra y otro de los Quilapayún » (DMAC : 94)

(Jouve, 2001 : 45) y prennent une dimension pluri sensorielle et convoquent des réponses visuelles et auditives tout en gardant le texte pour seul support¹.

Cette poétique de la frontière que nous avons décrite s'exprime également dans une incursion de l'oralité dans les textes qui n'est pas sans lien avec l'influence de la culture de l'image et des *mass media*.

Dans la culture des jeunes auteurs et personnages le référent (désigné par le langage écrit) est volontiers remplacé par le *pararéférentiel* déjà évoqué dans les chapitres précédents, un référent sans signe verbal concret qui convoque un répertoire culturel issu des *mass media* et des réponses pluri sensorielles². Par un système de référence qui exclut les circonvolutions du langage écrit traditionnel, les romans parviennent à donner une forme verbale à un univers marqué par la rapidité de l'information et l'omniprésence des images et des sons, à une réalité non palpable que les mots semblaient ne pas pouvoir embrasser dans sa globalité.

En véhiculant un langage bien différent du langage littéraire, davantage voué à projeter des images qu'à développer des réflexions, les *mass media* participent à l'élaboration de nouveaux codes langagiers. Germán Gullón caractérise comme suit celui qu'utilisent les jeunes personnages qui dominent dans les romans : « es el sociolecto del grupo que asimila con mayor celeridad el mundo de las comunicaciones de masa en que el signo verbal parece servir de apoyo más que de sustancia primaria de la comunicación » (Gullón, 1998 : XXXI). Et ce langage est marqué par la vitesse que les nouveaux médias imposent :

Cuando el mundo andaba más despacio, cuando las noticias eran menos, y menos detalladas, los hombres (y el género es importante) teníamos tiempo de ponderar, de desarrollar una respuesta, de fijar a los sucesos unas palabras, unas sentencias que los clasificaran en su lugar apropiado, pero hoy en día la televisión, los medios de comunicación en general, nos arrollan con esa cantidad de imágenes que casi no tenemos tiempo de poner en palabras, de formar un juicio sobre las mismas. Hasta que los sucesos no son puestos en palabras dicen poco, aluden, palpitan con significados sin enumeración (Gullón, 1998 : XXVI).

¹ Nous empruntons avec Jouve le terme de *stimuli* au lexique behaviouriste pour désigner tout agent externe ou interne apte à provoquer la réaction d'un système excitable.

² Germán Gullón décrit ainsi ce *pararéférentiel* qu'illustre parfaitement l'expression « ya sabes », répétée sans cesse par les personnages pour inviter leur interlocuteur et le lecteur à aller puiser dans son répertoire pour déchiffrer le message: « [L]o que compartimos, de lo visto en películas, los retazos de canciones que escuchas sin atención. Es el relleno de la vida moderna, imágenes, melodías, palabras, que algunas podemos precisar, y que todos reconocemos, un soldado vietnamés descerrajando un tiro a una víctima arrodillada; el presidente Kennedy pronunciando su discurso inaugural; Marilyn Monroe con las faldas levantadas; Tejero en la cámara de diputados empuñado una pistola. Los parareferentes son referentes sin signo verbal concreto, porque en vez de llegarnos cifrados en una palabra vinieron en un formato inusual (entonces, para muchos lectores), transmitidos por las ondas eléctricas, y millones de seres en el universo entero, y en los años siguientes, los han visto, y el efecto sigue siendo el mismo, el reconocimiento, pero parece que el impacto visual, como el hongo de la explosión de Hiroshima, nos quita el habla » (Gullón, 1999 : XXV-XXVI).

Cette influence de la culture de l'image et des *mass media*, marquée par la vitesse, est à mettre en relation avec l'incursion d'un autre média dans les romans : l'oralité.

Chapitre 4 : Un discours mimétique

La bande son des romans compte un répertoire musical luxuriant qui participe aux descriptions et parfois à l'action. Comme au cinéma, elle se compose, bien sûr, des voix des personnages que les récits mettent en scène, mais aussi des bruits émis par l'univers qui les entoure. L'écriture des romans, souvent qualifiée de *scénaristique*, est marquée par des voix narratives au ton familier qui s'effacent volontiers au profit d'un foisonnement de dialogues qui délèguent la parole à une galerie de personnages bigarrée. Alors que l'écriture était jusque-là considérée comme un moyen réflexif de « mettre en mots l'expérience que le langage oral, usé et approximatif, peine à dire »¹ les romans textualisent une oralité alimentée par un langage vivant d'une expressivité nouvelle.

Auparavant déjà, le réalisme social s'était attaché à présenter la spécificité de la réalité de l'Espagne des années 1950 et à s'opposer au discours dogmatique en faisant de l'oralité l'une de ses lignes de force². Les auteurs du *Realismo sucio*, dans la lignée de leurs prédécesseurs et de leurs homologues nord-américains, s'évertuent à transposer dans leurs pages le parler de leur époque, convaincus qu'il est le plus à même de dire la réalité dont il fait partie intégrante³. Cette réalité, c'est celle d'une jeunesse désillusionnée et erratique aux conduites souvent « déviantes » et destructrices, qui a délaissé le verbe au profit des images et des sons transmis par les médias et ne peut se raconter qu'en ses propres termes au risque d'enfreindre les normes langagières : « la langue qui dit ces torsions d'existence se résout mal à une quelconque correction » (Viart, 2008 : 251). Même pour ne rien dire, les personnages parlent sans cesse, pour eux-mêmes ou pour les autres, sans doute pour combler un vide et dissimuler des failles. Ils rappellent en cela l'Eurydice de Jean Anouilh expliquant : « Je parle tout le temps, mais je ne sais pas répondre. C'est d'ailleurs pour cela que je parle tout le temps, pour empêcher qu'on me questionne. C'est ma façon d'être muette »⁴.

Cette logorrhée est reproduite dans une écriture qui vise la transparence et fait fi des tabous à l'instar du groupe socio-culturel dont elle dépeint la réalité sociale, culturelle et linguistique. Malmenant la langue académique dans une imitation mimétique d'une réalité

¹ Lhérété, Héloïse, «La littérature comme manière de vivre » in *Sciences Humaines*, « Écrire, du roman au SMS », N° 253 - novembre 2013.

² C'est l'un des aspects qui ressort de l'étude menée par Geneviève Champeau (Champeau, Geneviève, *Les enjeux du réalisme sous le franquisme*, Madrid, Casa de Velázquez, 1993).

³ Nous pensons avec Habermas et Apel que le langage dit une vision du monde et une façon de vivre, et que l'appréhender, c'est saisir du même coup tout ce qu'il porte: « lo común a todos los juegos lingüísticos está en que, con el aprendizaje de un lenguaje [...] se aprende a la vez algo así como el juego lingüístico, o la forma de vida humana [...] se adquiere a la vez la *competencia* para la reflexión sobre el propio lenguaje o forma de vida » (Apel in Mardones, José María, «El neo-conservadurismo de los posmodernos», in Vattimo, *En torno a la postmodernidad*, Barcelone, Anthropos Editorial, 2003, p. 33).

⁴ Anouilh, Jean, *Eurydice*, Paris, Table ronde, 2017, p. 48.

linguistique, les auteurs, sortes de *punks* de la scène littéraire, secouent les normes du canon littéraire pour faire pénétrer dans l'écriture le parler de la rue, quitte à être taxés de « terroristes linguistiques »¹. Pour étudier les formes et éclairer les ressorts de cette écriture de l'oralité nous aborderons le roman comme discours et non seulement comme texte, dans la perspective pragmatique proposée par Dominique Maingueneau (Maingueneau, 1990), qui ouvre le champ littéraire sur la sociologie et la psychologie et permet d'étudier les effets du discours (Maingueneau, 1990 : VI). Nous nous appuyons plus particulièrement sur la *Tetralogía Kronen*, qui rassemble toutes les manifestations de l'oralité.

I. L'écriture du parler : une poétique de l'hybridation

Les textes qui nous occupent, à l'inverse de ce que prescrit l'écriture littéraire, semblent ne pas s'écarter du langage ordinaire² autrement que par le nécessaire agencement et la médiation inhérents à l'écriture. Nous rapprochons leur style de la dénommée *écriture blanche* décrite par Barthes dans *Le degré zéro de l'écriture*³ ou du *Skaz*. Ce terme littéraire russe dérivé de *skazat*, qui comme le verbe anglais « to tell » signifie à la fois dire et raconter, n'est pas sans dire l'oralité qui caractérise la forme narrative qu'il désigne. Également utilisé pour décrire des œuvres provenant d'autres pays, il a été popularisé par l'auteur et critique littéraire David Lodge qui le décrit comme « a type of first-person narration that has the characteristics of the spoken rather than the written word »⁴. Un narrateur parlant à la première personne y utilise une langue familière, et semble relater les faits spontanément au lieu de livrer un texte poli et soigneusement construit. On y écoute le récit plus qu'on ne le lit, et les spécificités linguistiques des personnages constituent leurs principaux marqueurs identitaires. L'auteur anglais avertit cependant: « Needless to say, this is an illusion, the product of much calculated effort and painstaking rewriting by the 'real' author ». Il éclaire ainsi le caractère illusoire du mimétisme auquel les textes prétendent.

Alors que « [l']usage ordinaire du langage cherche à se faire oublier aussitôt qu'il est entendu (il est transitif, imperceptible), tandis que l'usage littéraire cultive sa propre opacité (il est intransitif, perceptible) » (Compagnon, 1998 : 42), l'écriture de ces romans se veut

¹ Nous reprenons ici les propos de José Ángel Mañas, qui qualifie ses romans de « romans punks » dans sa note finale au roman *Sonko 95* (Mañas, 1999). Il avait auparavant établi un parallèle entre l'écriture et le mouvement d'origine britannique dans son essai intitulé « El legado de los Ramones » (Mañas, 1998). C'est également par ce terme qu'il désigne sa cohorte au sein du panorama littéraire de l'époque dans le documentaire de Luis Mancha *Generación Kronen* (Mancha, 2015).

² Ils contredisent en cela les propos de Nicolas Journet : « L'écriture ne sert pas seulement à s'exprimer ou mémoriser. Elle suppose de mettre à distance la langue que l'on parle » (Journet, Nicolas, *Pourquoi est-il si difficile d'écrire ?* in *Sciences Humaines*, N°253, Novembre 2013 p. 32).

³ Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

⁴ Lodge, David « Teenage Skaz » in *The Art of Fiction: Illustrated from Classic and Modern Texts*. Londres, Penguin, 1992 pp. 17–20.

transparente et référentielle d'une réalité linguistique, qui elle-même est en accord avec un *zeitgeist* particulier.

I.1 Le roman : mémoire de la parole

L'oralité qui y domine imprime à ces fictions un caractère très particulier souligné par Germán Gullón :

Vienen repletas de diálogos y monólogos mediante los cuales los escritores quieren zafarse de las restricciones que impone la lengua escrita según un patrón tradicional. El diálogo no estructurado, de conversaciones en las que nada se ilustra ni sirven para avanzar la acción, simplemente refleja la búsqueda de sentido a las propias acciones de los personajes, repleto de cortes, de frases inacabadas, de palabras sueltas, que deja a los signos lingüísticos en libertad. En cierta manera, el retorno a la oralidad indica que las conversaciones de los personajes apenas merece la pena volver a leerlas, es como si la memoria que exigen las novelas tradicionales aquí sobrase, porque las conversaciones suelen ser de lo más intrascendente. De hecho, la vacuidad las caracteriza. Son palabras al viento, con lo que el verbo pierde toda la sacralidad que pudiera quedarle (Gullón, 1996 : 32).

La présence des dialogues permet donc de se dédouaner des violences faites à la langue qui se dissolvent dans une oralité qui légitime tout. « Les paroles s'envolent, les écrits restent » dit l'adage. A plus forte raison lorsqu'elles reflètent la vacuité d'existences en errance. Ici les paroles bien qu'écrites s'envolent, mais néanmoins en les écrivant les auteurs laissent une trace d'un état de la langue à un moment donné¹. Pour caractériser cette langue nous parlerons de langage courant, familier ou argotique, mais plus généralement de « langue parlée » ou de « parler », regrettant l'absence d'équivalent en français du terme espagnol de *lengua coloquial*. Formé à partir des termes latins *cum* (avec) et *loqui* (parler), il désigne la situation communicationnelle et non seulement le registre de langue et serait plus à même de décrire la langue en vigueur dans les romans. Maria Cándida Muñoz Medrano définit ainsi ce registre :

El registro coloquial es una modalidad de habla que resulta de un proceso comunicativo con unos condicionamientos pragmáticos propios. Este proceso comunicativo está marcado por una alternancia de turnos y un orden sintáctico condicionado por la

¹ Quelques réflexions sur le caractère éphémère de la langue orale et les fractures générationnelles qu'elle fait émerger apparaissent dans les romans, comme dans cet exemple tiré de *De Madrid al cielo* où Zenón regarde des jeunes jouer au football avec Horacio, son ami policier : « Mira –decía Honorio-, se lo pasan pipa. Los policías españoles andan un poco desorientados con el lenguaje ; tan pronto te hablan en caló como te sueltan frases de Roberto Alcázar » (*DMAC* : 75). Le narrateur fait référence à « Roberto Alcázar, el intrépido aventurero español », devenu plus tard « Roberto Alcázar y Pedrín », série en bande dessinée qui détient le record de longévité (1940-1976).

improvisación, la subjetividad y la espontaneidad de los interlocutores. Al mismo tiempo, dicha modalidad está configurada por una mezcla de medios lingüísticos y no lingüísticos, entre los que el entorno adquiere un valor informativo imprescindible para la comprensión del mensaje (Muñoz Medrano, 2008: 215).

Les textes, qui s'efforcent de dissimuler le travail de composition littéraire pour restituer la spontanéité et l'authenticité du parler de leur temps, sont le lieu d'une hybridation de deux univers linguistiques normalement radicalement étrangers l'un à l'autre qui relèvent dans certains de la transgression, et dans tous de l'abolition de la hiérarchie entre oral et écrit¹.

Les traditionnelles oppositions (phonèmes/graphèmes, spontanéité/planification, éphémère/permanent, intonations et rythme/ponctuation et mise en page) se résorbent dans une écriture inclusive et imitative qui accueille et reproduit les manifestations de l'oralité en se les appropriant.

Par l'incursion dans l'écriture d'éléments qui en étaient traditionnellement exclus les auteurs abattent la barrière qui séparait l'écriture (règne et refuge de la lenteur) du flux spontané et de la parole et de la pensée, transgressant pour cela les normes établies du discours à grand renfort d'onomatopées, d'altérations orthographiques² et syntaxiques, et d'écriture imitative de toutes les sortes de *parlures* en présence dans les univers décrits. Les romans déclinent ces éléments à des degrés différents, Mañas étant celui qui les pousse le plus loin. Il revendique cette abolition des frontières entre langue littéraire et extra-littéraire qu'il met en œuvre dans ses romans requalifiés de *nobelias* :

Para mí una “nobela” aglutina todos esos elementos heteroglósicos que la literatura novelesca de hoy excluye o entrecomilla. Todo ese “ruido” —y por “ruido” entiendo desde interferencias ortográficas hasta incorrecciones coloquiales y cualquier tipo de jerga o lenguaje obviado normalmente por la literatura— al que el auténtico novelista tiene que recurrir si quiere revitalizar e inyectarle sangre nueva a un género capacitado como ningún otro para darle forma artística al lenguaje vivo. Esa es la tarea que me he propuesto con la “*Tetralogía Kronen*”. El lector juzgará hasta qué punto lo he conseguido³.

Le résultat est multiple : d'une part le parler authentique acquiert une forme artistique qui en restitue l'émotion et la spontanéité et d'autre part, en pénétrant dans les romans, ce

¹ Dans ses travaux récemment traduits Walter J. Ong avait affirmé la supériorité de l'écriture sur l'oralité dont elle constituerait un stade de développement majeur (Ong, **Walter J., *Oralité et écriture (La technologie de la parole)*, 1982, trad. fr., Paris, Les Belles Lettres, 2014**). Dans cette perspective introduire de l'oral dans l'écrit pouvait être perçu comme une régression. Nous avons pu voir que parmi les critiques adressées aux romans celle-ci était récurrente.

² On les trouve surtout chez Mañas qui parle de « terrorisme linguístico ». Cette anarchie orthographique, qui commence avec *Ciudad Rayada* (les v sont substitués par des b, les c par des k), pour reproduire état d'agressivité des personnages ou les effets de la drogue et de l'alcool, et l'attitude agressive de la culture punk transposée au langage et à l'écriture pour exprimer sa vision *disjonktée* de la vie et du monde.

³ Note de l'auteur à *Sonko 95*, Barcelone, Destino, 1999.

parler constitue un véritable « appel d'air » qui vient apporter un nouveau souffle au genre. En figeant dans leurs pages un état de la langue les romans acquièrent en outre une dimension documentaire. Céline (dont Mañas et Loriga revendiquent l'influence) répondait en ces termes à qui critiquait l'oralité de ses écrits :

Pourquoi je fais tant d'emprunts à la langue, au « jargon », à la syntaxe argotique, pourquoi je la forme moi-même si tel est mon besoin de l'instant ? Parce que vous l'avez dit, elle meurt vite, cette langue, donc elle a vécu, elle vit tant que je l'emploie. Une langue c'est comme le reste, ça meurt tout le temps. Ça doit mourir. Il faut s'y résigner. La langue des romans habituels est morte, syntaxe morte, tout mort. Les miens mourront aussi, bientôt sans doute. Mais ils auront eu la petite supériorité sur tant d'autres, ils auront pendant un an, un mois, un jour, vécu. Tout est là. Le reste n'est que grossière, imbécile, gâteuse vantardise. Dans toute cette recherche d'un français absolu, il existe une niaise prétention, insupportable, à l'éternité d'une forme d'écrire¹.

Aux prétentions d'éternité du discours littéraire orthodoxe, les romans opposent une langue chamarrée déjà passée à l'heure où nous parlons mais miroir d'une époque et dont la transposition à l'écriture impose la reconnaissance d'un important travail de composition littéraire. Et si tous les auteurs n'explicitent pas comme Mañas leurs objectifs, leurs procédés ni leurs apports à la littérature, on reconnaît dans l'ensemble des romans les trois caractéristiques que l'auteur de la *Tetralogía Kronen* se donnait pour objectif : « autenticidad », « crudeza », et « velocidad »². L'oralité apporte une contribution de taille à l'ambition de cette littérature :

La novela neorrealista a pesar de la repulsa crítica reinsertaba con vigor expresivo a sus jóvenes protagonistas en la vida social, no en la imaginada, los espacios imaginados familiares, sino en la cotidiana, donde la gente reacciona y siente como en la realidad (Gullón, 1998: XXII).

Les personnages *parlent* aussi comme dans la réalité, ce qui explique le foisonnement des dialogues et monologues dans les romans qui donnent davantage de vie et de réalisme aux récits et leur permettent également d'échapper aux restrictions qu'impose la langue écrite selon le patron traditionnel. Les dialogues et monologues, quelle que soit la forme qu'ils adoptent, composent souvent le fil de la narration —et ce en dépit de la vacuité qui les caractérise parfois. Ce sont fréquemment eux qui font avancer l'action, et la narration se voit quelquefois réduite à une fonction didascalique. C'est le cas dans certains romans (notamment ceux de Mañas) où les verbes *dicendi* se font rares et où le passage au style direct se fait sans transition. Cela crée une impression d'immédiateté qui dote l'écriture d'une grande vitalité.

¹ Céline, Ferdinand, «Lettre à André Rousseaux », *Le Figaro*, n°151, 30 mai 1936.

² La première résulte de la tension permanente des romans vers le réel, et la seconde découle tout naturellement de la nature de la réalité décrite et de la langue mise en œuvre pour y parvenir. Quant à la troisième, signe de l'époque et de la culture des mass media, elle est en grande partie le fruit de l'énonciation marquée par l'oralité.

Celle-ci découle également de l'imitation de la syntaxe orale et de l'usage banalisé d'un langage familier voire argotique d'une incroyable expressivité qui sert également à caractériser les personnages à travers le contenu mais aussi la forme de leurs propos. Le message n'est pas seulement dans le contenu littéral, mais aussi (voir surtout) dans les multiples interférences qui viennent altérer la langue et que le récepteur reçoit sous forme d'impressions, comme c'est le cas dans les interactions orales.

I.2 La langue altérée

Si on ne peut considérer les dialogues littéraires comme de pures et simples transpositions de l'oral, ceux des romans étudiés ici s'en approchent d'un point de vue pragma-linguistique¹. Et dans nombre de romans la phraséologie, les structures syntaxiques, et le lexique donnent lieu à ce que Muñoz Medrano appelle le « coloquial escrito », qui prend une tournure oxymorique une fois traduit en « parler écrit » et revêt tout son caractère paradoxal. Sans toutefois verser dans la simple retranscription, parvenir à restituer textuellement les parlars en tout genre dans toute leur spontanéité et leur authenticité se fait au prix d'altérations infligées à la langue écrite telle que l'entendent les précis de grammaire et la doxa littéraire.

I.2.1 Écrire le non verbal

Dans les dialogues des romans —mais parfois également dans les parties narratives — l'écriture adopte les marqueurs de l'oralité : mots à fonction phatique et tics langagiers, hésitations, interjections, répétitions superflues, phrases inachevées, ou encore changement brusque de sujet. De plus, elle se voit comme elle impactée par les éléments extralinguistiques relevant davantage de la pragmatique. Alors que la langue écrite est sensée manquer d'unités suprasegmentales et paralinguistiques telles que la prosodie, l'intonation, les hésitations et pauses, l'accentuation tonique, la tension vocalique ou consonantique², ces éléments sont reproduits par l'écriture. Il en va de même pour les variations sociolinguistiques manifestes au sein d'une même communauté linguistique et décrites par Marie-Louise Moreau (Moreau, 1997) :

¹ Maria Cádida Muñoz Medrano considère que les dialogues littéraires constituent une source d'information valide de cette modalité linguistique qu'est la langue courante *parlée* (« lenguaje coloquial »). Elle montre dans son article (Muñoz Medrano, 2008) les applications de leur étude avec les élèves d'espagnol langue étrangère (ELE) et s'applique à systémiser les altérations syntaxiques et lexicales que subit la langue dans ces dialogues.

² Se dit des éléments qui affectent des unités plus longues que le phonème. Pour une exposition détaillée voir Gauger, Hans-Martin, *Escribo como hablo. Oralidad en lo escrito*. En Kotsche, T., Oesterreicher, W. y Zimmermann, K. (Coordinadores) *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica. España*. Vervuert Verlagsgesellschaft: Iberoamericana, 1996, p.341-358.

- La variation diachronique (relative à l'époque) : essentiellement et plus immédiatement perceptible dans le lexique, nous lui associons dans les romans des termes déjà désuets comme « jala » pour nourriture (*IDD* : 40) ou « kelo » pour maison (*HK* : 24).
- La variation diaphasique : en fonction de la situation un même locuteur emploiera divers registres d'une même langue.
- La variation diastratique (associée au terme de « sociolecte », elle est relative aux caractéristiques sociales du locuteur).
- La variation diatopique (régionalismes et dialectes)

Il existe bien d'autres variables encore qui peuvent se révéler pertinentes pour rendre compte de la diversité au sein d'une même langue : l'âge, le sexe, la profession, l'origine, la religion et, de manière plus générale, tout aspect sur lequel les individus fondent leur identité : le groupe, l'orientation sexuelle, etc. (Moreau, 1997 : 284). Elles transparaissent dans l'écriture des romans.

Tous ces éléments informent sur l'identité d'un locuteur, sur son état et son intention communicative. Or lors de l'interaction verbale ils passent par de multiples canaux (ou dirions-nous médias ?) tels que le langage lui-même, l'intonation, mais aussi les gestes et expressions de visage et il s'agit de les recréer par un média unique : l'écriture. Le mimétisme total est donc *a priori* impossible car les attitudes et émotions ne peuvent être rendues que par des descriptions qui amènent presque toujours à écrire plus que l'on ne parlerait pour dire la même chose. Les romans ambitionnent néanmoins d'y tendre. Nous verrons quelles stratégies d'écriture sont mise en place pour rendre l'ensemble des éléments contextuels et non verbaux qui complètent la chaîne communicative. L'écriture parvient ici à les recréer avec efficacité, mais souvent au prix de l'incorrection syntaxique, orthographique et langagière qui lui a souvent été reprochée.

I.2.2 Les altérations syntaxiques

Dans les dialogues des romans, la syntaxe est certes corrompue, mais elle est en revanche caractérisée par un fort dynamisme. Elle montre en effet que les interventions orales reproduites dans les dialogues se font de façon plus inconsciente, moins contrôlée et réfléchie qu'à l'écrit (Briz Gómez, 2001, 77-81), d'où davantage de spontanéité, de subjectivité et d'affectivité. Bien que « hors normes », cette syntaxe présente des constantes qui permettent d'établir des règles de syntaxe « parlée » et Muñoz Medrano propose une terminologie pour décrire ces phénomènes (Muñoz Medrano, 2008 : 221-224). Les plus abondamment représentés dans les romans sont les suivants que nous illustrons par des exemples :

- L'absence de connexions et de pauses imitant le flux des pensées ou de la conversation, qu'elle nomme avec Britz « sintaxis parcelada » (Britz, 2001, 21-22).

Así que me pongo el casco, doy pedales y esta vez la puta moto arranca a la primera y empiezo a pillar calles y chaleses y no tardo en hacer la entrega y por el camino de regreso todavía le estoy dando vueltas a muchas cosas y pienso que como el tema este de la música salga bien Bea tú dejas tu curro inmediatamente y yo le meto al jefe la moto or el culo aquí lo que pasa es que el que tiene pelas es rey y los demás tontos y luego me quieren vender el rollo sociata no te jode si es que estoy hasta la polla (...) (*Mensaka* : 20)

- La dislocation syntaxique, qui consiste à déplacer un élément pour le mettre en exergue :

Porque para ellos, claro, la culpable de todas las movidas del Chus soy yo» (*HK* : 72).

- La condensation du message par syncope expressive ou par ellipse : les phrases non terminées restent en suspens et l'interprétation du message requiert une interaction de la part de l'interlocuteur.

-Me he enterado de que en septiembre te piras y coges un bar. ¿Es verdad eso, Borja ?
-Te lo iba... (*S95* : 8)

- Les ajouts emphatiques pour renforcer le message (questions rhétoriques (¿verdad ?, ¿sabes ?), redondances (« Pues yo qué sé, ya ves, es siempre así, qué le vamos a hacer » (*Mensaka* : 23)).

- Les répétitions : « Eres la hostia, eres la hostia... » (*Mensaka* : 26); « ya vale David. /no, ya vale, no. Claro que no vale » (*Mensaka* : 27).

- Les marqueurs discursifs à fonction phatique, argumentatifs ou démarcatifs, servant à créer de la cohésion entre les énoncés et de l'interaction avec l'interlocuteur (pues, pero, mira, anda, venga, bueno, vamos, etc). Ces éléments traditionnellement dénommés adverbes, adjectifs et conjonctions ont subi des changements dans leurs fonctions syntaxiques et pragmatiques (Briz, 2001 : 75-77) Les locuteurs, en les utilisant de façon continue et systématique, « han logrado codificar nuevos significados que integran en su descripción » (Montolío Durán, 1998 : 113). En voici quelques exemples : « **-Venga**, coño. A ver si acabamos » (*Mensaka* : 45) ; « **Vamos**, Bea, es Ricardo... » (*Mensaka* : 34) ; « **Pues** yo qué sé,

todo es relativo » (*Mensaka* : 28) ; « **Anda**, déjate de abrazos, Roberto » (*HK* : 53) ; « **Mira**, déjalo estar, vale » (*Mensaka* : 41).

- Le passage au style direct sans verbe *dicendi*.

Borja saca un sobre del interior de la carpeta. Trezcientaz más y el rezto de mi socio. El lunez te doy lo que falta, y no habrá problemaz para el segundo pago. Gustavo cuenta los billetes (...) (*S95* : 87)

Cette syntaxe orale est au service de l'expressivité, du moindre effort, et de la volonté de maintenir la cohésion du dialogue et l'intérêt de l'interlocuteur par un langage déictique qui fait sans cesse appel à son attention. Elle s'accompagne des nombreux vocatifs si caractéristiques de la langue espagnole : « chavales » (*HK* : 11), « hombre » (*HK* : 13), « tronco » (*HK* : 16), et de dysphémismes marqués par la vulgarité. Ceux-ci peuvent être insérés dans le syntagme : « (...) está hasta el culo de gente » (*HK* : 11) ; « ¿ Por qué coño se empeña todo el mundo en psicoanalizarme ? » (*HK* : 149) ou adjacents (la puta mesa, menuda mierda, jodido culebrón).

Dans le cas de *Matando dinosaurios con tirachinas* les incorrections syntaxiques courantes associées à l'oralité sont fortement représentées. On y trouve de nombreux « queísmos » (« **que** qué tiene que ver esto contigo ? » (*MDCT* : 14)) ; « Ya está, **que** tampoco hay que cargar las tintas » (*MDCT* : 13)) et « dequeísmos » (« dejarse ya de esperar **de que** se lo den todo mascado » (*MDCT* : 69)). Les reproductions de tics de langage, interrogations rhétoriques de captation d'attention y abondent également (« hasta el último instante dando guerra, ¿**eh** ? yo me decía, **digo** éste es capaz de resucitar y ponerse a dar indicaciones » (*MDCT* : 13)). Tout comme les expressions orales métadiscursives (« el tío chismoso del edificio de enfrente, ¡qué va!, mucho más que la cotilla de enfrente » (*MDCT* : 12)). Ces manifestations de la syntaxe orale permettent de maintenir l'attention du lecteur et sont d'autant plus importantes dans ce roman que l'incorrection s'incarne aussi et surtout dans une décomposition syntaxique causée par l'absence totale de majuscules et de ponctuation autre que celle qui signale des intentions de communication (telles les interrogations et les exclamations). Pour le reste, le discours monologique de Pedro semble fragmenté au hasard des associations d'idées, des digressions et des interventions de ses interlocuteurs que le lecteur ne peut que deviner.

Le lecteur doit ainsi déchiffrer et reconstituer un discours privé de connections graphiques visuellement identifiables et parfois de liens logiques.

C'est dans l'ensemble des romans que la ponctuation est souvent anarchique. Eduardo Mendoza reproche à cette altération du discours de détourner l'attention du lecteur et

d'entraver la fluidité de la lecture en l'obligeant à reconstruire une ponctuation qui, bien utilisée, deviendrait au contraire invisible et favoriserait la réception¹. Néanmoins dans le cas des romans étudiés ici le procédé répond à la volonté de reproduire la précipitation et l'enchaînement instantané des pensées du narrateur ou des paroles des personnages.

Autre conséquence de cette retranscription « directe » : les phrases sont brèves et parfois en style télégraphique, les subordonnées sont rares mais les juxtapositions, énumérations et interjections abondent au contraire. Nombre d'énoncés sont aussi inachevés, laissant au lecteur le soin d'imaginer la suite.

I.2.3 Lexique et variations sociolinguistiques

Si une langue est un système en ébullition permanente, sujet à l'évolution constante et continue, en ce qui concerne le langage de la jeunesse ou *jerga juvenil* cette caractéristique devient un principe structurant. Ce langage, Casado Velarde le définit comme suit :

Por jerga juvenil entiendo un conjunto de fenómenos lingüísticos —la mayor parte de ellos relativos al /léxico—, que caracterizan la manera de hablar de amplios sectores juveniles, con vistas a manifestar la solidaridad de edad y/o grupo. Estos sectores son, por lo general, estudiantiles y urbanos, y con una edad comprendida —aproximadamente— entre los 14 y los 22 años. (Casado Velarde, 1989: 101)

Le terme désigne donc un langage partagé par une frange importante de la jeunesse qui adopte des vocables issus d'autres niveaux de langue (l'argot le plus souvent) et d'autres milieux, souvent dans le but inconscient de parvenir à une plus grande expressivité et de faire de la langue « un instrumento vivo y creativo para la comunicación » (Santos Gargallo, 1997 : 457). C'est à ce code dominant que s'intéresse Pilar Capanaga : celui des jeunes urbains masculins non marginaux (Capanaga, 1996 : 12) et issus de milieux favorisés que sont les protagonistes de tous les romans, exception faite de *Beatriz y los cuerpos celestes*, *El índice de Dios* et *El triunfo*. Il est essentiellement basé sur l'emprunt du langage des *voyous* de l'époque² et constitue la variation diastratique la plus représentée dans les romans.

Par ce langage les jeunes s'identifient et se distinguent avec leurs amis (« colega », « tío », « tronco », « chaval ») du reste du monde — la famille (« el viejo », « la vieja »), les autres jeunes (« los pijos », « los fachas », « los pringados », « los pardillos », les corbato »)

¹ Eduardo Mendoza, « Los signos de puntuación », in *El oficio de narrar*, Madrid, Cátedra, 1989, p.191

² L'auteure compare la langue utilisée par les personnages de *Historias del Kronen* avec celles des acteurs non professionnels mis en scène par Carlos Saura en 1981 dans *De prisa, de prisa* pour incarner leur propre rôle de jeunes délinquants (Pilar Capanaga, 1997 : 12). Nous avons traité la fonction socio-culturelle de ce « jargon juvénile » dans notre première partie.

— condamné à des appellations péjoratives. Les jeunes personnages des romans en utilisent les vocables les plus usités de façon banalisée, faisant la part belle aux termes grossiers. En témoignent ces exemples tirés de *Raro*, roman qui utilise pourtant la langue la moins grivoise :

« ¿De qué estoy hablando ? ¿Me preguntas de qué coño estoy hablando? Cariño, voy a ir a la tienda de al lado a encargarte un letrero que diga “Se alquila”. Tal vez deberíamos colgártelo en el culo» (p. 11)

«A la mierda, pensé (...)» (p. 19)

« -Ese Hans, el muy cerdo –dijo» (p. 41)

La tendance à la vulgarité est bien sûr accentuée dans les dialogues où les personnages se disputent et laissent libre cours à leurs propos :

« - A tomar por culo Nueva York –le contesté-. El problema de la gente como tú es que vivís en el mundo de las grandes ideas. ¿Qué coño quieres decir con *lealtad*, *deber*, y toda esa mierda? (p. 51)

«- Joder con Estambul de los cojones y la madre que lo parió» (p. 69)

Selon les fragments, ce langage peut être réservé aux dialogues, la narration conservant un style plus formel. Mais parfois la langue parlée et l’oralité se mêlent au texte sans être introduites, comme lorsque le narrateur évoque sa première rencontre avec la belle Elvira : « [e]n realidad, lo primero que pensé fue : hostias qué buena está joder me cago en la puta» (*Raro* : 16). En dehors du lexique familier et vulgaire désormais « usuel », chaque microcosme représenté dans les romans possède également son propre sociolecte qui le distingue et lui confère une identité. Les *jargons* employés dans les romans révèlent une grande inventivité qui se manifeste par un lexique d’une infinie richesse et d’une grande expressivité dont nous détaillerons les procédés de création.

Dans *Sonko 95*, ils sont tous représentés. Nous nous proposons d’identifier quelques-uns de ces procédés de création lexicale sans intention exhaustive ni théorique¹:

- Resémantisation de mots ou expressions : cerda, zorra, cachorra, culebrilla, loba et autres noms d’animaux pour désigner les filles ; « el pelo **polla** engominado » (p. 28) pour « muy », « no tienes ni guarra » (aucune idée, p. 37), « el tigre » (les toilettes, p.156), « la pamelita » pour (la perruque — dont on imagine aisément la couleur—, p.217) et autres métaphores fort expressives : « se siente menos tetrabrick » (moins gros, p.33), « le come la oreja » (équivalent du français « seriner », p. 35).

¹ Dans son article «Cultura punk: la Tetralogía Kronen de José Ángel Mañas o el arte de hacer ruido» Carmen de Urioste (Urioste, 2004) en dénombreait la plupart. Nous avons complété sa liste à l’aide de l’article de Pilar Capanaga (Capanaga, 1997).

- Créations morphologiques : ajouts de suffixes : pour dire qu'un homme est bien portant (« el Robertón » p.28), pour donner une connotation péjorative (« la gentuza » p.29, « comediuchas de tercera » p.69), ou au contraire augmentative, pour donner de l'importance (« las manazas », « un copazo » p.8), pour exprimer l'effet que produit une jeune fille (« una morenaza » p. 36) ou pour dire « une espèce de » : « un tiparraco con barbazas a lo Jesucristo » (p.68).
- Créations lexicales : « el colete » (p.32), celui qui porte une « coleta », « un garito » (p.31), de « lugar », veut dire bar, « churretoso » (p.12), de « churros » pour désigner un papier couvert de gras.
- Troncations : bisyllabiques, des plus classiques (« mili » pour service militaire (*HK* : 18), « peli », « porno » (*HK* : 66) aux moins usuels (« las zapas » (p.28), qui vient de « zapatillas », « fili » pour désigner la bonne philippine (*HK* : 66) ; trisyllabiques : « masoca » pour masoquista, « sudaca » pour suramericano, « travelo » pour travesti.
- Néologismes : « Free-lance » (p. 172).
- Anglicismes : « gevilongos » (p.37) (vient de *heavy*), « un güiski » (p.36), « el diyei » (p.32) pour le disque-jockey, « un yonki » (p.62). Mañas les écrit comme ils s'entendent en espagnol, et explique l'intérêt de cet outil dans une interview : « Los españoles somos muy brutos con los idiomas y tendemos a castellanizar la pronunciación. Me dio la impresión de que en una novela que mimetizaba el habla coloquial quedaba mejor así : lo "oía" mejor »¹. Il résume ici la caractéristique principale de son écriture, plus que se lire, elle s'entend.
- Inventions : « ñasco » pour bouchée (p.143).
- Régionalismes : « El tequi » (p.279), « el keli » (p.194), « el peseto » (p.279).
- Contractions : « carapolla » (*HK* : 19), « hijoputa » (*HK* : 131).

Chaque univers décrit a son propre langage, et parfois les mots forment des champs sémantiques complets et d'une grande richesse :

¹ José Ángel Mañas, « *La realidad es mi principal fuente de inspiración* », propos recueillis par Benjamín Escalonilla pour la revue électronique www.literaturas.com (2005)

- L'argent : « la pasta » (p.25), « los talegos » (billets de mille pesetas), « las pelas » (p.170), « las perras » (p.194), « un kilo » (p.81).
- La musique : « el pincha » (p.25), « pinchar », « la pecera » (p.27) pour la cabine, « empalmar » (p.39) (enchaîner deux titres).
- La drogue : tiritos, farlopa, farla, farlopero, farlosos (p. 38), la china (p.28), el peta (p.28), las pirulas, los micropuntos, etc., les accessoires pour la consommer : papelas (p.41), túrulos, etc., et les états qu'elle entraîne : « rayado », « se te fue la fresa » (p.29), « menudo globazo » (p.37), « estar entripado » (de « tripi »), « estar enzarjado » (de zarpa), « un pedo » (p.243), « un ciego de cuidado » (p.245)¹.
- La police : « la bofia », « la pasma », « los zetas ».

Les verbes d'action sont également nombreux : « pulirse », « cepillarse », « jamar » « zamparse » pour manger et boire (« se pule la birra de un trago » p.61, « ya ves, aquí jamando » p.65, « me cepillo la copa de un trago » p.88, « me zampo un sándwich » p.182), « pillar » utilisé à tout va pour prendre ou attraper, « escabullirse » (p.30), « rajarse » (p.35), « pirarse » (p.36) ou encore « abrirse » (p.38) pour s'en aller. On trouve enfin en nombre les mots et verbes passe-partout et polysémiques recensés par Pilar Capanaga (Capanaga, 1997) : « rollo » qui peut vouloir dire histoire, histoire d'amour, affaire, chose ennuyeuse, ou être synonyme de « trip » ou « délire » ; « movida » qui signifie à la fois problème, affaire ; « marcha », utilisé pour fête, ambiance, et toute sortie nocturne et festive lorsqu'il est accompagné du verbe « ir ».

Le nombre de synonymes disponibles pour exprimer la même idée reflète la grande richesse du répertoire argotique, et leur caractère souvent métaphorique leur confère une grande dimension descriptive². Un même mot décliné de différentes manières peut par ailleurs recouvrir de nombreuses significations ; c'est le cas des attributs masculins, affublés de divers préfixes (« descojonarse » p.27 et son équivalent « despelotarse » p.28 pour mourir de rire, « acojonado » p.255 pour mort de peur), ou de suffixes (« cojonudo » p.27 pour *super*) et en nombre variable (« me costó un cojón » pour exprimer la difficulté, ou encore « me importa tres cojones » pour exprimer le mépris). Ce langage peut choquer, et si la littérature l'exclut

¹ Les deux priorités des personnages sont l'acool et la drogue : si pour le premier on trouve peu de variantes innovantes (« la priva » (HK : 104), « los litros » (HK : 55), et son dérivé « una litrona »), le champs lexical développé autour de la drogue est en revanche étonnamment riche : en plus des désormais classiques « caballo » et « jaco » pour désigner l'héroïne, « jachis », « costo », et « chocolate » pour le haschich, et « camello » et « yonqui »¹ on trouve une multitude de néologismes (« un tripi » (Mensaka : 39), « la farlopa » et son abréviation : « la farla » (Mensaka : 103), ou « la eskama » (CR : 99) pour la cocaïne), et de « technicismes » pour décrire les effets (« subidón » (HK : 134), « globo », « enfarlopado » (Mensaka : 103), et le mode opératoire de la prise de drogue (« rular un mai » (HK : 20), « hacerse un nevadito » (HK : 15) et de son commerce (« los 12 a 6 » —comprendre « les douze gramme à six mille pèsètes »—, « el pastelero » qui trafique toute sortes de pastilles. Le lecteur novice dispose parfois d'indications : « los dos estaban empezando a darle al caballo, la heroína » (Mensaka : 31).

² Le nombre de termes — pour la plupart péjoratifs voire insultants — employés pour désigner les femmes est assez édifiant : « piba », « cerda », « pava », « tía », « zorra » n'en sont que quelques uns.

habituellement, c'est qu'il est jugé incorrect. Un personnage du roman émet d'ailleurs une réflexion à ce propos : il s'agit de Roni, un jeune américain installé à Madrid, et qui fréquente (entre autres) le peu fréquentable détective Pacheco : « He visto a Juan. Últimamente anda muy despendolado... uy, el español que voy cogiendo con vosotros... » (S95 : 91). Certains de ces vocables sont désormais intégrés au dictionnaire de la *Real Academia Española*, montrant une évolution vers leur acceptation et leur absorption au sein du langage courant. Mais leur présence dans la littérature reste encore inhabituelle dans les années 1990. Aussi pour moins froisser la vue (et l'oreille) du lecteur, Mañas a recours à une solution : rétablir une certaine correction de la langue dans les sections de narration. Dans les parties dialoguées, l'auteur et le narrateur/auteur se dédouanent en quelque sorte : ce ne sont pas eux qui sont vulgaires, ils ne font que reproduire le discours des personnages. Cela n'a toutefois pas empêché les attaques, parfois virulentes, de ceux qui ont jugé que ce que Mañas appelle *lenguaje vivo*¹ n'avait pas sa place dans la littérature.

Face à ces critiques qui ont pu caractériser la langue de Mañas et de ses jeunes contemporains de « pauvre », force est de reconnaître la richesse du lexique argotique, comme le fait Arturo Pérez-Reverte en défense de l'usage du mot *cojón* et de ses dérivés dans la langue de Quevedo et Cervantes :

A ver cuándo Shakespeare, o Joyce, o la madre que los parió, en esa jerga onomatopéyica y septentrional que usaban los pastores para llamar a las ovejas, y los piratas para repartirse el botín contando con los dedos, fueron capaces de utilizar, con todo su Oxford, la palabra con tanta variedad, y tanta riqueza, y tanta prosapia como la usa hasta el más analfabeto de nuestros paisanos. Tres mil años de griego, de latín, árabe y castellano respaldan el asunto. Lo que, se mire por donde se mire, es un respaldo de cojones².

Si le langage dominant est celui de jeunes issus de milieux favorisés ayant pour la plupart étudié, les romans donnent aussi la parole aux marginaux, aux étrangers, aux dealers et autres délinquants, et ils font la part belle aux régionalismes et autres variations diatopiques.

De Madrid al cielo... et à Barcelone en passant par Alcoy, la langue parlée par Zenón, el Palito ou encore Pedro nous immerge dans leur univers. *Matando dinosaurios con tirachinas* reproduit la tendance articulatoire d'Alicante et son usage du suffixe « -ico » : « soy callaíco pero jodío » (p.130) « apañaíco » (p.41). Le roman comporte de nombreux vocables appartenant au dialecte de cette région d'Espagne : « las mañacas » (12), et des calques d'expressions entières (« tengo el cap ple de serrí » (p.21)³. On y trouve également les prénoms précédés d'un article (« la Chus » (p.29)), typique en Valencien ou en Catalan. Dans

¹ Mañas, José Ángel, note de l'auteur à *Sonko 95* (Mañas, 1999).

² Pérez-Reverte, Arturo, « Cuestión de cojones », *El Semanal*, 26 avril 1998.

³ L'auteur poursuivra et approfondira cette exploration de la mixité linguistique en présence dans la région d'Alicante dans son roman *Alféreces provisionales* (1999).

El triunfo, de fait, il n'est pas de personnage dont le prénom, le nom ou le surnom ne soit précédé d'un article : el Chalo, el Truja, la Chata, el Nen, el Ghandi, el Tostao, etc. On peut également associer ce phénomène à la culture gitane des personnages. Outre l'argot « usuel » dans toute l'Espagne, le roman de Casavella regorge de vocables appartenant à l'univers des délinquants (« el talego » pour la prison), à l'argot local ou hérités du caló : « el agustí » (l'héroïne), « la mara » (la police), « el bul » (le postérieur), « el trujita » (le joint), « urtilar » (voler), « plantificarse » (se présenter, « la jeró » (l'audace) ou encore « el queo » (la maison), concurrent barcelonais du « queli » madrilène. On y trouve aussi des anglicismes (« bisnear ») et des traductions littérales (« bailar un lento » pour danser un slow) ainsi que des catalanisms à foison (« El Andrade padre dijo que prou » p.48). Tous ces vocables se fondent dans le texte sans guillemets, italiques ni autre forme de distinction. Dans *De Madrid al cielo* c'est essentiellement le vocabulaire calo qu'emploie Zenón : « Una gachí » (une fille, p.28), « no llevo un chavo » (je n'ai pas un sou, p.49), « las lumis » (les filles, p.56), et des expressions désuètes telles que « estar de chipén » (p.97) pour signifier le caractère positif.

Hormis les cas de Zenón et el Palito les personnages marginaux occupent des rôles secondaires ou tertiaires dans les romans, et la reproduction de leur parler constitue alors un élément de caractérisation de l'environnement, pour ne pas dire du décor, comme ce jeune *maki* (fan de musique électronique ou *maquina*) issu du quartier de « Prospe » (Prosperidad) rencontré dans *Historias del Kronen* : « [el chavalito] Está muy localizao, recién salido de Carabanchel y esas cosas (...) y se traía kilos pa Madriz » (HK : 94).

Par l'inclusion de ces codes langagiers les romans rendent compte d'un état de la langue à un moment donné dans des groupes sociaux donnés. Toutefois la proportion que prend la présence de vocables appartenant à des registres marginaux dans certains romans (notamment ceux de Mañas et Casavella) est telle que l'on arrive à un niveau de saturation qui amène à s'interroger sur la réception des romans. Le commentaire de Rafael Conte lors de la parution de *Historias del Kronen* soulignait en effet l'efficacité de la reproduction d'un sociolecte par l'utilisation d'un lexique éminemment complet mais attirait également l'attention sur les problèmes de compréhension et de perdurance qu'elle pouvait poser : « [q]uizá el libro necesitaría un glosario final, aunque el problema de estas germanías es que caducan a toda velocidad » (Conte, 1994).

L'emploi systématique d'un jargon argotique peut certes nuire à la fluidité, au plaisir, à la saisie du texte dans toute sa potentialité pour un lecteur qui n'en maîtriserait pas le code. Mais le contexte permet dans la plupart des cas de reconstituer le sens de ces vocables. La situation de ce lecteur serait semblable à celle du spectateur face au procédé utilisé dans la pièce de Jean Tardieu *Un mot pour un autre* où les personnages sont frappés de paraphrasie (pathologie consistant à utiliser, justement « un mot pour un autre »). Mettant le langage sur le devant de la scène, l'auteur met en évidence la capacité du récepteur maîtrisant la langue et les codes, les scénarios-types, à reconstituer le message à condition qu'il soit un tant soit peu

prévisible et stéréotypé¹. On remarquera que la compréhension de l'énoncé, outre le caractère stéréotypé de la situation, repose dans la pièce sur les similitudes de sonorités que l'on retrouve dans certains mots d'argot, et sur la conservation des verbes *être* et *avoir*, des pronoms et de certaines conjonctions qui établissent les liens logiques. C'est également le cas dans la langue argotique utilisée dans les romans. Dans l'extension d'un roman l'exercice de reconstruction du sens auquel le co-énonciateur est forcé pose la question de la réception. Par ailleurs notre comparaison nous amène à une autre réflexion relative au contenu des dialogues de certains de ces romans : celle-ci porte sur la fréquente insignifiance des informations échangées et sur l'importance de la communication non verbale pour porter le sens dans les échanges (gestuelle, intonation, expressions). Dans certains textes, celle-ci occupe une place centrale dans les dialogues à travers les procédés typographiques et mimétiques et les descriptions à valeur didascalique. En outre les romans jouent de la présomption de connaissance du scénario par le lecteur.

Par la reproduction de la langue parlée les romans constituent un instantané du parler en vigueur dans la réalité qu'ils dépeignent, et à travers lui de cette réalité. Pour Dominique Viart « On ne connaît le réel qui se vit qu'en écoutant comment le réel se dit » (Viart, 2008 : 218). Et lorsque ce réel est sordide, la langue se fait outrancière et outrageuse pour mieux le révéler.

I.2.4 La poésie de l'outrance : *El índice de Dios*

Le style irrévérencieux observé dans l'ensemble des romans et le langage cru destructeur et violent utilisé dans *Historias del Kronen* et *Lo peor de todo* est symptomatique de l'environnement socio-culturel agressif dans lequel évoluent les personnages. Dans le roman de Roger Wolfe la violence de l'environnement présenté au lecteur atteint des sommets, et pour en rendre compte la langue y est poussée à une brutalité extrême.

Les nombreux passages mettant en scène des relations sexuelles débridées convoquent une langue aussi libérée que les mœurs qu'elle dépeint. Les détails les plus crus y sont longuement exposés dans une écriture qui relève de la pornographie. Si l'ère des mass media a rendues anodine l'exposition d'images érotiques voire pornographiques, si le caractère

¹ Voici, pour n'en citer qu'une réplique, un extrait représentatif :
« Madame, *l'interrompant avec agacement* : -Salsifis ! Je vous le plie et le replie: le Comte me doit des lions d'or! Pas plus tard que demain. Nous fourrons dans les Grands Argousins: vous aurez tout ce qu'il clôt. Et maintenant, retournez à la basoche ! Laissez-moi saoule ! (*Montrant son livre.*) Laissez-moi filer ce dormant ! Allez, allez ! Croupissez ! Croupissez ! » (Tardieu, Jean, « Un mot pour un autre » (1951), in *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 2003).

éphémère du langage oral minimise l'impact de leur verbalisation, leur incursion dans le texte littéraire constitue un bouleversement et une transgression sinon un choc¹.

La crudité du vocabulaire employé semble également révélatrice d'une distance affective de la part du narrateur vis-à-vis de ses actes, de ses partenaires, et de ses victimes. En effet, lorsqu'il décrit les meurtres qu'il commet c'est avec la même froideur et la même précision brutale d'une langue sans concession qui s'accompagne parfois même d'une touche d'humour noir. Le passage suivant, dans lequel il découpe le cadavre d'un amant de passage après l'avoir assassiné dans la baignoire, n'est qu'un exemple parmi de nombreux épisodes sanglants d'une violence dérangeante :

El primer machetazo se me dobla un poco. Se me dobla porque no había contado con el dintel, y además el tipo ha echado a un lado la cabeza, todo el cuerpo, queriéndose lanzar a la bañera en un estúpido y desesperado intento de quitarse de en medio, entorpecido por el pánico, la bata se le termina de caer al suelo en la intentona y se le enrolla entre las piernas y da un traspiés, pero se lo encajo en plena nuca detrás de la oreja y salta sangre, y el tipo cae hacia dentro y lo remato en la bañera, diez o doce machetazos que le recorren la espalda y los restos de nuca y de cabeza (...)

Si lo que quería era sexo seguro, tendría que haberse puesto un condón.

El trabajo fue meticuloso y me llevó su tiempo. Lo corté en pedazos en la bañera, y tuve que sacar la caja de herramientas y darle con sierra alternativa, aplicando la hoja dentada a las articulaciones y buscando el punto, como se hace con los pollos, sólo que con los pollos basta un buen cuchillo, claro (IDD : 60-61)

Dans *El índice de Dios*, même les scènes les plus anodines et quotidiennes sont relatées dans toute leur banalité, que la littérature s'évertue souvent à passer sous silence et qui pourtant domine les existences. Par son usage de la langue Wolfe veut injecter de la réalité et de la vie à l'écriture : « Me gusta rescatar lugares comunes populares y pegarles el cambiazo, atornillarlos y tensarlos bien, meterles dentro un buen chute de vida y reflotarlos. Darles nueva pegada. Potenciarlos » (Wolfe in Mañas, 1999 (b)). Cette revitalisation passe par une écriture taxée par certains critiques de *feísmo*. Ce terme qui fait écho à l'opinion de Mañas selon laquelle l'art contemporain dans sa globalité constitue une apologie du laid² nous ramène également à l'esthétique *punk* basée sur l'inversion des valeurs esthétiques. Telles les sorcières de Macbeth, les auteurs semblent répéter dans ces textes : « l'immonde est beau, le beau est immonde »³. Ces vers shakespeariens illustrent la forme de revendication du droit de cité dans le roman de la part obscure de la réalité et de sa valeur esthétique. Les différentes traductions qui en ont été proposées expriment également avec justesse la revendication d'une écriture hybride, souvent sombre, et que l'adjectif « sucio » reflète si justement :

¹ Voir pour des exemples les pages 39, 55 ou 123.

² Epilogue à *El legado de los Ramones*, Literaturas Com Libros, Format électronique, juin 2011.

³ Shakespeare, William, *Mac Beth*, Acte I, scène 1.

Jean-Claude Sallé (Bouquins) propose « Affreux est le beau, et beau est l'affreux ». André Markowicz (Les Solitaires intempestifs) : « L'impur est pur, le pur-impur ». Jean-Michel Desprats (Pléiade) « Clair est noir, le noir est clair ». Yves Bonnefoy (Folio Classique) « L'immonde est beau, le beau immonde ». Ariane Mnouchkine (Editions théâtrales), elle, opte pour : « Le beau est immonde, l'immonde est beau »¹

Par cette écriture les romans sondent la réalité en profondeur et ouvrent un nouveau chemin dans un panorama littéraire qui d'après Mañas fait montre de « muchas plumas y pocas voces » (Mañas, 1999 (b)).

Pour restituer le réel avec la plus grande justesse en dépit de la recreation artistique, l'écriture développe — outre la retranscription du lexique et de la syntaxe orale — toutes sortes de stratégies imitatives de l'oralité pour donner l'illusion d'une langue parfaitement mimétique. Il s'agit bien d'une illusion, car la médiation de l'écriture est nécessaire car « il ne suffit pas de recueillir les paroles, encore faut-il les faire entendre » (Viart, 2008 : 219). Nous étudierons à présent les techniques à travers lesquels les romans y parviennent².

I.3 L'oralité dans tous ses états

L'oralité se manifeste dans les romans sous des formes classiques. Comme nombre de romans réalistes, ils affectionnent le style indirect libre, facteur de fluidité du récit. Par l'absence d'embrayeurs du discours citant (verbes de discours et ponctuation), ce type de discours favorise également l'impression de fluidité des voix qui se superposent à la voix narrative sans qu'il y ait rupture. Nous ne donnerons qu'un exemple de ce procédé bien connu :

Abandoné Madrid a los dieciocho por iniciativa de mi padre. Puesto que no tenía muy claro lo que quería hacer con mi vida, y teniendo en cuenta que las tensiones entre mi

¹ Thibaudat, *La troupe du Soleil porte « Mac Beth »*, traduit par Ariane Mnouchkine, article publié en ligne le 16/05/2014, disponible en ligne sur le site « Rue 89 » : <http://tempsreel.nouvelobs.com/rue89/rue89-theatre-et-balagan/20140516.RUE0122/la-troupe-du-soleil-porte-macbeth-traduit-par-ariane-mnouchkine.html> (consulté le 01/07/2017).

² Viart met en garde sur l'écriture mimétique et affirme qu'à trop vouloir faire entendre la voix d'une catégorie de personnes le risque est d'être contre-productif et de ne produire que de l'attendu et du stéréotype. Il explique que sans la remédiation de l'écriture les personnages à qui l'on donne la parole ressembleraient à leur propre caricature (Viart, 2008 : 219). Le mimétisme doit donc être illusoire et l'écriture doit viser un *entre-deux* de la langue : « ni mimétique, qui enfermerait le locuteur dans sa représentation figée, ni littéraire, qui l'abstrairait de sa réalité tangible au profit d'une esthétisation sans autre finalité qu'elle-même (Viart, 2008 : 219). C'est ce juste milieu qu'il conviendrait d'atteindre pour que les romans portent la parole de ceux qu'ils prétendent représenter et que ce faisant ils n'aboutissent pas, à l'instar de la saturation de références alliée à l'inconcrétion psychologique, à des effets déréalisants et à des personnages creux et caricaturaux. Les critiques ont été mitigées quant à la réussite de cette entreprise.

madre y yo comenzaban a hacerse insoportables, ¿no me vendría bien marcharme a estudiar inglés un año? (BCC: 20)

On trouve aussi de nombreux dialogues rapportés en style indirect, souvent entremêlés de dialogues en style direct, et de cette alternance résulte une impression de dynamisme. Dans *De Madrid al cielo* en particulier, Zenón cite certains dialogues et en rapporte d'autres dans un style indirect par son ton évoque le récit oral. Dans le passage suivant, l'accumulation des verbes de discours reflète l'insistance de Zenón et la détermination de son interlocutrice à l'éconduire, et le passage soudain au style direct renforce la brutalité de la fin de la conversation :

Marqué el número y oí la voz de su mujer. Me presenté y **le dije** que quería hablar con su marido. **Dijo** que su marido estaba en el trabajo. **Le pregunté** a qué hora volvería a casa y **ella contestó** que bastante tarde. **Le pedí** el número de trabajo de su marido, pero ella, con un tono manifiestamente molesto, **dijo** que era muy difícil localizarle mientras trabajaba. Entonces **le dije** que iría esa noche a visitarle a su casa. **Me repitió** que su marido volvía muy tarde. «¿A qué hora, más o menos?», pregunté. Ella colgó el aparato sin despedirse. (DMAC:17)

Néanmoins, c'est bien sûr dans les dialogues que l'oralité prend toute son ampleur, et ce quelle que soit la forme qu'ils revêtent.

I.3.1 Historias del Kronen : beaucoup de bruit pour rien

Dans le roman qui devint emblématique d'une génération, Mañas donne à voir et à entendre un groupe de jeunes qui gravitent autour de la figure charismatique de Carlos. Sur le plan thématique les faits relatés sont restreints au petit monde du protagoniste qui n'a d'autres centres d'intérêt que ses sorties nocturnes. Cette réalité certes creuse mais néanmoins existante s'incarne dans des conversations où bien souvent on parle pour ne rien dire, portées par un langage familial et générationnel que Mañas parvient à recréer. Le roman reproduit avec efficacité le langage de toute une frange de la jeune population espagnole des années 1990 à travers le traitement informel de sujets quotidiens, la reproduction de conversations de comptoir et la retranscription de conversations téléphoniques. A la sortie du livre, Rafael Conte se désole de la vacuité des événements racontés, mais s'émeut de l'authenticité du portrait de la jeunesse que Mañas dresse à travers une reproduction minutieusement élaborée de son langage :

(...) a pesar de la sensación de inutilidad, de esterilidad, que estas historias de y para retrasados mentales transmiten desde el principio (...) el joven Mañas **reelabora esta parcela del lenguaje juvenil de nuestros días con habilidad bastante asombrosa, distingue perfectamente cada personaje a través de sus palabras** (...) que dejan

traslucir las diversas clases sociales o generacionales a que pertenecen, transmite las abundantes conversaciones telefónicas con notable pericia e inventiva, y hasta llega a un monólogo final donde lo colectivo y lo individual se acumulan de manera transparente. (Conte, 1994, nous soulignons).

Dans ce roman les dialogues abondent et malgré leur manque de profondeur c'est à travers eux que la personnalité du protagoniste se dessine, que l'action se développe et que s'agence un univers. Souvent présentés de façon conventionnelle, les dialogues présentent une originalité de par leur extension¹, la langue qui y est reproduite, et leur apparente exhaustivité. A la différence de dialogues qui viendraient compléter une narration descriptive détaillée, ils font office de description et se substituent à la narration tout en noyant les quelques informations pertinentes dans un flot de propos triviaux tels que l'on en échange dans la vie réelle. Les dialogues comme celui que l'on peut lire dès la première page du roman sont légion dans le roman : les personnages y échangent des banalités, et l'instant présent est toujours le centre de leurs conversations : que vont-ils boire ? Quelle drogue vont-ils trouver ? Quelle fille vont-ils séduire ? Dans quel bar iront-ils ensuite ?

- Vamos a movernos, ¿no? Son casi las tres. No nos vamos a quedar aquí pasmados.
- Deja que rule un mai, ¿no ?, que acabamos de sentarnos.
- Hey, que hemos quedado con éstos en el Siroco. ¿Cómo hacemos?
- Yo creo que, ya que se lo hemos dicho, deberíamos ir (...).
- Yo estoy con Manolo. Venga, votaciones. ¿Quién quiere ir al Siroco? Pedro, sí, yo y Manolo, no... Tú, Roberto, ¿qué decides?
- A mí me es igual.
- Pues ya está. Decidido. Vamos al Jaque Mate que está más cerca... Pásame el mechero, que no tira.
- Venga, vamos (HK : 20)

L'organisation de leur petite vie oisive d'étudiants en vacances et centrés sur la satisfaction de leur soif de sensations s'élabore également à travers les nombreuses conversations téléphoniques qui se succèdent et auxquelles se résument parfois l'activité diurne du protagoniste. On en dénombre pas moins de trente dans le roman, et le chapitre VIII en compte sept à lui seul. Ces conversations, livrées dans leur intégralité, n'épargnent au lecteur aucune de ces phrases insignifiantes qui, davantage qu'un message, constituent un code caractéristique de la situation communicationnelle. Elles sont reproduites sans marques dialogiques conventionnelles et pour distinguer les interventions des différents locuteurs le lecteur ne dispose que des points de suspension imitatifs du temps de latence qui sépare leurs répliques. Néanmoins le jeu de questions-réponse qui y domine en facilite la reconstitution.

¹ Voir par exemple les pages 87 à 96, intégralement composées de la conversation entretenue par Carlos et ses amis au bar *el Kronen*.

Oye, Ana, ¿está tu hermano?... Sí, ahora se pone... ¿Sí?... Hola Roberto, qué pasa, soy Carlos... qué pasa... Ya he hablado con Miguel... ¿Ya está apañado el costo?... Sí, hemos quedado a las siete en su casa... ¿Y está bueno?... Y yo qué sé, Roberto. Todavía no lo he probado... Bueno, era sólo una pregunta, no te pongas borde. Entonces, ¿Quedamos a las siete?... A las siete en casa de Miguel, sí... Pues hasta luego... Hasta luego.

Luego llamo a Amalia.

¿Hola, ¿podría hablar con Amalia, por favor?... Sí, un momento. ¿De parte de quién, por favor?... De Carlos... Voy a ver si está. Espera un momento... ¿Sí?... Qué tal, Amalia, soy Carlos... ¿Qué tal?... Nada, te llamo para ver qué tal vas... Pues tirando... (...) (HK : 49-50)

Lorsque l'un des interlocuteurs reste silencieux, la réplique absente et le laps de temps qui s'écoule avant que l'autre ne reprenne la parole sont matérialisés visuellement.

¿Sí?... Hola Carlos, ¿qué tal?... Bien... Te llamo porque no me quedé muy a gusto después de ayer... (...)... Bueno, Carlos, siento que nos pusiéramos así de nerviosos (HK : 39, nous soulignons)

Dans sa volonté de donner une forme textuelle à l'oralité, l'écriture n'omet pas l'une de ses composantes essentielles : le silence, souvent chargé de sens.

Dans d'autres cas, la parole est monopolisée par un personnage, et le texte reproduit la densité des propos qui ne laissent aucune place à quelque réaction ou commentaire que ce soit en adoptant la forme d'un bloc verbal exempt de retours à la ligne et d'espaces. C'est le cas du monologue que tient Amalia dans les pages 72 et 73. L'oralité s'y manifeste à travers les multiples procédés utilisés pour maintenir l'attention de Carlos, son interlocuteur : les marqueurs discursifs à fonction phatique (pues, vamos, bueno), les interrogations rhétoriques (« y ¿sabes lo que hace el muy cabrón ? » ; « ¿Pero tú te crees ? »), les expressions assertives (« Así como te lo cuento »), la forme anaphorique (« Soy yo la que le metí en drogas, soy yo la supermala de la película ») ou encore l'usage de polysyndète. Indirectement, ces marqueurs de l'oralité agissent également sur le lecteur qui se trouve impliqué et dont l'intérêt est maintenu¹.

¹ Dans le roman de Casavella *El triunfo*, c'est l'intégralité du récit de el Palito qui se base sur ces ressorts de l'oralité pour maintenir l'intérêt et la crédulité de son interlocuteur, et indirectement du lecteur. L'usage presque systématique que ce narrateur fait de la polysyndète a diverses explications. D'une part elle est révélatrice du niveau socio-culturel d'un locuteur qui peine parfois à anticiper ses propos et les juxtapose les uns aux autres comme ils viennent. Elle est aussi imitative de la construction des chansons de *rumba* qui souvent enchaînent les éléments de façon répétitive par la conjonction de coordination « y ». Elle est enfin caractéristique du récit oral qui surgit spontanément et se déroule à mesure que les idées affluent : « Y la canción se acabó y todo aplaudieron. Y entonces trajeron el último gazpacho y a nosotros nos dijeron que ya podíamos volver a la cocina. Y nadie oyó al Tostao (...) (ET : 119). Voir également les pages 45, 137, 153 ou 157 où l'effet d'accumulation est particulièrement important.

Parfois enfin, l'absence de réciprocité des dialogues est le fruit d'un choix discursif visant à refléter par une énonciation en apparence lacunaire une vision égocentrée des événements. C'est le cas dans la scène apothéotique de la mort de Fierro, dans laquelle seuls les propos de Carlos sont retranscrits (*HK* : 215-223)¹, et dans l'intégralité du roman de Pedro Maestre.

I.3.2 Le monopole du verbe : *Matando dinosaurios con tirachinas*

Par nature et par convention, à l'oral comme à l'écrit, le dialogue se caractérise par l'alternance de prise de parole. Les auteurs, par souci de vraisemblance, font d'ordinaire parler leurs personnages dans le respect des traits pragmatiques de la conversation, qui imposent de parler à tour de rôle. Pourtant dans *Matando dinosaurios con tirachinas*, que le narrateur parle pour lui-même dans de longs monologues qui suivent le courant de sa conscience ou qu'il converse avec d'autres, seuls ses dires parviennent au lecteur. Dans les parties « dialoguées » (si tant est que l'on puisse les nommer ainsi) celui-ci a l'impression d'assister à une conversation téléphonique dont il n'entendrait qu'un interlocuteur. Pourtant à aucun moment il ne pâtit de ce discours amputé et lacunaire, car le texte lui livre les éléments nécessaires à sa recomposition. Soit Pedro rapporte ce que les autres ont dit (« si **ya sé que** no quiere reconocer que está amargado porque no trabaja » (*MDCT* : 39, nous soulignons)), soit il répète les dires de ses interlocuteurs dans des interrogations pour montrer sa surprise, son incrédulité ou encore sa colère, permettant de fait au lecteur d'y avoir indirectement accès. C'est le cas dès les premières lignes du roman :

Diciendo, mamá ?, pero ¿qué me estás diciendo ?, ¿me estás diciendo que el tío Paco abusaba de ti ?, ¿me estás diciendo eso ?, ¿cómo que te tocaba ?; ¿que te tocaba cómo ? ¿dónde ?, ¿qué quieres decir ?, ¿que qué quieres decir ?, quieres decir lo que estás diciendo ?, lo creo, lo creo, ¿y el abuelo ?, ¿qué hacía el abuelo ?, ¿el abuelo no hacía nada ? (*MDCT* : 9)

Ces dialogues à une voix se multiplient dans le roman, réitérant le même procédé de répétitions et d'interrogations pour permettre au lecteur d'en combler les lacunes. Certains s'apparentent davantage à des tirades². Lorsque le texte singe les démarches de recherche

¹ Nous avons déjà évoqué ce passage lors de notre étude du caractère fragmentaire du discours.

² Le passage suivant, en dépit de son rôle accompli de dialogue, n'est pas sans rappeler la célèbre tirade de l'Harpagon de Molière : « [Elia] tiene un regalo para mí, ¿qué es?, ¿dónde está?, ¿qué tengo que oír?, ¿en la escalera?, me asomo, es un esquelético gato callejero, ¿y eso?, ¿para nosotros?, ¿te lo has encontrado?, ¿qué Jorge?, pues no lo conozco, no, no sé quién es » (*MDCT* : 18) (« Qui peut-ce être? Qu'est-il devenu? Où est-il? Où se cache-t-il? Que ferai-je pour le trouver? Où courir? Où ne pas courir? N'est-il point là? N'est-il point ici? Qui est-ce? » (Molière, *L'avare*, Acte IV, scène 7).

d'emploi effectuées par Pedro, répétitives jusqu'à l'absurdité, et que l'on devine les réponses invariablement négatives de ses interlocuteurs, le procédé acquiert un caractère humoristique en dépit de la chute pessimiste de l'épisode :

¡bueno días !, que venía por si necesitaba a algún camarero, ¿no ?, vale, ¡buenos días !, que venía por si necesitaba a algún camarero, ¿no?, vale, ¡buenos días!, que venía por si necesitaba a algún camarero, ¿no?, vale, ¡buenos días!, que venía por si necesitaba a algún..., ¡ah, no!, perdone, venía por lo del anuncio (...)¡bueno días!, que venía por si necesitaba a algún camarero, ¿no?, vale, ¿y ahora dónde?, buenos días!, vale, ¿no?, vale, ¡buenos días!, ¿no?, vale, vale, ¡buenos días, **no vale**, (MDCT : 73-74 Nous soulignons)

Le narrateur reconnaît alors lui-même le caractère mécanique de ces échanges et le rôle de simples figurants de ses interlocuteurs : « ¿por qué mecánicamente repito lo mismo miles de veces y los interlocutores son simples comparsas en los diálogos ?» (MDCT : 119). Pour le lecteur, c'est l'ensemble des personnages qui apparaissent écrasés par ce narrateur qui accapare la parole.

I.3.3 Sentences et vérités

L'oralité envahit également les romans à travers une forme populaire qui s'attache dire le monde de façon juste et universelle : la sentence. Également qualifiables d'aphorismes, de maximes ou de préceptes, ces « vérités » exprimées par des phrases succinctes à forme proverbiale sont d'ordinaire associées au langage oral. Ray Loriga et Benjamín Prado partagent ce trait caractéristique surdéveloppé chez le second : ils font fréquemment s'exprimer leurs personnages à travers ces phrases brèves souvent comparatives ou métaphoriques. Ces sentences dessinent le profil des personnages qui les prononcent, comme celle du père du narrateur de *Raro* sur laquelle s'ouvre le roman : « Sólo los tontos creen en sí mismos. Ésa era la frase favorita de mi padre. Le gustaba decirla para acabar alguna de sus historias acerca de la manera en que había construido el futuro con sus propias manos, contra viento y marea » (*Raro* : 7). Elles possèdent en outre la capacité de dire beaucoup en quelques mots grâce à l'utilisation d'images efficaces. L'utilisation de ce type de phrases à foison devient un style en soi, qui entremêle la nature plutôt orale de ce genre de phrases à leur forte capacité descriptive et expressive qui atteint parfois des sommets poétiques, comme l'a souligné Manuel Vázquez Montalbán : « la imagería poética de Prado deja observaciones memorizables, a manera de sentencias del rock poético, pauta que también se encuentra en Grasa o en Ray Loriga: "La gente no hace amigos, coge rehenes" o "En realidad, Dios era de Liverpool y tenía cuatro cabezas" o "Una canción es siempre más triste que el silencio" »

(Vazquez Montalbán, 1995). Le poids des mots, le choc des images¹, telle semble être le postulat des auteurs qui démultiplient les occurrences de ces phrases dont voici quelques exemples tirés du roman *Raro* :

- «Cuando estás abajo las caídas ya no duelen» (17)
- « [c]uando ves que vas a quemarte lo que menos te importa es averiguar quién ha encendido el fuego» (73)
- «A la gente que no está dispuesta a entender nada le gustan las explicaciones» (75)
- «A veces, uno está tan triste que necesita hacer reír constantemente a todos los que están a su alrededor» (43)
- «No hay ninguna verdad que no pueda convertirse en mentira, sólo es cuestión de tiempo» (79)
- « [e]n este mundo los únicos que saben lo que les espera son los que no esperan nada» (100)

Les personnages en usent avec largesse et en toute conscience : « Y ahora que te he dicho mi *mejor frase de la semana*, ¿por qué no te largas al hotel a escuchar cintas de Madonna ?» (*Raro* : 79). Mais dans les cas extrêmes, lorsqu'elles constituent l'unique mode d'expression d'un personnage comme celui de Blueberry dans *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo*, ces phrases toutes faites initialement conçues pour dire efficacement la réalité aboutissent à un effet déréalisant. Les personnages qui en abusent perdent en effet de leur consistance du fait de ce discours par trop universel. Ce caractère universel permet toutefois à ces sentences d'établir une connivence avec le lecteur, tout comme leur ton humoristique.

I.3.4 L'humour

L'humour tel qu'il se manifeste dans les romans est un autre vecteur d'oralité dans l'écriture. Il est présent dans tous les romans à travers les sentences évoquées ci-dessus, les images et le ton adopté par les personnages et la voix narratrice même dans les circonstances les plus dramatiques.

Les nombreuses images dont regorgent les textes, et notamment les romans de Prado, comportent une dimension humoristique. Elles décrivent efficacement les situations et sensations, comme ici la *gueule de bois* : « Cuando desperté estaba en una casa desconocida y había unos tipos bailando claqué con zapatos de buzo dentro de mi cabeza » (*Raro* : 33). Elles requièrent parfois la maîtrise de codes et de références culturelles pour être comprise : « Los cuatro hombres de la casa me recibieron con la misma cordialidad con que un rabino habría recibido a un fabricante de hornos de Auschwitz » (*Raro* : 30).

¹ Nous reformulons ici à notre compte le slogan désormais célèbre du magazine *Paris Match* : « Le poids des mots, le choc des photos ».

Un autre vecteur de l'humour est la caricature. Si l'écriture imitative des différents accents et défauts d'élocution ont un effet de réel et participent à la caractérisation des personnages lorsqu'ils prennent directement la parole, elle fait parfois sourire lorsqu'elle relève de la parodie. C'est le cas lorsque la bonne philippine de Carlos s'exprime : « Carlos, teléfono » (*HK* : 49), « No, no istá, ha salido » (*HK* : 38), « Sí, ha llamado Ribeca y Robirto » (*HK* : 38). L'effet comique est plus important encore lorsqu'un personnage en singe un autre, comme dans le roman de Pedro Maestre, ou le narrateur reproduit parodiquement la façon de parler de ceux qu'il croise, comme le restaurateur chinois qui essuie ses moqueries : « ya no habel, ayel sí todavía, hoy ya no, ya tenel, eso me ha dicho el del chino » (*MDCT* : 35).

En dehors de ces éléments nombreux mais ponctuels, l'humour est omniprésent dans le ton souvent léger ou ironique qui contraste avec la langue abrupte utilisée pour dévoiler les mœurs des personnages et leur déréliction et les dédramatise. Cet humour omniprésent est symptomatique de ce que Lipovetsky nomme « la société humoristique » (Lipovetsky, 1983 : 222). Depuis quelques décennies l'humour a été érigé comme mode de communication. Les médias, pourtant accusés de dramatisation, ont également généralisé un code humoristique à travers la publicité et les émissions de divertissement. Leur style percutant est une réponse à l'exigence d'opérationnalité et de vitesse de notre époque. Même les ouvrages sérieux jouent désormais sur les clins d'œil et les jeux de mots dans un style décontracté qui « dissout l'opposition sérieux/non sérieux » (Lipovetsky, 1983 : 196). La décontraction a gagné le quotidien des individus et l'humour est partout, dans le ton décontracté et désinvolte désormais généralisé et dans le sens de la répartie dont font preuve les jeunes personnages des romans. C'est le cas de Beatriz qui réagit comme suit aux avances d'un prétendant¹ :

- Por la forma en que me estás mirando, creo que yo ya te animo suficiente — le dije —. Por cierto, es Belcor.
- ¿El qué ?
- El sujetador. Como lo miras tanto...
- Sonrió.
- Gracias por la información. Belcor. Compararé acciones.
- Mejor compras Levis. Creo que están subiendo — le sugerí, señalando con un gesto su entrepierna —. (*BCC* : 222)

Dans la plupart des dialogues le second degré est de mise, et il envahit également la narration. Dans les romans l'humour se manifeste également par la raillerie au sein des groupes d'amis, par la caricature, et surtout par un humour *underground* (Lipovetsky, 1983 : 196) basé sur un ton désabusé, provocateur et volontiers vulgaire, qui reflète la libéralisation des individus et des mœurs. Si l'emploi généralisé des grossièretés les a banalisées dans la vie, leur présence dans des textes littéraires où elles ne sont pas cantonnées aux dialogues

¹ Gilles Lipovetsky souligne un paradoxe notable dans nos romans : si l'humour y est omniprésent, les rires s'y font rares : « Recueilli sur lui-même, l'homme postmoderne a du mal à "éclater" de rire » (Lipovetsky, 1983 : 220).

mais gagnent tout le récit conserve une valeur transgressive. Ainsi que l'affirmait déjà Wittgenstein, l'humour n'est plus un état d'esprit mais une vision du monde (« Weltanschauung »)¹. Mais cet humour envahissant qui interdit de prendre quoi que ce soit au sérieux² compense et dissimule une détresse généralisée dans la société et plus encore parmi les jeunes mis en scène dans les romans.

Sur le plan pragmatique, il participe à établir une complicité avec le lecteur et fait partie à ce titre du procédé de *Captatio Benevolentiae*.

I.3.5 L'implication du lecteur

Dans ces romans le lecteur est constamment pris à parti. Directement par des narrateurs qui écrivent leur récit et/ou s'adressent souvent à lui (dans *Lo peor de Todo*, *Matando dinosaurios con tirachinas* ou *Raro*), indirectement à travers l'interlocuteur du narrateur (*El triunfo*, *Ciudad Rayada*) ou encore par les forces illocutoires et perlocutoires du discours³, particulièrement imposantes dans les romans.

Dans le premier cas le lecteur est inclus au moyen d'adresses directes et d'éclaircissements qui guident son appréhension des faits relatés et des personnages présentés⁴: « Para que veáis hasta qué punto habla en serio os contaré cómo compré todos los discos de los Beatles, lo que él llama *las trece únicas cosas verdaderamente redondas de la historia*» (*Raro* : 58) ; « Mesca seguro que sí lo pensaría con más fuerza, es un amigo que está estudiando en Madrid » (*MDCT* : 36). La présence du « tú » inclusif est un autre vecteur de l'implication du lecteur : « Lo que Elvira tenía que decirte es que estaba al final de algo. (...) Tú pensabas, por alguna razón, que estaba interpretando un papel, aunque no sabías por qué (...) » (*Raro* : 16). En outre, les expressions maintes fois répétées dans les romans, telles que le fameux « ya sabes » parfois dissimulé sous des pronoms (« Lennon se metió en una de esas relaciones en las que quieres darle a alguien más de lo que quiere coger » (*Raro* : 17) impliquent le lecteur à chaque instant, le priant de bien vouloir chercher une correspondance à ce que suggère le texte et comptent parmi les stratégies mises en oeuvre pour « contraindre le processus interprétatif » (Maingueneau, 1990 : 16).

¹ Wittgenstein, Ludwig, *Remarques mêlées*, Paris, Flammarion, 2002.

² La politique, les problèmes personnels et ceux d'autrui, sont systématiquement tournés en dérision et la conversation détournée dès lors qu'elle prend un tour trop sérieux. Lipovetsky parle d'une « désubstantialisation humoristique des critères sociaux majeurs » (Lipovetsky, 1983 : 232) éminemment présente dans les romans de Mañas, Grasa et Maestre.

³ La force illocutoire du discours est portée par les « idées accessoires, auxquelles on ne prend pas garde, quoique l'esprit en reçoive l'impression » (in Maingueneau, 1990 : 2). Celles-ci abondent dans les romans, suscitées par l'oralité qui convoque images, sons et impressions sous une apparente vacuité. Quant à la force perlocutoire (Maingueneau, 1990 : 3), elle relève des effets provoqués dans la situation au moyen de la parole (interrompre un locuteur par exemple) qui sont nombreux du fait de la prégnance de l'oralité.

⁴ Maingueneau parle dans ce cas de « lecteur invoqué » (Maingueneau, 1990 : 30).

Dans *Ciudad Rayada* et *El Triunfo*, c'est à travers les interlocuteurs des deux narrateurs qu'il se trouve pris dans le récit. Privilégiant la fonction de régie et la fonction de communication (Genette, 1972 : 261-263), ces narrateurs organisent leurs discours, « me acuerdo que por aquel entonces » (CR : 45), « me enteré más tarde de que » (CR : 48), « Ahora me toca hablar de » (ET : 23) ; et reviennent en arrière au besoin (« No sé si lo he mencionado » (CR : 140)). Ils s'affirment et se positionnent pour négocier l'assise de leurs propos, les reformuler, anticiper les réactions ou encore contrôler l'interprétation de leurs dires par souci de clarté et de légitimité. Ils multiplient les expressions qui vérifient la bonne réception (« no sé si me aclaro » (ET : 23) et créent une connivence avec l'interlocuteur par des vocatifs et autres expressions oralisantes (« A veces, macho, es que las movidad son mucho más complicadas de lo que parecen » (CR : 87) ; « qué quiere que le diga » (ET : 23)) ou font directement appel à sa confiance : « En fin, que yo tenía que contártelo, para que lo supieras, porque tú y yo somos colegas de hace mucho, ¿no ? » (CR : 127) ; « ahora sé que todo esto se lo puedo contar a usted sin miedo » (ET : 23). Ils éveillent également la curiosité de leur interlocuteur (et du lecteur) par des annonces : « Pero yo estaba convencido de que iba a pasar algo, aunque no sabía qué » (CR : 122).

Nous reviendrons brièvement sur la question de l'auto-référence car ces éléments discursifs nous y ramènent : elle traverse les textes de part en part et ne peut être cloisonnée. Si nous avons évoqué l'exposition de l'élaboration de l'écriture dans les romans, dans *El triunfo* le cas est sensiblement différent, le récit de Palito étant oral : il s'agit d'un témoignage livré à un interlocuteur qui restera anonyme et ne sera désigné que par le pronom « usted ». Cet interlocuteur apparaît néanmoins à travers les commentaires que el Palito multiplie pour affirmer sans relâche la véracité de ses dires et ordonner ses propos¹ dans un métadiscours qui ponctue et agence le texte. Ainsi le premier fragment de son récit s'ouvre de la façon suivante :

Lo que yo le diga. Aquí y allá todo el mundo pía, todos lo controlan todo, pero nadie sabe nada. Fijo. Por eso le he pedido que viniera una vez y dos... Todos los días, que viniera. Porque quiero contarle lo que pasó (ET : 13).

Palito organise son récit à grand renfort d'expressions telles que : « Visto ahora » (ET : 15), « cosas que ya le contaré » (ET : 17), « A lo que iba » (ET : 26), « Ya le he dicho que » (ET : 40), ou encore « Le voy a contar » (ET : 70). Il s'excuse de s'attarder sur certains éléments (« No sé por qué le importuno. A todos esos usted ya debe conocerles » (ET : 43), et maintient l'attention de son interlocuteur : « No hay en toda España un sólo tío al que no le suene el Guacho. ¿O no ? » (ET : 20). Le lecteur profite également de toutes ces

¹ Le narrateur assume ici avec zèle les fonctions de communication (par laquelle le narrateur s'adresse directement au narrataire pour l'impliquer et maintenir le contact avec lui) et de régie (par laquelle il commente l'organisation et l'articulation de son récit) définies par Genette (Genette, 1972 : 261).

précisions qu'apporte le narrateur: « Pues eso es lo que quería explicarle para que no se extrañe usted y me diga que de qué voy. Ahora continúo » (ET : 89) et comme l'interlocuteur de Palito il est invité à adhérer à un pacte discursif et à apporter son crédit à ce que Palito raconte « sin esconder nada » (ET : 151). Ici, la dimension auto-référentielle du discours et l'implication du lecteur vont de pair avec l'oralité qui domine le récit.

Dans *Ciudad Rayada*, l'intégralité du récit de kaiser est adressée à un interlocuteur avec lequel le lecteur peut aisément finir par s'identifier puisqu'il demeurera anonyme mais que le narrateur s'adresse à lui dès la première ligne du roman : « Mira, tío, tú no sabes nada de mí, vale » (CR : 9).

Dialogue ou non, tout énoncé, possède une *dimension dialogique* dans la mesure où il implique un récepteur et une réponse, réelle ou virtuelle¹. Elle prend ici toute son ampleur à travers un discours qui, quelle que soit sa nature (dialogue, monologue ou narration) s'ouvre grâce à la prédominance de l'oralité sur l'extériorité d'un interlocuteur qui peut être présent dans la diégèse, potentiel ou virtuel.

Nous étudierons à présent un autre élément qui favorise l'implication et la lecture active du lecteur. Il s'agit de la forme mimétique du parler vers laquelle l'écriture n'a de cesse de tendre. Comme s'il était accoudé au même comptoir que les personnages le lecteur se trouve impliqué par les mots à fonction phatique, interpellé par les vocatifs, poussé par les superpositions de voix à reconstruire le fil des conversations. Il voit se déployer sous ses yeux une écriture qui tente par tous les moyens textuels dont elle dispose de saisir et restituer le réel en calquant la réalité linguistique qui le désigne.

II. L'illusion mimétique : La *Tetralogía Kronen* de l'art de faire du bruit au terrorisme linguistique

L'une des techniques permettant de restituer la stéréophonie linguistique du monde réel est d'en imiter les différentes voix. Dans les textes étudiés ici, elles semblent essentielles à l'heure de caractériser les personnages, par ailleurs peu décrits. Ne pas décrire mais imiter, ne pas représenter mais présenter le parler, telle semble être le postulat de romans qui créent à divers degrés² une illusion mimétique et semblent dans certains cas extrêmes n'être que la retranscription des sons enregistrés par un mouchard posé discrètement à l'insu des

¹ Todorov, T., *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique*, coll. « Poétique », Paris, Seuil, 1981, p.298.

² On trouve cet aspect décliné à des degrés différents selon les auteurs. Cela va de Benjamin Prado qui reproduit les hésitations, les tournures oralisantes, le lexique familier, et les variations linguistiques d'un locuteur argentin (*Raro* : 95), à Francisco Casavella qui reproduit les régionalismes catalans dans *El triunfo*, jusqu'à José Ángel Mañas qui dans sa tétralogie imite toutes les formes de parler qui caractérisent ses personnages.

personnages. Ils aboutissent à une reproduction vraisemblable et fidèle, et ont en ce sens une valeur testimoniale de mémoire de la parole.

II.1 Le roman polyphonique : *Mensaka*

Le mode romanesque d'imitation de la réalité peut aussi bien se résumer en termes de procédés empruntés à un autre groupe de spécialistes en épistémologie : un jury de tribunal. L'attente du jury et celles d'un lecteur de roman coïncident en bien des points : tous deux veulent connaître « toutes les particularités » d'un cas donné –le moment et le lieu de l'évènement ; tous deux exigent d'être éclairés quant à l'identité des parties en cause (...); et ils attendent aussi des témoins qu'ils racontent l'histoire « **dans leurs propres termes** » (Watt, 1982 : 41, nous soulignons).

C'est littéralement le cas dans *Mensaka* où l'on apprend à la fin du roman que Mañas a recueilli les témoignages de neuf individus pour élaborer son roman. Et chacun de ces personnages s'exprime à sa manière¹, donnant lieu à un patchwork linguistique qui amène le lecteur à réacomoder son oreille à chaque début de fragment pour se familiariser avec le nouveau narrateur.

Le personnage central, David, ouvre le roman sur un monologue qui laisse entrevoir sa personnalité torturée et ses tendances agressives : « ¡ Pitad, pitad, cabrones ! » (*Mensaka* : 13) sont ses premiers mots, et ce mode d'expression grossier sera une constante. Lorsque pris dans ses pensées il évoque en lui-même sa situation personnelle, le texte adopte la forme d'un monobloc privé de ponctuation qui reflète la frustration et le ressentiment à l'origine de sa nervosité (*Mensaka* : 20-21). La longue phrase interminable court sur deux pages et suit le flux de ses pensées tous azimuts, d'ailleurs le narrateur lui-même finit par s'auto-ordonner : « creo que se me ha ido la pelota otra vez. Céntrate David. Céntrate. ¡Céntrate ! » (*Mensaka* : 22). Le tic de langage révélateur de ce personnage un peu perdu, qui ne sait comment grandir et se positionner dans la vie, constituera son trait caractéristique. Le « yo qué sé » répété à cinq reprises dans le premier fragment dont il assure la narration (*Mensaka* : 13-22) sera son signe distinctif dans les autres fragments. On le retrouvera systématiquement dans les conversations qu'il maintiendra avec les autres personnages : avec Javi (*Mensaka* : 24, 25,

¹ Ces observations sont applicables au roman *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo* qui est bâti sur le même schéma. Le premier chapitre reproduira les hésitations d'un Gaizka peu sûr de lui : «No sé si lo estoy contando bien, me refiero a esa forma suya... quiero decir, por una parte podías notar aquello que inventó una vez Blueberry: "Estamos en cualquier sitio, Israel y yo, completamente solos, y es como si en realidad fuésemos tres tíos, pero tú nunca sabes cuál de los dos va a ser él cada vez" Ésa era una parte, y también estaban las palabras... las... las usaba de aquella manera: parecían... peces vivos en una sartén, o algo así» (*NDMPZ*: 18). Les chapitres pris en charge par Blueberry et Sara montreront un discours marqué par davantage d'assurance.

27), avec Bea (*Mensaka* : 39) ou encore avec Ricardo (*Mensaka* : 92). Sa difficulté à exprimer ses sentiments sera systématiquement comblée par cette expression et d'autres tout aussi vides de sens : « Pues yo qué sé, ya ves, siempre es así, qué le vamos a hacer » (*Mensaka* : 25).

Dans le quatrième fragment, c'est à Cristina, jeune andalouse héroïnomane, de prendre la parole. Cette fois c'est l'accent de la jeune femme qui est reproduit textuellement : « Qué quieres que te cuente. Yo sí que no había conseguido nada. Había dejao el insti antes de terminar el bachillerato » (*Mensaka* : 41). Lorsqu'elle réapparaîtra plus loin dans le roman, c'est grâce à son accent que le lecteur pourra établir le lien et reconnaître la jeune fille que désignait l'initiale « C. ».

Le procédé est reproduit dans l'ensemble du roman, mais les variations diatopiques et diastratiques sont moins importantes chez les autres personnages qui montrent un usage plus standardisé de la langue.

Au-delà des romans polyphoniques par nature du fait de la multiplicité de narrateurs, on trouve ces variations dans tous les romans, qui les mettent à contribution pour caractériser géographiquement, moralement ou socialement les personnages¹.

Primant sur la narration, les dialogues participent de fait à la description en reproduisant la mosaïque linguistique des différents sociolectes et en participant à caractériser les personnages. Parfois présentés de manière conventionnelle, parfois en style indirect libre, ces dialogues (mais aussi monologues intérieurs) apparaissent également souvent sous forme d'apparente indifférenciation avec la narration. Ce procédé est mené à l'extrême par José Ángel Mañas dans *Sonko 95*, qualifié de « roman à lire à haute voix » par Germán Gullón².

II.2. *Sonko 95* : Le roman cacophonique

Dernier roman de la *Tetralogía Kronen* et dernier paru de notre corpus d'étude, *Sonko 95* concentre toutes les modalités d'écriture de l'oralité et fait figure d'apothéose dans l'art de donner vie à la langue parlée. C'est pourquoi nous lui porterons une attention particulière.

Le mode de vie du narrateur et des personnages les amène comme nous l'avons expliqué à passer le plus clair de leur temps dans la rue et dans les bars. Et qu'y font-ils ? Ils y contemplent le spectacle de la faune urbaine, ils y boivent, s'y droguent, y écoutent de la

¹ On reconnaît ainsi le vocabulaire et les tics langagiers associés à la bourgeoisie et au snobisme : « - O sea, es que me parece increíble. (...) Una mujer no es un objeto ¿sabes? O te gusta como es o haberte buscado otra » (*Raro* : 50). Et parfois ils s'accompagnent d'imitations d'intonations.

² Germán Gullón, *El miedo al presente como material novelable*, *Ínsula* n°634 (1999), p.15-17

musique, et avant tout, ils parlent. Rien de plus logique, de fait, que la prédominance de l'oralité dans une écriture qui se fait littéralement l'écho de la réalité dont elle reproduit le langage vivant. Dès les premières lignes du roman le ton est donné et le lecteur est immergé dans une ambiance : celle d'un bar, et celle du roman. Il prend en cours une conversation déjà entamée, et est confronté à un mode de discours qui sera une constante dans le roman (en particulier dans les chapitres impairs). Le roman s'ouvre sur une énonciation émise par Borja, personnage à la diction particulière, et annonce d'emblée la dimension particulière qu'acquiert l'oralité dans *Sonko 95* et des modalités d'écriture mises en œuvre pour créer du *bruit*.

—A mí eze olorcillo ez que me pone, no puedo evitarlo. Y qué buena ezta con eza faldita ezcoceza. Tienen que verla jugando con zuz mocazinez. ¡Qué piernezitas ! ¡Zi ez que no tiene ni un puto pelo, tío !—me cuenta Borja, que está como una moto, y por mucho que le digo que se depila, tío, no hace más que negar con la cabeza, que no, joder hazme caso, así que me descojono y él se acerca a poner dos copas a un chavalito que llega. (*S95* : 7)

Le foisonnement de dialogues, qui priment dans le roman sur la narration, a plusieurs fonctions : celle de doter l'écriture d'une grande vitalité, et celle de participer à la description. Parfois présentés de manière conventionnelle, parfois en style indirect libre, ces dialogues (mais aussi monologues intérieurs) apparaissent également souvent sous forme d'apparente indifférenciation avec la narration¹.

Le dialogue *réglementaire* est surtout légion dans les chapitres pairs ; le Mañas littérisé respecte donc davantage les conventions que son homologue vivant. Le discours indirect libre y est également utilisé de façon récurrente, notamment pour faire connaître au lecteur des pensées simultanées aux actes (« *pilla una zapatilla pero... ¿La otra ? Mira debajo de la cama y aquí estás, cabrona, qué cantidad de polvo.* » p.54), ou pour ne pas entraver la fluidité d'une conversation. Cet élément agissant en faveur du troisième objectif de Mañas, la *velocidad*, est également utilisé dans les chapitres impairs, mais c'est cependant le brouillage énonciatif qui y domine.

Ce brouillage énonciatif vise à reproduire la confusion qui règne généralement dans les bars. Le lecteur doit se concentrer pour suivre les conversations malgré la musique, les interruptions, les intrusions d'autres personnages dans les discussions, la superposition des voix et des pensées du narrateur, qui ne sont pas toujours distinguées visuellement, notamment du fait de l'usage apparemment anarchique que l'auteur fait de la ponctuation. Comme s'il se trouvait effectivement dans un bar, parmi les personnages, il doit « tendre l'œil » pour ne pas se perdre. La prose de *Sonko 95* constitue comme l'écrit Germán Gullón « una incesante conversación a varias voces, que se retuerce, cambia de dirección, vuelta y vira, deslizando por las páginas » et montre la parole « en un aquí y ahora irreflexivo »

¹ Voir pour une illustration les pages 99 à 106.

(Gullón, 1999 : 16), telle qu'on la produit dans la vie. Quand les personnages sont sous l'effet de la drogue et de l'alcool, l'impression de confusion est doublée par l'incohérence qu'acquière parfois les conversations. Celle de la page 158 est un exemple criant de ces dialogues de sourds.

Heureusement, le lecteur dispose d'indices pour reconstituer la signification des conversations hachées qu'il lit. La typographie en est un, et l'usage d'italiques lui permet parfois de distinguer visuellement les différentes voix ; mais pour comprendre, il doit surtout *écouter*. En effet, si les différentes voix ne sont pas différenciées de façon conventionnelle, la transcription des accents, des intonations, des tics de langage et des défauts d'articulation permet d'identifier les différents locuteurs. On reconnaît ainsi Estella, une jeune andalouse (« *No sé, no pusimo a hablá y no caímo bien. Salimo junta y essa cossa, a lá dó no gusta lo cóctele y esso* » p.162), Luisín et ses intonations efféminées (« ¡HOLA ? CHICAAAAAAZ ! ¡BORJIÑA ? CARIÑIIIIÍN ! » p.118-119), et le zézaiement de Borja (« Luizín, tío, tú que eres un genio cuando eztás zobrio te conviertes en un gilipollaz en cuanto bebez » p.33). Et ce, même lorsque le passage au style direct n'est pas annoncé par quelque verbe de discours que ce soit ni présentation visuelle :

Qué tal, Anita. Le damos dos besos. Borja le da una mano férrea al novio. Qué paza, Toño. Cómo andamoz. Muy bien, Borja, muy bien. Me alegro, hombre, me alegro. Un momento, vuelvo enzeguida (S95 : 88).

La formule fonctionne si bien que le lecteur reconnaît parfois les personnages avant même qu'ils ne soient nommés, comme le montre cette scène où le lecteur (tout comme les autres personnages) *entend* la voix de Borja et décèle donc sa présence avant de le *voir*¹ :

BUM BUM BUM BUM BUM BUM BUM BUM BUM BUM. ¿QUÉ COÑO EZ EZTO ? Armando apaga la tele con el mando y se gira en su taburete. No le ha oído entrar y ahora le tiene ahí al Borja supererguido y sacando pecho (...) (S95: 27).

Cette reproduction de la mosaïque linguistique que composent les différents parlars peut également n'avoir qu'une valeur descriptive en participant de la caractérisation d'un personnage, comme c'est le cas pour l'indien interrogé par Pacheco et Duarte : «Que estaba buscando un sitio para meterse un buco, puta, y había visto a esos patas en el descampado haciéndose al cabro ese, puta, pinchándola o lo que sea, puta » (p.229), ou pour le narrateur qui use et abuse des adjectifs « puto », « puta » apposé à tout et signifiant tantôt l'enthousiasme, tantôt l'impatience, tantôt la colère (« enciende la puta tele que hoy hay partido joder » p.26, « eres el puto dueño de este puto bar » p.88). D'autres fois, elle a une

¹ On retrouve ici la notion cinématographique de son *hors-champs* déjà évoquée.

fonction humoristique, comme lorsque Gustavo imite l'accent d'un grec présentant une émission en anglais sur MTV : « Sou jier wi jaf dis wonderful niu zong » (p.86).

Cette technique est à associer à ce que Mañas appelle dans sa note *elementos heteroglósicos*. Le texte est parsemé de ces éléments habituellement exclus de la littérature, et que l'auteur utilise au service de son projet pour le genre romanesque : « inyectarle sangre nueva » ; nous examinerons maintenant ces vecteurs de *bruit* linguistique.

On observe dans le texte certaines altérations orthographiques. D'une part la substitution des *v* par des *b* et des *qu* par des *k* pour reproduire les états altérés par la drogue (dans une bien moindre mesure toutefois que dans son roman antérieur) : « askeado » p.40, « askeroso » p. 261, et tous les mots dérivés, « paranoïko » p.175, « el machaka » p.58. D'autre part, l'orthographe phonétique de certaines expressions dont l'oralité se voit accentuée : « hijoputa » p.27, « cagüendios » p.27, « jodíos » p.27. et d'enseignes : « el Sevenleven » (*BCC* : 289) La castellanisation de certaines expressions (jotabé, güiski, ...) peut être également assimilée à cette catégorie.

Les mots à fonction phatique sont un autre facteur d'oralité d'importance : selon la définition du dictionnaire Robert il s'agit de la « fonction du langage, quand il est utilisé uniquement pour établir une communication, sans apport d'information » et selon Jakobson¹ il s'agit de la fonction qui établit ou maintient le contact avec le co-énonciateur². Un exemple de ces mots est le « que », très utilisé à l'oral en espagnol : « que no puedo, joder » (p.13) « que sí, Sofi », « que no sé ». Il sert à insister, parfois en dépit de la correction de la langue : « Es pero que muy respetable » (p. 47). Les multiples interjections accomplissent la même fonction phatique : « tronco », « chaval » p.34, « tío », « hombre » p.34, ainsi que les jurons systématiques : « ¡leches ! », « ¡Hostias ! », « ¡Joder ! » et les expressions qui parlent pour ne rien dire : « pues nada » (p.31).

Les multiples tournures oralisantes qui parsèment le texte sont également un outil non négligeable : « **lo de** las cajas **que** igual las firmamos juntos pero **bien que** luego soy yo el que lleva el dinero a Gustavo » (p.25, nous soulignons). Il en est de même des incorrections syntaxiques volontaires (« muy bien bueno » p.25, « Vivía muy de noche » p.53) visant à reproduire la syntaxe du langage oral familier, des *laísmos* (« me pego contra su espalda y la aparto el pelo » p.242, « ¡QUE LA DEN POR EL PUTO CULO ! » p.244), et de l'apposition d'un article devant les prénoms : « la Sonia » (p.27).

Néanmoins, l'élément *hétéroglosique* le plus patent dans la reproduction du langage vivant est à nos yeux le lexique employé par les personnages. Ceux-ci utilisent un langage très familier (*tronco* pour *amigo*, *guay* pour très bon, *pipa* pour revolver, *curro* pour travail, etc.),

¹ In Maingueneau, Dominique, 1990 : 66.

² Notons que la vacuité de certaines conversations échangées par les personnages pourrait nous amener à les qualifier toutes entières de « phatiques ».

et bien souvent argotique dont nous avons étudié les caractéristiques précédemment. Ce langage est ainsi qualifié dans l'introduction du *Diccionario de expresiones malsonantes* de Jaime Martín Martín :

Lo natural, lo espontáneo y la referencia al presente más inmediato, son características del lenguaje coloquial, cuyo contenido es principalmente subjetivo y afectivo. Independientemente de la valoración socio-moral que tienen las palabras malsonantes, son portadoras de una significación, y en definitiva, son "expresivas".

Dans tous les romans l'oral domine, et toujours avec la fonction de donner l'impression de spontanéité. Celle-ci découle également de l'usage banalisé d'un langage argotique d'une incroyable expressivité qui permet à chacun de dire le monde tel qu'il le perçoit.

Véritable sociolecte, le langage reproduit par Mañas tout au long du roman constitue un élément de son réalisme en participant de l'imitation du bruit caractéristique du parler authentique. Il donne également la parole à toute une galerie de personnages dont les origines, les catégories sociales ou encore les orientations sexuelles font subir des variations à la langue que l'on retrouve dans le texte.

Pour plus d'authenticité encore, l'auteur a recours à une autre technique inattendue : la Version Originale non sous-titrées¹. Lorsque des personnages d'origine étrangère apparaissent, les phrases qu'ils formulent dans leur propre langue sont intégrées au texte sans aucune indication ni notes en bas de page. C'est le cas de Roni : « Roni se suelta y arruga la nariz con cara de asco, y se vuelve hacia el del peto y suelta una parrafada en inglés —*the cop who fucked up the Sauna. A shivering cocaine loaded paranoid wreck...*— de la que Pacheco no entiende una mierda » (p.90). Peut-être que le lecteur lui non plus ne comprend pas un traître mot de ce qu'il a dit, mais d'une part il peut reconnaître le mot *Sauna* qui l'éclaire quelque peu sur la situation évoquée, et d'autre part cette phrase isolée ne semble pas essentielle et ne parasite donc pas la compréhension. En revanche, dans d'autres passages, le narrateur et sa petite amie française, Sophie, ont des conversations entières en français, ou en *frañol* (p.245 à 248 notamment), et celles-ci apparaissent également sans explications de la part de l'auteur, ni commentaires du narrateur pouvant éclairer le lecteur sur leur contenu. Comprenant les deux langues, j'avoue éprouver quelque difficulté à mesurer la perte de signification induite par ces passages en version originale pour un lecteur non francophone. Leur rôle est évidemment de concourir au *bruit* produit par l'écriture, et de lui donner de

¹ A la différence de Mañas, Lucía Etxebarria pratique la version originale sous-titrée à travers sa narratrice espagnole installée en Ecosse : « Cat había tenido muchas amigas, muchas, y acababa salpicando cualquier conversación que mantuviera, respecto al tema que fuera —gastronomía, moda, jardinería, música tecno— con una referencia alguna de ellas: *by the way, I once had a girlfriend that...* Una vez tuve una novia que era somelier, o modelo, o especialista en el cultivo de rosas, o camarera en un club acid de Londres». (BCC: 56). Beatriz nous donne même quelques leçons de prononciation : «Edimburgo (pronúnciese Edímborah)» (BCC: 43).

l'authenticité, mais il convient de s'interroger sur le possible effet produit sur le lecteur qui peut ressentir une certaine frustration. Un argument pèse néanmoins, et c'est que ces passages ne participant à l'avancée de la fiction que dans une infime mesure, leur compréhension totale n'est pas essentielle.

Enfin, Mañas reproduit textuellement des conversations téléphoniques, des messages laissés sur les répondeurs (« —*Hola, Paloma, soy Manolín, no vas a creerte lo que me ha ocurri... Bip. Lo apaga* » p. 185), des tendances articulatoires (celle des madrilènes à ignorer les *d* intervocaliques (rayao p.28, se ha pasao p.40) et des intonations¹. Il transcrit aussi l'articulation spéciale hachée utilisée pour insister (« por mucho que me pase el rato delante de esta puta pantalla (...) no-sa-le-na-da » p.57), ou au contraire accélérée utilisée pour imiter (singer) de façon moqueuse les propos d'un personnage (« María le mira con sus ojos de sapo en plan podíashaber-medichoquehabíasquedadoconellos (...). La tía ha tardado en hacerse desvirgar porque Todasmisamigaslohacenperosólodespuésdesalirseismeses » p.65).

La saturation de dialogues et l'emploi presque systématique du présent dans les sections narratives sont d'autres facteurs de l'impression d'immédiateté et de visualité qui se dégage de l'écriture de Mañas. L'action avance grâce aux dialogues et aux monologues intérieurs, et le texte devient « monstratif plus que démonstratif ou explicatif ».

Cela est d'autant plus vrai que l'écriture est souvent mimétique, conférant ainsi une grande visualité à la matérialité même de l'écriture. Déjà dans les trois premiers romans de la tétralogie la dimension visuelle et orale était présente, mais dans *Sonko 95* un aspect se développe : la dimension visuelle de la page. Les pages apparaissent parfois sous forme de blocs, sans division en paragraphes ni respect de la ponctuation, reproduisant visuellement et rythmiquement l'impression de confusion qui règne dans les bars, et renforçant l'impression de simultanéité et de vitesse d'enchaînement de l'action. Ce procédé concourt à l'obtention du dernier effet que Mañas souhaite créer : celui de *velocidad*.

La typographie utilisée pour reproduire le bruit est également mise à contribution pour distinguer le dialogue de la narration et des monologues intérieurs. Il n'y a pas de code établi que l'auteur suivrait pendant tout le roman, ni même au sein de chaque unité. Parfois les pensées du narrateur et les commentaires ayant valeur d'indications scéniques apparaissent en italiques, d'autres fois en typographie normale. Ce sont alors les locutions en style direct qui apparaissent en italiques. En l'absence de ces indices, le lecteur se repère à la voix des

¹ Le procédé est présent dans tous les romans qui reproduisent volontiers les défauts des bègues (« Po-por que si no te pillan el marrón, no te pu-pueden encalomar: es el cuerpo-po del delito » (*ET*: 19) ou les tendances articulatoires des femmes issues de la bourgeoisie (« [e]lla sigue disertando sobre lo ideaal que estaba menganita de cual el día de su boda, y sobre el traje de seda salvaje diseñado por Marilí Coll tan ideaal que llevaba » (*BCC*: 64), et leur scansion caractéristique: « [d]ebemos ser extre-ma-da-men-te cuidadosos a la hora de vigilar las compañías con las que [Mónica] se relaciona » (*BCC*: 77). Ils font de même pour illustrer les effets de l'alcool sur l'élocution : « no, no bebebeberemos mumuchochocho » (*MDCT*: 31)

personnages. Ce déni des formes normales de publication se fait toujours dans le roman au service du message.

C'est dans l'ensemble des romans, mais surtout dans la *Tetralogía Kronen*, que l'on trouvera des infractions aux normes d'écriture allant parfois jusqu'à ce que Mañas qualifie de « terrorisme linguistique ».

II.3 Le terrorisme linguistique : du *Kronen* à la *Ciudad Rayada*

Dans son essai « El legado de los Ramones » (Mañas, 1998) Mañas reprenait le sens originel du terme *punk*, synonyme d'anarchie et de liberté pour définir son style : « El punk es anti-técnico, antiliterario y anárquico, y sus estrategias de oposición al Estilo oficialesco ban desde la toskedad boluntariosa hasta el terrorismo lingüístico »¹. Dans sa tétralogie l'auteur met ces principes en application par une écriture imitative de l'oralité dont l'un des moyens est l'usage d'une orthographe à faire frémir les incondtionnels du bon respect des règles. Dans le premier roman, il s'en tient à des touches éparses. On y trouve des transcriptions phonétiques de marques étrangères (« huaitlabel » pour *White label*), de mots anglais (« el huolkman » (207) ou de titres de films et de chansons graphiés par amalgame de syntagmes (« Americansaico », « Jenriretratodeunasesino », « Lanaranjamecánica », « Aimsingininderein »)² des néologismes dérivés de sigles (« emetreinta » pour M30, « iteuve » pour le contrôle technique automobile : ITV). Ces éléments constitueront des constantes et une marque de fabrique des romans de Mañas.

Dans *Ciudad Rayada* L'auteur va plus loin et le travail sur la langue est tel que la forme prend parfois le pas sur le contenu. D'après Rafael Conte, le langage est même ce qui donne de l'intérêt à un roman dont la thématique est déjà rebattue et de la cohérence à un récit qu'il qualifie de « désarticulé » :

En esta narración, algo desarticulada, eso sí, hay un elemento fundamental que todo lo unifica y potencia de manera absoluta. *Ciudad Rayada* es un bloque verbal de primera magnitud, una verdadera creación lingüística tan poderosa como fascinante. (...) El lenguaje argótico y potente –la sombra protectora de Céline es omnipresente- de la germanía juvenil y criminal, se aparta del simple “cheli” y se eleva a unos niveles de creación artística desconocidos en nuestras letras. Nivel que va desde los neologismos del “vesre” u otras ingenuidades, a toda una panoplia de jergas cruzadas o las fantasias verbales de una escapada repleta de alucinógenos donde incluso la ortografía se “kakofoniza” hasta la exasperación (Conte, 1998).

¹ Propos recueillis par Beatriz Sartori pour la revue de *El mundo*. Disponible en ligne : <http://www.elmundo.es/larevista/num133/textos/gentes4.html> (consulté le 12/07/2017).

² Ce procédé a pour effet de lexicaliser ces titres, les érigeant au rang de classiques et de référents incontournables du monde contemporain.

Dans ce roman l'auteur met l'orthographe à contribution pour refléter les états altérés par la drogue dans une écriture qui comme l'annonce la quatrième de couverture de sa traduction française « déglangue la langue »¹. Il retranscrit également phonétiquement les accents des personnages, comme celui de el Chaló, qui tient dans le roman un rôle important et apparaît fréquemment² :

La muy zorra de mi gitana me tié loco. Cojone, si yo quiero mucho a mi gitana, pero a vese tengo que está con loj compi. No pueo esta *to er puto día* en la caverna con lo chavore. Si ej que no pue sé. Kaise, te lo digo de verdá, no te case nunca. (CR : 168-169)

Les choses se complexifient lorsqu'il donne la parole à une vieille gitane qui cumule un fort accent et des défauts d'élocution qui rendent son discours inintelligible : « ¿Ej que no ha dicao la cola ? (...) ¿A chalo ? Buen chivel ha ejcogío pa abillá a bujcale » (CR : 164). La compréhension est également ardue lorsqu'à l'accent s'ajoutent des modifications orthographiques visant à refléter les effets de la drogue : « Mal royo, Kaise. No mola náa. Pero mira, komo yo no boy a dormí con mi gitana lo que podemo hasé é kedarno lo dó akí y seguí kon esto » (CR : 170).

Dans ce roman où la drogue occupe une place centrale et où le protagoniste et narrateur alterne les « montées » et « descentes » le procédé est mis en œuvre sur de longs passages où l'écriture est altérée en imitation de son état « rayado » qu'il définit ainsi :

—Se dice kuando . . . pues kuando te blokeas y no sueltas una idea, komo los binilos, ke se rayan y no saltan de surko. Y también kuando alguien está muy zumbao, por ejemplo. Y kuando bas de tusas y . . . (CR : 234)

Les altérations varient en fonction de la drogue consommée et de ses effets. Lorsqu'il fume de la cocaïne (CR : 169), l'accélération du flot des pensées et de la parole alliée à la difficulté à articuler s'illustre dans la substitution des [c] et [qu] par la lettre K, des [v] par la lettre B, des [ll] par des Y. Cette orthographe donne aux dialogues un caractère dynamique et perturbe quelque peu le lecteur qui subit indirectement les effets de la substance consommée. Si les incorrections en tout genre sont fréquentes dans les dialogues littéraires imitatifs de la langue parlée, dans ce roman le texte ne rétablit pas la correction dans les passages narratifs, et ce malgré le caractère postérieur du récit. C'est pour mieux envelopper le lecteur dans cet état second que l'écriture perpétue ces écarts avec la correction jusqu'à ce que, à l'instar de kaiser, elle retrouve son état normal (CR : 189). On retrouve les mêmes modifications orthographiques, mimétiques du même état, dans les pages 197 et 198. Les effets de la

¹ Propos de Stig Legrand dans sa rescension de la traduction française (Mañas, José Ángel, *La ville disjonktée*, Paris, Métailié, 2003, traduction de Jean-François Carcelen et Jean Vila).

² Dans les autres romans, les personnages marginaux et à la diction fortement marquée n'occupent que des rôles mineurs dans l'action. Fonctionnant davantage comme des « effets de réel » ils insufflent de la vitalité au texte tout en gardant une présence réduite.

cocaïne s'estompent brusquement, remplacés par ceux de la marijuana qu'il consomme un peu plus tard, et la langue subit elle aussi de nouvelles altérations, mimétiques d'un état différent, plus détendu aux dires du narrateur :

Kogí uno, lo encendí, y te juro ke en ese momento un porro de maría era lo ke me estaba haciendo falta. Me relajó mogOllón, y con el solEcillo y la rutA y el de las trEncitas y a pesar del guitArrEo me sentí guAy (CR : 198-199)

Ce roman introduit également dans ses pages des abréviations qui semblent préfigurer le langage SMS développé dès la décennie suivante, ainsi qu'un langage particulier propre aux jeunes, facile à décoder, adopté un temps par certains jeunes au quotidien, caractéristique de l'oralité. Il s'agit du « vesre », davantage utilisé dans le Rio de la Plata et équivalent du « verlan » français qui consiste en la métathèse des syllabes d'un mot : « tu feje » (tu jefe), « la lleca » (la calle) (CR : 52), « tolis » (listo) (CR : 53).

Le texte est conçu ici comme un champ d'expérimentation linguistique au service du réalisme : « [los autores] Despellejan la palabra, la hacen trizas ya que no les es útil la lengua correcta para transmitir verdades » (Navarro Martínez, 2008 : 100). Le lexique, l'orthographe perturbée, et l'oralité sont autant de vecteurs d'une diction spontanée de la réalité immédiate que le roman met en scène, qui comme dans la vraie vie s'affranchit des règles du discours orthodoxe : « Lo que se describe y se narra es el aquí y el ahora, sin intervención de reglas fijas ni del sentido común » (Gullón, 1999 (a) : 34).

II.4. Le chant du monde

Tout parle dans l'univers ; il n'est rien qui n'ait son langage. (Jean de La fontaine)

Nous avons vu en étudiant les manifestations de l'intermédialité et de l'oralité dans les romans que, des graffitis aux slogans publicitaires en passant par les vêtements arborés par les personnages et aux conversations retranscrites littéralement, tout y parle d'une époque. Mais l'écriture se fait aussi imitative de sons qui ne disposent habituellement pas d'une forme écrite. Ainsi les onomatopées envahissent le texte, qu'elles soient imitatives de sons émis par des individus (« El Borja se ríe, jeje » (S95 : 82), « Bueno tronco, ha habido un problemilla... pero chhhhht, quieto parao » (S95 : 60), ou par des objets (« agarro el Ventolín que anda rodando por la esquina y, flus, flus, me siento un poco mejor » S95 : 138), permettant parfois l'économie d'une explication. Dans ces cas-là l'imitation se substitue au commentaire comme ce bruit d'interphone : « ¿Te importaría salir para indicarme... ? / -¡Pip ! / Me rasco la cabeza.

Les onomatopées répétées dans ce passage et qui viennent ponctuer le flux de la pensée du protagoniste sont la retranscription de deux rythmes, de deux battements qui n'en font plus qu'un : celui du cœur du narrateur accéléré et emballé par celui de la musique qu'il écoute. Dans ce passage, le mimétisme entre rythme de la musique, rythme du récit, rythme de l'action (écriture en transe) et typographie est total. Le mode d'inclusion de la musique dans le texte y est particulier, puisque ce n'est pas l'auteur qui inclut une mélodie au récit, mais le protagoniste lui-même. Le rôle de la musique est ici de renforcer l'expressivité de la narration, et elle y réussit très bien, puisque le bruit finit par résonner dans la tête du lecteur, l'essoufflant et le plongeant dans le même état de transe que celui du narrateur, tant et si bien qu'il ne peut qu'être d'accord et éprouver du soulagement quand celui-ci décide « hay que cambiar de música » et l'arrête net.

Ce passage nous semble très évocateur de l'écriture de Mañas, car plusieurs facettes essentielles d'un même phénomène s'y entremêlent. Outre les bruits divers et variés reproduits mimétiquement par la typographie et les retranscriptions, la grande dimension sonore du roman découle en effet d'un autre élément déjà évoqué : la musique.

La typographie est souvent mise à contribution dans les romans pour reproduire l'intensité sonore « Su madre no le llama, le GRITA » (S95 : 17), entre autres pour montrer l'énervement : « ¡ME CAGO EN LA PUTA , ¿NO OIZ EL PUTO TELEFONILLO ?! –grita Borja desde el baño » (S95 : 63) ou un état altéré par l'alcool, qui amène à lever la voix : « Se acercan, tropezando más que andando, Luisín y otros tres bolingas con gafas de sol. ¿CÓMO QUE NO PODEMOS PASAR ? » (S95 : 32). Elle concoure à rendre plus vivants les dialogues qui acquièrent une expressivité visuelle reflétant l'insistance, la rage, l'émotion, le volume sonore plus élevé (« SEÑoras, ¡YA ESTÁ BIEN! UN POCO DE TRANQUILIDAD. VAMOS, DIGO YO »), ou pour mettre en exergue un élément (« el Tijuana tiene pinta de ser MUY malo »).

Dans nombre de romans, c'est également grâce à l'orthographe que l'écriture imite les prononciations de mots étrangers ou caricature les accents (« qunfú » (ET : 17, « chentelman » (ET : 28), « mojamé » (ET : 41), « una tienda que habían pupesto unos moros y que se llamaba Bajamelajaulajaimo o algo parecido » (ET : 43).

Cette écriture « figurative » que mettent en œuvre les auteurs semble parfois constituer plus une « collecte » qu'une composition littéraire. Chasseurs de voix et de sons dans l'époque qui les entourent, les auteurs semblent les restituer tels quels.

Dans les romans du *Realismo sucio*, deux aspects de l'acte de raconter sont conjugués dans une écriture pittoresque : dire et faire. Dans la perspective pragmatique de Dominique Maingueneau, l'acte d'énonciation se réfléchit dans l'énoncé : « Tout énoncé a des marques de personne et de temps qui réfléchissent son énonciation ». *Dire*, c'est donc déjà *faire*. Ici l'écriture va plus loin, et elle *fait* et *montre* ce qu'elle dit. L'espace visuel et l'espace

sonore convergent dans un troisième espace : le texte. A la différence du cinéma où l'impact produit par le son et celui produit par l'image sont simultanés, ici ils sont recréés par l'implication active du lecteur, devenu auditeur et spectateur.

Selon Tzvetan Todorov, l'une des règles du réalisme consiste à « dissimuler toute règle et nous donner l'impression que le discours est en lui-même parfaitement transparent, autant dire inexistant, et que nous avons affaire à du vécu brut, à une "tranche de vie" ». Mañas suit cette règle à la lettre, et sous un aspect de récit anarchique il agence un univers possible¹. Son écriture n'est en fait « qu'agencement et surdétermination interne, elle ne parle de rien, mais elle dissimule ce silence sous le bruit de sa vraisemblance » (Todorov, 1982 : 9-10).

Alors que l'une des différences premières entre écriture et oralité réside dans l'absence du récepteur de l'énoncé ou sa présence, et donc dans la possibilité pour le producteur de le planifier et de l'agencer, dans les romans le travail d'agencement tend à être dissimulé pour donner l'impression au lecteur qu'il assiste à la scène. Sorte de supercherie, l'oralité écrite n'en est pas moins efficace à l'heure de représenter la réalité dont elle porte la parole.

L'une des stratégies visant à effacer toute trace de réélaboration formelle est la technique dite *du magnétophone* (« Técnica de la grabadora », Navarro Martínez, 2008 : 62). Cette apparente retranscription de conversations récoltées dans la rue, louée par certains et décriée par d'autres, est bien sûre illusoire. Dans *Caídos del cielo* un personnage la met littéralement en pratique en enregistrant les passants, et le narrateur retranscrit sa « collecte » :

Nunca, puede que sí, a mí también me importa, todo lo que quieras y nada por ahora, sigo esperando, no creo que tenga fuerzas, ya te lo daré mañana, no hay dinero, no hay dinero, no hay dinero, vete, ven, vete, vuelve, estoy solo, ya no me importa, hemos ganado, las cosas que tú me dices, perros en las piernas y gatos en la cabeza, corre, corre, corre, demasiado tarde, demasiado pronto, haberlo dicho, otra vez solo, si no fuera tan guapo, Dios sabe que lo he intentado, nadie sabe cuánto, no me quiere, dos suspensos, uno trabajo nuevo, zapatos nuevos, coche nuevo, apenas puedo mover las manos, soy joven, ya no soy tan joven, dos niños solos, ¿no serán de nadie?, qué raro, solo, nunca había visto animales en el parque, si no llueve o a lo mejor llueve... y al principio y al final de la grabación: Te quiero, ya no te quiero. (Loriga, 199: 57-58)

Le résultat obtenu, bien qu'intéressant d'un point de vue documentaire, défend d'envisager une littérature qui ne serait que retranscription, sous peine d'aboutir à un ramassis

¹ Jouve rejoint le narratologue en affirmant que par ce « camouflage objectivant » qui efface les règles de l'énonciation le lecteur est « séduit » par les personnages qu'il reçoit « comme vivants » (Jouve, 2001 : 208). Dans ce romans le narrateur s'efface parfois alors qu'il est au centre de l'action, enchaînant les scènes racontées par succession de *flashes* sans marques dialogiques ni marques de perception qui nuieraient à l'impression d'immédiateté qui semble être l'une des principales visées de l'écriture.

indigeste de bribes de paroles. Il y a nécessairement agencement et remédiation dès lors qu'on écrit. Mañas s'en défend lui-même : « yo no transcribo, manipulo » (Mañas in Navarro Martínez, 2008 : 62) et allègue d'une technique de collage d'éléments recueillis mais transformés. A Buffon¹ qui arbitrait : « Ceux qui écrivent comme ils parlent, quoiqu'ils parlent très bien, écrivent mal », les romans opposent un travail minutieux de dissimulation des règles du discours pour ne pas aboutir à des récits ennuyeux voir indigestes². L'effet produit est néanmoins celui d'une *collecte* de voix et les romans constituent de véritables banques sonores.

L'oralité est la manifestation de l'intermédialité la plus présente dans les romans dont elle imprègne l'écriture, la dotant d'une grande vitalité. Elle est avec le traitement du chronotope un élément clé pour atteindre l'objectif de célérité que se donnent plusieurs auteurs³, et l'un des vecteurs du réalisme les plus efficaces. Par la médiation de l'écriture, les textes composent un instantané du langage vivant d'un lieu et d'une époque, et sont à travers lui symptôme d'une nouvelle façon d'être au monde et de voir les choses, d'un nouveau répertoire culturel et d'un nouveau système de valeurs. Les auteurs façonnent la langue pour la rendre opérante dans une écriture du réel : « c'est leur matériau même : ils l'interrogent, la travaillent pour produire des significations neuves »⁴. *El triunfo* inaugure la tendance en « collectant » le jargon du quartier barcelonais du *Raval* en est le premier exemple. Mañas reprendra en version madrilène cette imitation des différents sociolectes en produisant des « instantanés⁵ » de la langue dans son état brut au risque de confondre les lecteurs méconnaissant son lexique.

¹ Buffon, *Discours sur le style*, 1753, réédition Climats, 1998.

² Notons par ailleurs que les auteurs transgressent des normes discursives qu'ils maîtrisent par ailleurs. Cette transgression volontaire vise la mise en évidence de l'influence des *media* et la crise de l'écriture tout en établissant une complicité avec le lecteur.

³ Voir la note de Mañas à *Sonko 95*, ou cette remarque de Pedro Maestre, interrogé sur son usage des virgules : « (...) yo **quería hacer algo muy rápido y creo que la forma condiciona el contenido**. No me gusta la literatura sonajero, sino la que tiene sentimientos » (in Moret, 1996).

⁴ Dominique Viart, *Anthologie de la littérature contemporaine française. Romans et récits depuis 1980*, Paris, Armand Colin, 2013.

⁵ Il est intéressant d'observer l'évolution de ce lexique dans la continuité de la *Tetralogía Kronen*. Si nombre des vocables utilisés dans le premier roman ont rapidement été absorbés par le langage courant, d'autre ont en revanche disparu du langage quotidien et des romans. Ainsi le mot « quelí » employé à plusieurs reprises dans *Historias del Kronen* sera abandonné par des usagers appartenant pourtant au même univers socio-culturel au profit du terme générique de « casa » dans *Sonko 95*.

Par les chemins empruntés pour restituer l'oralité, l'énonciation est plus que jamais fondée sur une coopération active du lecteur. D'autant plus que le langage reflète les conventions de groupes socio-culturels auxquels il n'appartient peut-être pas.

La tension vers le réel s'incarne dans la forme des romans — matérielle et linguistique — autant que dans leur contenu. La fragmentarité qui les caractérise se veut miroir des multiples facettes de l'univers qu'ils décrivent. A cet éclatement des récits se superpose une poétique de la frontière qui traverse les textes par divers canaux. Le décroisement générique, l'intertextualité, le méta discours qui met à nu les procédés fictionnels, l'intermédialité et le brouillage énonciatif sont autant de procédés qui inscrivent l'écriture dans une tension permanente entre référence et autoréférence. Le monde « réel » que l'œuvre prétend représenter devient accessible à travers le monde qu'elle institue par une écriture façonnée par ces procédés. Geneviève Champeau résume ainsi ce parcours : « La fiction fait ce qu'elle dit et finit par être ce dont elle parle » (Champeau, 1994 : 109).

L'exploration et l'abolition des frontières entre réalité et fiction d'une part, et entre l'écriture et les autres textes et codes sémiotiques d'autre part, induit une permissivité et un rejet de l'orthodoxie qui érigent l'hétérogénéité, l'éclectisme et l'hétérarchie en lignes de force et font apparaître que tous les genres et tous les discours sont fongibles dans le roman. L'effet de réhabilitation est double : en introduisant dans le champ littéraire une culture jusque-là dénigrée, les romans de la *generación X* lui donnent ses lettres de noblesses, et ils resituent également le roman dans la réalité de son époque, lui donnant un nouveau souffle. Résolument postmodernes en cela, les romans sont en outre signes avant-coureurs de bouleversements des paradigmes culturels et littéraires qui ont pris depuis une ampleur telle qu'ils semblent assimilés. Par ailleurs, et c'est selon nous leur qualité première, ils constituent par ces empiètements qui engendrent de nouvelles formes un état des lieux d'un monde contemporain complexe passé au crible par l'écriture. Ce monde contemporain, les romans semblent vouloir l'imiter plus que le décrire, le présenter plus que le représenter, passer de la représentation à la simulation (Forest, 2007 : 238). Alors que d'aucuns nient l'existence d'une référence au réel, ils prétendent *être* le réel. A tout le moins, le monde qu'ils instituent s'en veut la copie fidèle.

Les romans empruntent certaines techniques au cinéma et mettent en scène, montent, coupent, mais ils empruntent à l'audiovisuel en général. La notion de *capture* de la réalité, empruntée aux récentes technologies nous a semblé s'adapter à nos romans : comme les caméras embarquées, les caméras de vidéo-surveillance, les mouchards et autres dictaphones qui se font oublier ou sont installés à l'insu de ceux qu'ils filment ou enregistrent ils saisissent et restituent parfois des tranches de vie en prétendant l'absence de filtre, de manipulation. L'écriture s'apparente davantage à de la « collecte » qu'à de la « reproduction » mais c'est le

jeu d'une dissimulation des artefacts scripturaux visant à donner un sentiment de spontanéité, d'immédiateté, et de réalité. La médiation réalité-auteur-réalité dépeinte se veut gommée. Mais elle existe bel et bien et est gage de lisibilité. Les dialogues apportent peu au récit, s'il n'y avait pas de « montage », d'agencement, d'ajout de bande son, etc., ce serait vraiment de l'anthropologie, du documentaire et non de la littérature.

Toute lecture est un travail de reconstitution, et pour accomplir les potentialités du texte implique une zone de collusion entre émetteur et récepteur. L'intertextualité et l'intermédialité qui se jouent dans les romans supposent un lecteur « cultivé » — entendant le terme de culture au sens large — et mettent ses capacités interprétatives à l'épreuve. Maingueneau parle de lecteur « institué » par le texte à travers « le vocabulaire employé, les relations interdiscursives (allusions à d'autres œuvres en particulier), l'inscription dans tel ou tel code langagier » (Maingueneau, 1990 : 30). Ce lecteur est ici soumis à des injonctions d'expansion et de filtrage constantes (Maingueneau, 1990 : 38) par la saturation de références, les modalités discursives mises en œuvre et le non-respect des normes discursives littéraires¹. Peut-être la question de la possibilité de réaliser ce double travail pour un lecteur éloigné de l'univers dépeint se pose-t-elle.

¹ Nous l'avons vu, les principes d'informativité (on ne parle pas pour ne rien dire), d'exhaustivité, et d'intelligibilité (Maingueneau, 1990 : 110) y sont souvent mis à mal par la digression, le radotage, le bafouillage, l'usage d'un jargon argotique et les phrases elliptiques.

Conclusion générale

¿Hay un tipo único de novela ? Esta pregunta me viene siempre a la imaginación cuando en nuestras discusiones algún amigo habla de la novela como un género concreto y bien definido. ¿Hay un tipo único de novela ? Yo creo que no. La novela, hoy por hoy, es un género multiforme, protéico, en formación, en fermentación ; lo abarca todo (Pío Baroja)

Notre objectif à travers cette étude d'un ensemble de treize romans publiés au cours de la dernière décennie du XX^{ème} siècle était de dessiner les contours de ce que nous affirmons être un jalon charnière dans le mouvement du retour au réel qui caractérise la littérature contemporaine. Par l'analyse de thématiques communes et de convergences esthétiques dans un ensemble de textes publiés sur une brève période, nous voulions faire émerger les spécificités d'une écriture vériste qui pour mieux se saisir de la réalité contemporaine intègre ses évolutions socio-culturelles à la pratique narrative.

Nous avons voulu resituer ces textes dans le contexte de leur surgissement pour mieux comprendre leurs ascendances, leurs relations de continuité, de contiguïté ou de rupture avec d'autres tendances. Ces romans qui altèrent et désaltèrent le panorama littéraire espagnol des années 1990 sont en prise avec le contexte historique, social, culturel et littéraire de leur production. Héritiers de la postmodernité, ils entérinent ses principales propositions et dans le même temps les prolongent et les recyclent déjà. Dans un contexte de retour en force du réel en littérature ils se démarquent en se proposant de dépeindre la réalité préoccupante de la jeunesse espagnole contemporaine en développant des pratiques narratives capables de la restituer le plus fidèlement possible. Ils saisissent ainsi le zeitgeist contemporain qu'ils refigurent à travers les valeurs, la vision du monde et la culture portées par leurs personnages qu'ils mettent en scène.

Les auteurs de la dite *Generación X* mettent presque systématiquement en scène une jeunesse désenchantée, souvent sans besoins matériels et néanmoins insatisfaite à laquelle les critiques les ont souvent assimilés. Ils brossent un sombre portrait du secteur jeune de la société espagnole des années 1990. La plupart de leurs personnages évolue dans un univers clos restreint le plus souvent à leur groupe d'amis et à leur famille. Les autres sont solitaires, par choix, par obligation ou par dépit, mais tous sont profondément seuls. Ils ont en commun leur fréquent manque de valeurs et d'ambition, ou en tous cas de perspectives d'avenir, leur sentiment d'inadéquation et d'incompréhension face au monde des adultes et à la société.

Ce qui caractérise l'ensemble des personnages, c'est donc qu'ils évoluent dans les marges. En marge du modèle socialement acceptable hérité de leurs parents, du monde adulte conventionnel, soit par choix parce qu'ils le rejettent ou souffrent du « syndrome de Peter Pan » et refusent les responsabilités soit par incapacité à s'adapter malgré leur volonté. Refusant d'être enfermés dans un système qu'ils abhorrent et duquel ils s'excluent, ces personnages tentent tous de fuir. Cette fuite s'opère souvent dans la drogue, la violence, l'alcool, le sexe, les comportements marginaux et transgressifs, les antidépresseurs, l'oisiveté et la dépression ou l'enfermement mental. Ils croient ainsi se libérer mais se consomment et se murent, dans une oisiveté ou une violence généralement destructrices, sans parvenir à échapper à la société de consommation dont ils sont à la fois victimes et acteurs, au présent qui les opprime et à l'angoisse face au futur. Leur fréquent manque d'épaisseur psychologique fait écho à la vacuité de leurs existences, guidées par la recherche permanente de sensations fortes pour combler ce profond vide existentiel, et s'oppose à la profusion de références au monde réel et à un répertoire culturel pléthorique issu des *mass media* sur laquelle repose en grande mesure leur caractérisation :

Recomponen una estética cuyo contacto más directo con la realidad es el deliberado costumbrismo que acoge una sensibilidad distinta, la que depende de ocios con nueva geografía y nuevos consumos y que se educa con mitos más o menos pueriles en este fin de siglo, pero desideologizados a conciencia. Si primero estuvieron los nombres exóticos de jóvenes bandas de rock, ahora están como personajes y materiales de referencia de sus novelistas (García, 1996 : 29).

Pour ces jeunes erratiques privés de perspective, seul compte l'instant présent, et par le truchement d'artéfacts narratifs les textes tentent de saisir ces instants pour donner l'illusion de les restituer à l'état brut. Ils rendent également compte par des effets de rythme du rapport dichotomique des personnages entre temps diurne et temps nocturne. Les romans se caractérisent également par l'introduction dans leurs pages d'un cadre éminemment urbain (généralement Madrid) dans lequel les principaux champs d'action sont des bars, des discothèques, des rues ou des autoroutes. L'espace fictionnel véhicule la vision d'un espace urbain nouveau façonné par l'homme moderne qui pense le dominer mais en est souvent la victime. A l'instar de la temporalité, l'espace porte les marques d'une société accélérée à outrance ; il porte aussi les stigmates des mutations sociales et des fractures de la société.

Cette littérature est donc symptôme d'un état de la société -d'aucuns diront d'un état pathologique. Cet état génère une écriture originale qui porte l'empreinte d'une vision du monde et d'un répertoire culturel distinctifs qui s'illustrent de façon exacerbée dans les romans. Elle est aussi symptôme de la crise de l'écriture face à la montée en force des autres formes de communications à travers les moyens qu'elle met en œuvre pour se renouveler. Nous avons interrogé la relation que ce symptôme entretient avec la réalité en posant la question du rapport au réel de ces fictions littéraires, lui-même sous-tendu par le problème de

la référentialité. Celui-ci est au centre des romans du *Realismo sucio*, qui à travers une saturation d'ancrages de tous genres dessinent les contours d'une réalité parfaitement reconnaissable.

Les romans rendent également compte par leur composition même de l'absence de perspectives et de l'enfermement dans le présent que présentent la plupart des personnages. Leur structure éminemment fragmentaire et illustrative du ressassement en est la manifestation formelle. La trame minimaliste qui les caractérise pour la plupart et qui leur fut reprochée semble être le reflet du manque de sens à l'existence que connaît la jeunesse espagnole de l'époque et d'une certaine attitude nihiliste qui en découle, et la subjectivation systématique celle du narcissisme de l'individu contemporain, centrée sur lui-même et sa seule vision du monde. Tout comme le paradoxal effet déréalisant d'une écriture du réel qui se voulant le procès-verbal d'une réalité clairement identifiable frôle souvent la schématisation, la platitude, le ressassement et la vacuité, mais rend ainsi compte au plus juste d'une réalité qui a perdu son sens, sa troisième dimension.

Cette réalité est désormais imprégnée par l'omniprésence des *mass media* dont les images et le bruit viennent combler ce vide ressenti par les individus et qui semble s'emparer de la société tout entière. Pour dévoiler cette société en crise et sa réalité exsangue, les auteurs mettent leur écriture sous perfusion et l'alimentent de références et d'emprunts techniques au cinéma, à la musique et à toute forme de médias. Il ne s'agit de faire du roman une œuvre mixte, mais au contraire d'alimenter la recherche textuelle de tout ce que le monde contemporain comporte de formes de communication et de création. Pour cela les textes franchissent les limites et perpétuent la désacralisation de l'écriture.

Nous sommes en présence de romans qui sans renoncer à une nature exclusivement textuelle sont des productions polysémotiques par les effets qu'ils produisent. Ils sont fortement marqués du sceau de l'intermédialité et s'ils n'incluent pas de documents extratextuels à proprement parler, ils incluent des documents extra-littéraires directement (panneau, article, tag) ou par allusion/citation/fusion et produisent /reproduisent avec du textuel du visuel et du sonore. La virtuosité allusive dont les auteurs font preuve révèle une dimension ludique révélatrice d'une prise de distance : ils sont déjà dans le recyclage des modalités postmodernes et de la culture des *mass media* dont ils révèlent l'important degré d'assimilation.

Véritable esthétique des frontières, le *Realismo sucio* espagnol se plaît également à jouer de celles qui séparent la réalité et la fiction et à abolir celles qui cerclaient traditionnellement le discours écrit. Entre autres traits distinctifs ces textes sont également envahis de dialogues et monologues qui marquent les textes d'une domination de l'oralité et permettent aux auteurs de s'affranchir des restrictions de la langue écrite selon un patron traditionnel tout en rendant compte d'une réalité avec une grande justesse de ton :

La oralidad de estas narraciones (...) Es la respuesta del ciudadano de la calle al lenguaje del notario, del académico. Supone también un renovado compromiso con la realidad social, con el mundo tal y como es, no tal y como se supone que es (Gullón, 1998 : XXXII).

La langue orale issue du parler populaire, de la télévision et du cinéma, est défendue face à la suprématie du langage littéraire. Ces romans ont en commun d'aller puiser en dehors du domaine littéraire les éléments esthétiques pertinents pour refléter l'air du temps. Qu'ils le fassent depuis leur seule subjectivité ou dans une volonté testimoniale ils ouvrent les possibles du roman en rompant avec l'orthodoxie.

Ce qui semble primer, c'est le réalisme linguistique d'une écriture qui reproduit le parler d'une génération donnée, en un lieu et à un moment donnés. L'une des principales caractéristiques de ce parler est l'usage presque systématique d'un lexique familier et argotique d'une infinie richesse. L'argot est englobé dans une totalité linguistique bien plus vaste, celle d'un style particulier marqué par l'oralité en général, mais également par la visualité. Les procédés inaugurés par Casavella, employés par les auteurs et poussés aux extrêmes par Mañas pour parvenir à reproduire le *bruit* linguistique qui émane d'une société espagnole contemporaine marquée par l'omniprésence des nouveaux médias, de l'image et de la musique sont aussi divers qu'efficaces.

L'abolition du « fétichisme artistique » (Lipovetsky, 1987) et de la hiérarchie entre art et vie amène une démocratisation de la culture à double sens, un retour généralisé de l'art au réel et une littérature où domine la pluralité. Les romans deviennent des collages (Navarro Martínez, 2008 : 37) dans lesquels s'agglutinent différents styles, codes sémiotiques, etc. Ils sont autant de recherches de nouvelles voies d'un réalisme critique. Il ne s'agit pas de créer un style mais de les embrasser tous. En ce sens, les romans du *realismo sucio* sont autant de « miroirs brisés¹ » réfléchissant la réalité grâce à la cohérence d'éléments qui se superposent pour la refigurer : une esthétique du fragment, par la multiplicité des codes sémiotiques, et par un langage disloqué à l'image de la réalité qu'il exprime. L'ensemble de ces romans montre que le fait d'opter pour des modalités semblables (induites par la culture en présence) amène malgré l'infinité de combinaisons et de « dosages » possibles à une forme de paradigme dont nous avons voulu cerner les contours.

Les romans de ce groupe d'auteurs, dans la continuité de la postmodernité qu'ils dépassent tout en conservant certains de ses aspects caractéristiques, soulignent en somme par leur contenu et leur forme les changements que les nouvelles technologies ont supposés, non seulement dans les habitudes collectives et personnelles, mais dans les valeurs mêmes et dans la manière d'appréhender le monde actuel et proclament la nécessité d'une littérature en accord avec son époque :

¹ Nous reprenons ici l'expression utilisée en 1996 pour décrire le panorama littéraire (Sanz Villanueva, 1996). Elle nous semble appropriée pour mettre en évidence la capacité de réfraction du réel des oeuvres étudiées.

Chaque période de l'histoire suscite un état du monde ou de la conscience, une qualité d'expérience ou une forme d'existence que les productions de la culture n'ont encore jamais traduits. L'artiste, l'écrivain, découvrent à cette occasion combien les discours déjà constitués falsifient le monde. Il doit alors en imaginer d'autres (Viart, 2008 : 13).

Les romans de la *Generación X* réinvestissent le réalisme depuis un nouveau répertoire et une nouvelle conception de l'écriture. Portant en germe des pratiques narratives qui seront poussées plus loin par la suite et dont l'intermédialité semble être la plus notable, ils posent les jalons de mutations postérieures du roman et d'évolutions des formes de diction du réel qui en intégrant des matériaux extratextuels mettront à mal l'affirmation de Georges Tyras : « le texte ne peut dire le monde que par le biais de sa diction spécifique, qui est textuelle » (Tyras, 1994 : 112).

À l'époque de leur publication, ils ont constitué une « vuelta hacia el público » (Gullón, 1996 : 32) en réinsérant la société dans la littérature ils ont réinséré la littérature dans la société. Ils ont réussi à réconcilier avec la lecture une frange jeune de la population qui y a trouvé une reconnaissance. Ils y ont réussi en parvenant à établir une identification en lui donnant à voir -par le biais de leur dimension référentielle et auto-référentielle- la réalité immédiate saisie dans son instant, appliquant au plus près les préconisations de Cortázar :

Posibilidad tercera: la de hacer del lector un cómplice, un camarada de camino. Simultaneizarlo, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasladará al del autor. Así el lector podría llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, en el mismo momento y en la misma forma. (...) Todo ardid estético es inútil para lograrlo: sólo vale la materia en gestación, la inmediatez vivencial (transmitida por la palabra, es cierto, pero una palabra lo menos estético posible (Cortázar, 1997 : 560).

Pourtant, en dépit de la « sintonía generacional » responsable du succès obtenu alors, ces romans posent des questions relatives à leur réception. La fragmentarité, l'intermédialité, l'oralité et la saturation de références, utilisés comme leviers de la fiction pour palier une déficience descriptive, sont autant de procédés discursifs qui amènent le lecteur à une participation et une récréation actives. Le roman de la *Generación X*, qui s'apparente aux œuvres « ouvertes » décrites par Umberto Eco en cherchant par son inventivité formelle à « Dynamiser, multiplier, écarquiller à l'extrême ses instruments de saisie » (Eco, 2005 : 24) bannit la lecture passive, et le lecteur est interprète car pour actualiser le potentiel du texte il en assure la remédiation réceptrice. Qui donc est le lecteur implicite ou « induit » (Maingueneau, 1990) qui « incorpore l'ensemble des orientations internes du texte de fiction pour que ce dernier soit tout simplement reçu » (Iser in Jouve, 2001 : 19), ou celui que Umberto Eco appelle « lecteur modèle » (Eco, 1985 : 80) et grâce à qui le contenu potentiel

du texte est pleinement actualisé ? Existe-t-il seulement ? Le cas échéant, jusqu'à quel point la déperdition de sens est-elle tenable ?

Une autre question se pose, relative également à la réception du roman : celle de sa lisibilité dans le temps. En inscrivant leur écriture dans un *Zeitgeist* très daté, les auteurs ont fait un choix et plaidé pour la représentation d'une réalité à l'état brut au détriment de la langue écrite et de sa permanence. Cette datation a peut-être marqué le roman d'une *date de péremption*, et l'on peut s'interroger sur son devenir une fois les références utilisées disparues du panorama culturel.

Cette question perd toutefois de son importance si l'on considère les romans dans le contexte de tournant sociologique que vit la littérature depuis plusieurs décennies. Qu'importe la caducité potentielle des romans, ils altèrent et désaltèrent le panorama littéraire et même jaunis ils constituent de véritables instantanés de leur époque. « Levantan acto de su tiempo » (Wolfe, 1996).

ANNEXES

Annexe 1 : Tableau synoptique du corpus d'étude

Auteur	Date de naissance	Date de publication	Prix
Francisco Casavella	1963	<i>El triunfo</i> 1990	
Ray Loriga	1967	<i>Lo peor de todo</i> 1992 <i>Héroes</i> 1993	
Roger Wolfe	1962	<i>El índice de Dios</i> 1993	
Ismael Grasa	1968	<i>De Madrid al cielo</i> 1994	Premio Tigre Juan 1994
José Ángel Mañas	1971	<i>Historias del Kronen</i> 1994 <i>Mensaka</i> 1995 <i>Ciudad Rayada</i> 1998 <i>Sonko 95</i> 1999	Finaliste Nadal 1994
Benjamín Prado	1961	<i>Raro</i> 1995 <i>Nunca le des la mano a un pistolero zurdo</i> 1996	
Pedro Maestre	1967	<i>Matando Dinosaurios con tirachinas</i> 1996	Nadal 1996
Lucía Etxebarria	1966	<i>Beatriz y los cuerpos celestes</i> 1998	Nadal 1998

Annexe 2 : Présentation des auteurs

Nous présenterons les auteurs par ordre alphabétique à défaut de tout autre classement satisfaisant : ni les dates de naissances ni les dates de publications (que nous utiliserons en revanche pour classer les romans, partant du premier paru pour chaque auteur) ne nous semblent pertinentes ici, ni encore moins quelque jugement d'ordre qualitatif que ce soit. Nous ne disposons pas de la même somme d'information biographique pour chacun. Certains, très médiatisés, possèdent leur propre page web, ont fait couler beaucoup d'encre et sont encore très présents sur la scène littéraire. D'autres à l'inverse sont toujours restés plus discrets, ont parfois déserté le milieu littéraire et ont sombré dans une sorte d'oubli qui rend difficile l'accès à des informations. Cela expliquera un certain déséquilibre des présentations.

Francisco Casavella

El mundo es terrible pero no es serio
(Francisco Casavella, *El día del Watusi*)

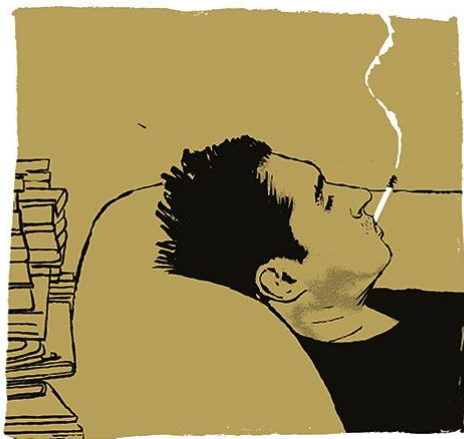


Illustration de Miguel Gallardo, d'après une photographie de Daniel Mordzinski

Francisco Casavella est le pseudonyme adopté par Francisco Garcia Hortelano pour éviter toute confusion avec son homonyme Juan García Hortelano, également romancier. Casavella, né en 1963 à Barcelone, inaugure sa carrière littéraire (et le courant qui nous occupe) en publiant à l'âge de vingt-sept ans *El triunfo*, écrit pendant son service militaire, qui reçoit le prix Tigre Juan en 1990. Son second roman, *Quédate* (Ediciones B, 1993), ne

remportera pas le succès escompté et lui vaudra d'être limogé par son éditrice, ce qui n'est pas sans corroborer l'observation que nous avons fait du monde éditorial¹.

Également auteur de *Un enano español se suicida en Las Vegas* (Anagrama, 1997) et du roman jeunesse *El secreto de las fiestas* (Anaya, 1997) il écrira la trilogie *El día del Watusi* (Mondadori, 2002), une fresque de la Barcelone pré-olympique, aussi rutilante que corrompue, sur fond de scandales financiers directement inspirés de ceux que connurent les dernières années du gouvernement socialiste. Chroniqueur (notamment pour *El País*), essayiste et scénariste, il signe le scénario de *Antártida* (Manuel Herga, 1995), film sur le monde marginal, et co-écrit le scénario de l'adaptation de *Un enano español se suicida en Las Vegas* (*Volverás*, de Antonio Chavarrías, 2012). Son premier roman *El triunfo* sera également adapté à l'écran en 2006 par Mireia Ros. Il remporte le prix Nadal en 2008 pour son roman *Lo que sé de los vampiros*, par lequel il change radicalement de thématique², et décède la même année. En 2010 les éditions Destino créent en son honneur le Prix Francisco Casavella pour remplacer le titre de finaliste du prix Nadal. Ce prix disparaît à son tour en 2013.

Considéré par la presse espagnole comme l'héritier de Juan Marsé (Rodríguez Marcos, 2009) et l'un des piliers de la jeune littérature espagnole, il obtiendra néanmoins surtout la reconnaissance à titre posthume. Il est le barcelonais du « groupe » et prend presque systématiquement la capitale catalane comme décor de ses romans qui mêlent habilement culture populaire et culture « noble » et dans lesquels il assemble les pièces d'un puzzle social et narratif : l'univers gitan, les baraquements de Montjuïc, la drogue, les clans, la misère sexuelle, la violence et la corruption. Ayant frayé avec les milieux qu'il dépeint dans ses romans, il en maîtrise les rouages et le langage : « "Fui chulo antes que escritor", decía, y fue docto enseguida en ver el engaño, el truco de los juegos de manos y también el navajeo de las broncas de las bandas callejeras, antes de que surgiera, devastadora, la heroína » (Massot, 2008). Ses évocations n'en sont que plus fidèles. Nous le considérons comme un précurseur de l'écriture réaliste, urbaine, *underground*, que nous étudions ici.

¹ «Tras el éxito de *El triunfo*, escribió, sintiendo la presión externa y temiendo defraudar las expectativas, *Quédate*, un experimento fallido que le costó el contrato con su primera gran editorial, al negarse a seguir los consejos de su editora» (Massot, 2008).

² Il s'agit de récit des aventures d'un jésuite à la suite de l'expulsion d'Espagne au XVIIIème siècle des membres de cet ordre religieux.

Lucía Etxebarria

« De entre toda la tiniebla generacional siempre surge una luz. Lucía Etxebarria puede ser esa luz ».

Francisco Umbral, introduction à *Amor, curiosidad, Prozac y dudas*)

Benjamine d'une fratrie de sept enfants, née à Valence en 1966, Lucía Etxebarria fréquente des écoles catholiques avant d'étudier la philologie et le journalisme à Madrid. Tour à tour chargée de la promotion dans une maison de disque, interprète, traductrice, serveuse et attachée de presse pour diverses multinationales, elle écrit dans des revues féminines et pour *El Mundo* avant de publier en 1996 *La historia de Kurt y de Courtney : aguanta esto*, biographie de la star grunge disparue en 1994 et de sa compagne. Suivent *Amor, curiosidad, Prozac y dudas* en 1997 puis *Beatriz y los cuerpos celestes* en 1998 pour lequel elle obtient le prix Nadal. Coscénariste des films *Sobreviviré* (1999) et *I love you baby* (2001), elle publie également en 2000 deux essais polémiques (*La Eva futura. La letra futura*) dans lesquels elle interroge la place de la femme dans la société et dans le monde littéraire, et dévoile les dessous du système éditorial, ce qui lui attire l'inimitié de beaucoup. Elle regagne l'approbation d'une partie de la critique avec la publication en 2001 de *De todo lo visible y lo invisible* (Premio primavera) avant de gagner en 2004 le Prix Planeta avec *Un milagro en equilibrio*.

Elle est l'une des seules voix féminines du courant qui nous intéresse et d'un monde littéraire dont elle critique le machisme. Elle s'évertue dans toutes ses œuvres à ébranler les mentalités sur des thèmes comme l'homosexualité (et la sexualité en général), l'immigration, et le rôle de la femme, ce qui lui vaut d'être l'une des figures les plus controversées de la scène littéraire espagnole actuelle. Sa marque de fabrique : « un féminisme caustique et un regard acerbe posé sur le monde contemporain, un style plein d'humour et d'irrévérence »¹. Francisco Umbral souligne quant à lui dans son introduction critique à *Amor, curiosidad, Prozac y dudas* (édition de 2009 : 21) que « la mezcla entre la coloquialidad y la disposición estratégica de recursos literarios parece configurarse como clave estética. La voluntad de estilo por parte de la autora parece radicar en esta miscelánea ». Ainsi l'oscillation entre préciosité et familiarité vient faire écho à l'association d'une culture *underground* et de références littéraires et culturelles d'un répertoire plus classique. Malgré son succès, de nombreuses voix tentent de la discréditer en tant qu'auteure, notamment du fait de son accusation à deux reprises de plagiat.

On tend à confondre ses romans et sa biographie (c'est le cas également d'autres auteurs qui pour certains en jouent dans leurs romans, nous le verrons avec Mañas), et les media à l'assimiler à une star commerciale en raison de ses stratégies marketing (Henseler,

¹ C'est ainsi qu'elle était présentée à l'occasion de l'édition 2015 la Comédie du Livre de Montpellier, consacrée aux littératures ibériques. (<http://comediedulivre.fr/auteurs/lucia-etxebarria>) Consulté le 10/10/2016.

« Fuss », 1994). A son corps défendant, Etxebarria répond qu'être populaire lui permet d'atteindre un public plus large et de déjouer la position traditionnellement réservée aux femmes par l'*establishment* littéraire.

Ismael Grasa

Auteur le plus discret de ceux que nous présentons ici, Ismael Grasa naît à Huesca en 1968. Il étudie la philosophie à Pampelune puis à Madrid. Durant ses études il travaille comme serveur dans des bars de nuit. Après la publication de son premier roman, *De Madrid al cielo* (1994) pour lequel il obtient le prix Tigre Juan, il disparaît pour ainsi dire du devant de la scène et part enseigner l'espagnol en Chine pendant plusieurs années, mais continue à publier régulièrement romans, poèmes et essais (*La esforzada disciplina del aristócrata* (Ayuntamiento de Toledo, 1995), *Días en China* (Anagrama, 1996), *Fuera de casa* (Plaza & Janés, 1999), *Nueva California* (Xordica, 2003 (nouvelles et poèmes)), *La Tercera Guerra Mundial* (Anagrama, 2002), *Trescientos días de sol* (Xordica, 2007, prix Ojo Crítico (nouvelles)), *Brindis* (Xordica, 2008), *La flecha en el aire: Diario de la clase de filosofía* (Debate, 2011 (essai)), *El jardín* (Xordica, 2015 (nouvelles)) et *Una ilusión* (Xordica, 2016). Il fait aussi des apparitions en tant que *guest star* dans les films de David Trueba¹ *Obra maestra* (2000) et *Bienvenido a casa* (2005).

Il enseigne actuellement la philosophie à Saragosse et évoque dans un article son arrivée et sa vie à Madrid dans le quartier de Lavapiés, ville et quartier qui devaient le marquer et qui constituent la toile de fond de son roman *De Madrid al cielo*. Nous y trouvons aussi des marques caractéristiques de la littérature que nous étudions : l'absence de véritable projet littéraire autre que de dépeindre son environnement immédiat, le fait que cet environnement soit assez marginal au sein de la société, la présence de la communauté gitane, le traitement de l'espace réel dans la fiction, le sentiment d'inadéquation dans le monde, l'absence de perspective et la crainte de l'avenir qui planent, et enfin la culture cinématographique et musicale. Nous en citerons des extraits évocateurs :

Con veinte años fui a vivir a Madrid, al barrio de Lavapiés. Iba a estudiar los dos últimos cursos de la carrera de Filosofía en la Complutense. Madrid se presentaba a mis ojos como una liberación. Yo había estudiado en un colegio religioso de Huesca, y después había pasado tres años en la Universidad de Navarra, la mayor parte del tiempo en un colegio mayor. Pero, en cierto modo, nunca me había sentido libre. No al menos de la manera en que me sentí una noche de comienzos de octubre de 1989, cuando salí con mi maleta de la estación de metro de Lavapiés camino al piso que iba a compartir junto a otros dos estudiantes. Quizá algunas de las cosas que vi en ese primer trayecto a otros les

¹ Scénariste, réalisateur et auteur (*Abierto tda la noche*, 1995, *Cuatro amigos*, 1999), d'ailleurs associé par certains à la *Generación X*.

podrían resultar tenebrosas, pero a mí me parecía entonces que todo aquello, incluida la suciedad que se amontonaba bajo el portal de mi nueva casa, era luminoso como un sol.(...) El Lavapiés de entonces se encontraba en un momento de transición, ya iba dejando de ser el lugar donde había menudeado la droga, con los heroinómanos y los traficantes vestidos con unas ropas deportivas brillantes y astrosas, pero todavía no era el Lavapiés de tiendas al por mayor regentadas por inmigrantes, como iba a ser a finales de los noventa.(...) Yo era muy delgado, estudiaba Filosofía, como he dicho, y vivía en un estado permanente de crisis. El sexo, como es natural, estaba también entre mis preocupaciones. Me pasaba el día andando por las calles o leyendo en bibliotecas públicas, y era incapaz de imaginar cuál podría ser mi lugar en un mundo que, en buena medida, sentía que no iba conmigo. (...) Escribí mientras una novela donde aparecían las calles que recorría entonces a diario, y donde se reconocía ese barrio de Lavapiés, con un personaje, Zenón, que iba dando pasos hacia la renuncia y la indigencia. Tiempo después una editorial la publicó y Manuel Vázquez Montalbán escribió en *El País* que ese libro era un retrato de la crisis económica de la España de comienzos de los noventa, cuando a mí aquello apenas se me había pasado por la cabeza. (...) Mis preocupaciones eran más bien existenciales, por así decirlo, algo acorde con mis lecturas de esa época. Creo que entonces mi miedo al futuro se centraba en mi propio futuro, y estaba lejos de pretender hacer ningún análisis social al novelar. (...) Mi casa de Lavapiés estaba a medio camino de mi trabajo en la terraza y de la Filmoteca de la calle Santa Isabel. Mientras viví en el barrio, había temporadas en que acudía a esa sala de cine diariamente. Acabé haciéndome más una cultura en aquel lugar que en la facultad. (...)¹.

Tous ces éléments biographiques apparaissent dans son roman.

¹ GRASA, Ismael, « Un verano en Madrid », *Letras libres* (revue en ligne), 01/08/2016 (<http://www.lettraslibres.com/autor/ismael-grasa>, consulté le 21/12/2016). Ismael Grasa y publie régulièrement articles et critiques littéraires.

Ray Loriga



Illustration publiée dans la critique de *Héroes*, ABC cultural, 24/12/1993, p.9

Jorge Loriga Terrenova, ainsi baptisé avant d'adopter un pseudonyme plus en accord avec sa personnalité et son image de rocker, naît à Madrid en 1967. Avant de commencer à publier il a occupé divers emplois alimentaires (magasinier, employé dans un fast-food), comme Elder, le narrateur de son premier roman, *Lo peor de todo*, publié en 1992. Ce roman donne le la à toute une série de romans et est le premier frémissement visible de la vague de romans dont les auteurs sont communément rassemblés sous le nom de *Generación X*. *Héroes* (1993) suivra bientôt, puis *Días extraños* (un recueil de nouvelles publié en 1994), *Caídos del cielo* en 1995, *Tokio ya no nos quiere* en 1999 et *Trífero* en 2000. Ses thématiques et son style évoluent progressivement pour s'éloigner du *realismo sucio*. Souvent associé à la *Beat generation*, Ray Loriga rejette l'étiquette de *Generación X* car même s'il reconnaît des aspects communs à ses premiers romans et ceux de ses « congénères » et partage avec nombre d'entre eux le fait d'avoir été jeune à Madrid dans les années 1990 (ce qui n'est pas peu dire), leurs styles divergent en bien des points. Une fois encore le regroupement n'a de sens que pour un nombre restreint de textes. L'auteur n'a eu de cesse d'expérimenter dans diverses directions mais on reconnaît dans ses romans des constantes : le fait de prendre toujours des chemins alternatifs au *mainstream*, un langage percutant, une forte imprégnation de la culture rock et cinématographique, et l'omniprésence de la jeune fille blonde et scandinave, seule échappatoire à un monde cruel et sorte d'avatar de Christina Rosenvinge, chanteuse espagnole d'origine suédoise qui fut longtemps sa compagne.

Il a récemment écrit des romans d'une autre veine, comme *Ya sólo habla de amor* (2008), *El bebedor de lágrimas* (2011) qui contraste avec le reste de sa production pour être le début d'une saga sur commande, dont le héros, un fantôme amoureux, rappelle certains vampires de *bestsellers* pour adolescents. Avec le dernier en date, *Zaza, emperador de Ibiza*

(2014), Loriga semble revenir à un univers plus familier : celui d'un ancien dealer de drogue en retraite sur l'île. Il est l'un de ceux qui a le plus évolué au cours de son parcours, cherchant sans cesse de nouvelles voies d'expérimentation. N'en déplaise à ceux qui l'ont vu longtemps comme une sorte de joueur de flûte de Hammelin qui aurait entraîné dans son sillage toute une cohorte d'auteurs : « La trayectoria mutante de Loriga apenas permite, en la actualidad, hablar de seguidores. A la mayor parte de ellos los ha ido dejando él en el camino » (Echevarría, 2004).

Également scénariste et réalisateur, il a participé à l'écriture du scénario de *Carne Trémula* (Almodóvar, Pedro, 1997) et *Ausentes* (Calparsoro, Daniel, 2005) et écrit celui de *El séptimo día* (Saura, Carlos, 2004). Il collabore régulièrement à des revues (*Ajoblanco*, *El Europeo*, et actuellement *El País semanal*).

Pedro Maestre

Ce licencié en philologie hispanique (Université d'Alicante) est né à Elda en 1967. Après avoir été finaliste du prix Nuevos Narradores avec son premier roman *Trapos sucios* il remporte le prix Nadal en 1996 pour *Matando Dinosaurios con Tirachinas*, roman autobiographique qui se vendra à plus de 70 000 exemplaires. Alors objecteur de conscience et chômeur il se retrouve du jour au lendemain sous les feux de la rampe, avec trois millions de pèsètes en poche :

Pedro Maestre Herrero escribe desde hace tiempo, pero era un absoluto desconocido hasta la noche del sábado, cuando su nombre saltó a la fama como ganador del Premio Nadal con la novela *Matando dinosaurios con tirachinas*. Antes, hace tan sólo unos meses, había quedado finalista del Premio Nuevos Narradores con la novela *Trapos sucios* (un conflicto entre padre e hijo), había quemado un libro de poesía (curiosamente titulado *Cenizas*) y había dejado otro en el cajón, Soliloquio. También escribe teatro (tiene una obra que transcurre en los aseos de tres bares). Le falta un mes para acabar la objeción, está en paro, pero ha tenido la suerte de ganar el Nadal (Moret, 1996).

Plus tard il publiera d'autres romans (*Benidorm*, *Benidorm* en 1997, *Alféreces provisionales* en 1999 et *El libro que Sandra Gavriclich quería que le escribiera* en 2006) dont aucun n'aura la même repercussion auprès du public ni de la critique, ainsi que des poèmes et des nouvelles (l'une d'elle, *Amor de fantasma* est récompensée en 2012 par le prix de la UNED). Il collabore régulièrement avec les journaux *Las Provincias* de la Communauté Valencienne et *El País*.

Au sujet de la dimension autobiographique de son principal roman, il fera à Xavier Moret les réponses suivantes :

P. El argumento de la novela ganadora (las tribulaciones de un joven licenciado en paro, desorientado ante la falta de perspectivas) tiene mucho en común con su peripecia. ¿Es un libro, autobiográfico?

R. *Hay una base real, las dudas del personaje al entrar en la edad adulta, pero lo he pasado por la literatura. Para los nombres de los personajes, sin embargo, he mantenido los de mis amigos. Pensé que la gente siempre disfraza los personajes y yo quise hacer lo contrario. Creo que en el libro hay como dos niveles: por una parte un monólogo que es como una carta a los amigos y por otro lado la literatura. Me interesa la visión poética de la realidad. (Moret, 1996).*

En raison du grand réalisme de son roman il a été baptisé par la critique « el nuevo Delibes ». Il s'avoue grand admirateur de l'écrivain et a entretenu avec lui une correspondance pendant plusieurs années.

José Ángel Mañas



Illustration publiée dans la critique de *Ciudad Rayada*, ABC cultural, 15/05/1998, p.11

José Ángel Mañas, le benjamin des auteurs ici présentés, est né en 1971 à Madrid. Ce madrilène « de pura cepa » (Mancha, 2015) fréquente durant son enfance une école élémentaire bilingue (anglais). Il obtient une licence en Histoire Contemporaine et effectue au cours de son cursus universitaire un séjour en Angleterre et l'autre à Grenoble. Il reçoit en 1989 une récompense du *Boletín del Colegio de Doctores y Licenciados en Filosofía y Letras* pour son conte *La peña del fraile* et participe à l'ouvrage collectif *Trece historias breves* publié par Lengua de Trapo en 1995. Désigné malgré lui chef de file de la *Generación X*, José Ángel Mañas est considéré comme l'un des auteurs emblématiques de ce mouvement, essentiellement du fait de sa tétralogie inaugurée par le roman *Historias del Kronen*, d'ailleurs rapidement qualifié de « roman générationnel ». La tétralogie est complétée par les romans *Mensaka* (1996), *Ciudad Rayada* (1998) et *Sonko 95* (1999). Cet admirateur de Celine, grand

lecteur et auteur prolifique, possède une culture et une ouverture à l'international qui transparaissent dans ses romans, notamment *Sonko 95* dont certaines scènes se déroulent à Toulouse et comportent des passages en français.

En 1997 il publie *Soy un escritor frustrado*, roman dans lequel apparaissent certaines préoccupations (le processus créatif, les joies et affres du succès et de la célébrité) et une dimension métalittéraire que l'on retrouvera dans *Sonko95* (1999), *Mundo Burbuja* (2001) et *Caso Karen* (2005) satire du marché littéraire et ses acteurs : auteurs, agents, éditeurs et prix. Il se tourne ensuite vers le roman historique avec *El secreto del oráculo* (2007), roman au sujet d'Alexandre Le Grand, genre auquel il reviendra en 2014 avec *El siglo del Águila Roja*. Avec *La Pella* (2008) il renoue avec le style qui l'a fait connaître. Il publie ensuite *Sospecha* (2010) qui tel un « spin-off¹ » reprend les personnages des inspecteurs Pacheco et Duarte mis en scène dans les chapitres pairs de *Sonko 95* (1999). Il publie également des essais réunis en 2011 sous le titre de l'un d'eux : *El legado de los Ramones* et une anthologie littéraire dans laquelle il démystifie une fois de plus la littérature pour la rendre accessible à tous comme le montre son titre : *La literatura explicada a los asnos* (2012).

Lorsqu'il s'agit de s'identifier à un genre ou à une esthétique, Mañas rejette les différentes étiquettes que l'on a pu lui attribuer. Il refuse d'être associé à la *Generación X* (même s'il se reconnaît des influences communes avec elle), mais accepte toutefois le terme de *realismo sucio*, concédant que ses romans font preuve d'un grand réalisme, et que la réalité dépeinte a effectivement quelque chose de "sale". L'auteur préfère néanmoins se distinguer des autres et lorsqu'il s'agit d'esthétique, il qualifie ses romans de "punk", car son écriture est (comme il l'explique dans une interview réalisée par Beatriz Sartori pour la revue du journal *El Mundo*) conditionnée par une attitude qui fait primer par rapport à la technique et aux conventions « la emoción, la mala hostia, la rabia ». Dans son manifeste punk *El legado de los Ramones* (Mañas, 1998) il précise sa définition, reprenant le sens originel du terme, synonyme d'anarchie et de liberté (le mouvement musical britannique du milieu des années 1970 était basé sur les principes libertaires d'opposition à un état répressif), et la met en application par son orthographe à faire frémir les inconditionnels du bon respect de l'orthographe de la langue de Cervantès : « El punk es anti-técnico, antiliterario y anárquico, y sus estrategias de oposición al Estilo oficialesco ban desde la toskedad boluntariosa hasta el terrorismo lingüístico ».

Mañas se considère comme un expérimentaliste, dont les expériences portent essentiellement sur la langue : l'argot, l'orthographe, la « castellanisation », et la reproduction typographique des différents sociolectes, des intonations, des bruits, etc. Il va en cela plus loin que les autres auteurs de sa génération, chez qui cet aspect de l'écriture est présent mais reste plus discret. Mañas recherche la mort du style tel que l'entendent les conservateurs et annonce

¹ Une série dérivée ou *spin-off* est une œuvre de fiction se focalisant sur un ou plusieurs personnages (généralement secondaires) d'une précédente œuvre.

clairement dans la note qu'il écrit à la fin du dernier volet de sa *Tétralogie Kronen* le but qu'il poursuit dans ses romans : « inyectarle sangre nueva a un género capacitado como ninguno para darle forma artística al lenguaje vivo ». Il atteint cet objectif par l'introduction dans ses pages d'une foule d'éléments « hétéroglossiques¹ » (interférences orthographiques et typographiques, incorrections syntaxiques, argot, etc.), normalement exclus de la littérature, et qui produisent le « bruit » caractéristique de ses romans punks dans lesquels l'oralité domine. Il ne les appelle d'ailleurs pas « novelas » mais « nobelas », et explique cette appellation par le fait que les fautes d'orthographe symbolisent l'incorrection stylistique, une des caractéristiques essentielles du punk.

Mañas compte parmi ceux qui ont su perdurer sur la scène littéraire, et certains critiques reconnaissent que « [h]aber sido durante tantos años el pim-pam-pum de la feria de vanidades literarias y haber sobrevivido es señal de mucha casta » (Sánchez Magro, 1999).

Benjamín Prado

En todo el diccionario no hay dos palabras que estén más lejos una de la otra que "ellos" y "nosotros". (Benjamín Prado, Pura lógica)

Benjamín Prado est né en 1961 à Madrid. Son premier roman, *Raro* est publié en 1995. Le second, également intégré à notre corpus et intitulé *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo* paraît l'année suivante. Cet auteur prolifique publiera ensuite *Dónde crees que vas y quién te crees que eres* (1996), *Alguien se acerca* (1998), et *No solo el fuego* (1999) récompensée par le Premio Andalucía de Novela. Ce dernier marque définitivement le passage à un autre genre, Prado s'y essayant au roman de la mémoire en retraçant l'histoire d'une famille sur plusieurs générations. Héritier cependant du « tremendismo », il confirme la possibilité d'une présence simultanée de diverses tendances chez un auteur et dans un même roman, qui contredit toute classification hermétique. Il a publié par la suite *Mala gente que camina* (2006) qui poursuit dans cette voie en dénonçant l'impunité du franquisme et plus récemment *Ajuste de cuentas* (2013). L'écrivain est également auteur d'une collection originale de contes intitulée *Jamás saldré vivo de este mundo* (2003) qui compte comme auteurs invités Almudena Grandes, Javier Marías, Juan Marsé et Enrique Vila-Matas. Son œuvre poétique également prolifique a été primée (Premio Hiperión pour *Cobijo contra la tormenta* (1995), comme ses essais *Siete maneras de decir manzana* (2000), *Los nombres deantigona* (2001, Premio de Ensayo y Humanidades Ortega y Gasset). Enfin, il est auteur de

¹ Selon la définition du linguiste russe M. Bakhtine, un objet « hétéroglossique » est un objet où a lieu la rencontre d'une pluralité sociale, culturelle, historique et psychologique de vues et de significations (Bakhtine, Mikhail, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978).

mémoires : *A la sombra del Ángel : trece años con Alberti* (2002), d'un livre d'aphorismes : *Pura lógica*¹ et a collaboré à l'écriture de certaines chansons de son meilleur ami, le chanteur Joaquín Sabina.

On peut qualifier ses premiers romans de romans existentialistes et "gnomiques", en ce sens qu'ils expriment des vérités morales sous forme de proverbes ou de maximes, populaires ou créés de toutes pièces. Ils n'ont cependant rien de la définition originelle qu'en donne le *diccionario de términos literarios* de Ana María Platas Tasende : « un tipo de literatura de carácter setencioso, didáctico y moralizador » (in Urioste 2008 : 130). En effet les aphorismes qui y pullulent n'ont de valeur et de sens que dans la vision du monde et l'opinion du narrateur, et ne prétendent pas imposer quelque jugement de valeur que ce soit ni au lecteur ni à quiconque. La rupture avec ce style coïncide avec la rupture générique dans *No solo el fuego* puisqu'au « je » narratif succèdent une pluralité de perspectives et de possibles interprétations des évènements.

Roger Wolfe

Derecho
Tienes derecho
a expresar
libremente
todo aquello
que te esté permitido decir.

(Roger Wolfe, *8 Poemas en forma de artefacto*)

Roger Wolfe est né en Angleterre à Westerham (Kent) en 1962 mais a vécu en Espagne depuis l'âge de 4 ans. Avant d'être traducteur et interprète il a travaillé (entre autres) comme magasinier dans un supermarché, livreur de boissons, jardinier, barman et commis de cuisine, ce qui lui a laissé tout le loisir d'observer le monde sous toutes ses coutures. Linguiste de formation, franc-tireur littéraire, il est davantage connu du public pour son œuvre poétique que pour ses romans. Il publie son premier livre en 1986 : *Diecisiete poemas*. Il a depuis publié une vingtaine de recueils de poèmes, de recueils de nouvelles, d'ouvrages que lui-même qualifie de « ensayo-ficción » (qui sont des sortes de carnets d'écrivain) et deux

¹ Très prolifique en la matière il en publie constamment sur son blog <http://pradobenjamin.blogspot.fr/> qui en compte à ce jour plus de mille. Dernière consultation le 21/12/2016.

romans, tous écrits en espagnol, sa langue littéraire d'adoption (exception faite de son recueil de poèmes *Tangling Through the Slime* publié également en Espagne en version bilingue).

En 1991 il remporte le Prix Anthropos de poésie et en 1993 il est finaliste du Prix de la critique. Auteur du romans *El índice de Dios* (Espasa Calpe, 1993), des essais polémiques *Todos los monos del mundo* (1995) et *Hay una guerra* (1997) dans lesquels il critique acerbement le milieu littéraire, cet électron libre insoumis au canon littéraire qualifie son écriture de *Escritura total*. Il compte parmi les principaux promoteurs du réalisme contemporain, et sonde la condition humaine avec une grande clarté de perception et d'expression¹. Ses choix thématiques et son langage cru et contondant par lequel il prétend, en poésie comme en prose : « dejarse de joder con florituras / y hablar de lo que importa. Dejar las cosas claras / de una vez » (*Mensajes en botellas rotas*, Sevilla, Renacimiento, 1996, p.35) amènent couramment à l'associer à l'appellation « realismo sucio ».

(...) ante todo, aspira a expresar el caos constante, la incesante pulsión de la vida y su carencia de fundamento. (...)un hombre cuya obra desconfía del lenguaje, manda directamente «al carajo la literatura» e insiste en que la vida es insoluble, irreductible tanto a juegos de palabras como a serias verborreas, que la vida es imposible de *reducir* (...)Si hay algo que llama la atención al momento cuando se aborda la lectura de la obra de Wolfe es su descaro e intrepidez para desvelar y dejar al descubierto todo aquello que literatos, guardianes de la cultura y bienpensantes se afanan en silenciar u ornamentar. La obra de Wolfe es un haz de arisca claridad, de brutal veracidad, saizando las mullidas tinieblas de la corrección, la hipocresía, la anemia y el apoltronamiento que caracterizan desde hace mucho a esa ramera en que se ha convertido cierta cultura en manos de sus representantes o proxenetas oficiales. (...)Según María Moliner, «clarividente» es aquella persona que prevé o percibe algo que a los otros pasa inadvertido. (...)También es característico del clarividente el poder dedicarse a cualquier cosa sin adherirse a ella; de ahí que viva la mayor parte del tiempo como un extraño, un extranjero en todas partes, exiliado del mundo, desarraigado de toda verdad, carente de caminos; de ahí que tampoco falacias mayúsculas como la Literatura, la Obra o la Posteridad logren hacer mella en su impavidez y en su aplastante honestidad. (...) Pero no se trata de rectitud sino de incapacidad para el cuento chino; por lo que no cabe hablar de ejemplo ético sino de «coacción del desvelamiento» (Fernando Savater, *Ensayo sobre Cioran*, Madrid, Espasa Calpe, 1992). (...)El miedo que el clarividente provoca en el *establishment* literario, en las camarillas y cenáculos de escribientes decentes y gentes de provecho, es tanto como el asco que éstos le provocan a él. (López Merino, 2008)

Wolfe dit tenir de Sartre «Toda esa rebeldía, ese nihilismo, ese fundamental anarquismo filosófico, esa lucha permanente contra lo que él definía como los «cabrones» de toda especie y condición, y ese demoledor antihumanismo, que están en la raíz de su más auténtica y mejor filosofía. [...] Cuidado con Sartre, porque el tipo es clave. [...] vuelvo la

¹ En témoignent les titres des articles publiés à son endroit: «El realismo, de nuevo», (García-Posada, Miguel, *El País*, supplément «Babelia», 20/06/1992, p. 12. (Critique de *Días perdidos en los transportes públicos*) ou encore «El realismo sucio, canonizado» (*ABC*, suplemento «Blanco y Negro Cultural», 11/11/2004, p. 14. (Note de l'édition critique de *Días perdidos en los transportes públicos* y de *Hablando de pintura con un ciego*).

vista sobre mi propia obra, y resulta que me encuentro con Sartre a cada paso, cuando en su día, al escribir todos esos libros, nunca me acordé conscientemente de él. ¿Qué es *El índice de Dios*, si no es un libro sartreano? Hay incluso en él un brevísimo pasaje en el que llego a comentar que « todos somos hijos de nuestros actos », lo cual es Sartre en estado puro. Y luego la constante reivindicación de la contradicción, que recorre todos mis libros, y también de la rebeldía permanente, y de la vida como proceso de « autodemolición ». Mi permanente huida hacia delante ». (Wolfe, Roger, “Carta inédita, 23-II-2001”, in López Merino, 2008).

Son attitude rebelle et engagée amène Roger Wolfe à s’exprimer régulièrement sur un monde littéraire qu’il juge hypocrite et excluante et sur sa relation à la littérature qu’il veut authentique et honnête :

La literatura en España, como en tantos otros países, es un coto vedado de aire rancio y enlatado, una celebración endogámica de la impostura y la falsedad, del barato elogio mutuo, de la ceguera, del endiosamiento, de la vanidad; un club, supuestamente exclusivo, para costureras y chismosos, donde el sencillo arte de dar fe del mundo en el que vivimos, colocando palabras en la blanca y aterradora superficie de un papel o la pantalla de un ordenador, se ha convertido en el arte degenerado y nauseabundo de la contemplación del propio ombligo, de la descalificación de todo aquel que no se ciña a las reglas impuestas, de la verborrea, la pedantería, el autobombo, la tergiversación, el malentendido, la mistificación maliciosa, el chaqueteo, el compadreo, las palmaditas en la espalda y el “hoy por ti, mañana por mí”. (...)Aquí el juego tiene un nombre, se llama “prevaler”. (...)El que no lo haga, el que se niegue a entrar en el juego y en el ruedo, será relegado a los márgenes del coto, será sepultado en vida, será bloqueado y silenciado. (...) En muchos casos, por lo tanto, el escritor está de alguna manera condenado a dejar de serlo en el momento en que empieza a publicar, para convertirse en otra cosa, en un payaso de la escena cultural. (Wolfe, 1997: 78-79).

L’auteur a abondamment collaboré avec la revue littéraire *Ajoblanco* et le supplément littéraire « Esfera » de *El Mundo*. Il a par ailleurs traduit de nombreux ouvrages, notamment des romans et poèmes de Bukowski¹, un ouvrage sur Lou Reed² et plusieurs chansons de l’auteur-compositeur-interprète et d’autres ouvrages, poèmes et paroles de chansons³, qui révèlent une aisance parfaite en anglais comme en espagnol ainsi qu’une culture underground et *rock* très ancrée. Cette culture est dominée par une forte prégnance de la musique et de l’image, qui l’amène à participer dans les années 2000 à des projets tels que les disques de slam *spoken word* et de chansons *La máquina del mundo* (sur ces deux disques les textes sont de Roger Wolfe et les musiques de Diego Vasallo, Joserra Senperena et Suso Saiz)⁴ et à faire

¹ Bukowski, Charles, *El capitán salió a comer y los marineros tomaron el barco*, Barcelona, Anagrama, 2000,

² Bockris, Victor, *Lou Reed: las transformaciones*, Madrid, Celeste, 1997

³ Citons à titre d’exemples de cette culture l’ouvrage de Ann Marlow (MARLOWE, ANN, *Cómo detener el tiempo: la heroína de la A a la Z*, Barcelona, Anagrama, 2002), le poème de Carver (CARVER, RAYMOND, “Fear” («Miedo»), in *Todos los monos del mundo*(1995)) ou encore les traductions des chansons “Turn to Me” de Lou Reed «Llámame» in *Días perdidos en los transportes públicos*(1992)) et “Piece of Crap” de Neil Young («Pedazo de mierda» in *Hay una guerra* (1997).

⁴ Avec ces projets Roger Wolfe passe du concept de « Escritura Total » à celui de « Arte Total » ou *Gesamtkunstswerk*.

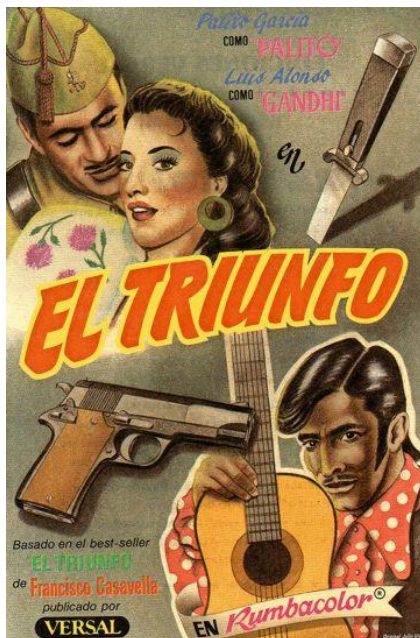
des incursions dans la photographie¹. Son journal de bord consultable en ligne a été qualifié de « impresionante ejercicio de registro vivo de la realidad » (Sabino Méndez in López Merino, 2008). Si Roger Wolfe trouve quant à lui que la poésie est le genre le plus propice à rendre compte de la réalité du monde, nous considérons que l'expression s'adapte également à son roman *El índice de Dios*, ainsi qu'à l'ensemble de notre corpus.

¹ L'auteur tient notamment un photo-blog : « This is Roger Wolfe », consultable sur <http://www.flickr.com/photos/thisisrogerwolfe/> \t " blank"

Annexe 3 : Présentation des romans

El triunfo (1990)

Chronique de la Barcelone des bas-fonds et premier roman de Francisco Casavella, « suerte de novela picaresca con tintes de Hamlet calé » (Rodríguez Marcos, 2009), *El triunfo* a valu à l'auteur le titre d'héritier de Juan Marsé (Rodríguez Marcos, 2009). Joan Riambau, alors éditeur chez Versal, se souvient de la découverte du manuscrit en 1990, affublé d'une couverture fait maison : « A modo de portada casera para el original, el escritor había hecho un *collage* que remedaba la pared de un bar del barrio chino con calendarios y fotos de rumberos retocadas con rotulador » (Rodríguez Marcos, 2016).



Cartel de promoción de la novela *El triunfo*, de Julio Vives.

Francisco Casavella étonne et épate le public et la critique avec le récit de Palito, qui interpellant sans cesse le lecteur relate la vengeance que el Nen rêve d'assouvir contre el Gandhi, sorte de parrain du *barrio chino* (el Barrio), dépassé par l'affluence et l'influence croissantes des différentes « tribus » qui viennent perturber l'ordre établi. Ce recueil d'histoires individuelles tragiques narrées avec un humour mordant rend compte de la décadence d'une société pleine de violence, sans espoir, vouée à subir les mafias et les voyous. La brutalité qui règne dans ce quartier - ce *Barrio* dont la majuscule semble nous signifier qu'il est tous les quartiers de toutes les grandes villes- laisse des interstices pour des histoires d'amour et des rêves d'ascension sociale pour pouvoir enfin vivre, « porque en aquel

Barrio se trataba de vivir, aunque se rieran de ti. Y yo he ganado, se lo juro. Porque me pellizco y me duele y estoy vivo » (ET : 181).

Véritable fresque de la faune des bas quartiers de la capitale catalane, ce roman est peuplé de voyous marginaux qui répondent aux surnoms de el Topo, el Tostao, el Guacho ou la Chata. Les voix heurtées d'accents et pleines d'argot de ces caïds, reproduites à l'identique par une écriture rythmée par le son de la rumba et mimétique des parlers, résonnent dans l'esprit du lecteur longtemps après qu'il ait refermé le livre.

La composition du roman intercale le récit du principal narrateur, el Palito, à des notes dans lesquelles el Gandhi livre ses états d'âme et laisse entrevoir les causes de la spirale de violence qui s'est emparée de son fief. Elles sont intitulées *Bribias*, sont numérotées, et sont distinguées visuellement par des italiques. Le rythme et le langage y changent radicalement pour se faire plus intimistes et sentimentaux, et constituer un contrepoint¹ au tempo *rumbero* trépidant des chapitres qui prennent en charge le récit.

Cette composition originale est l'un des aspects qui caractérisent *El triunfo* et nous permettent de le considérer comme le premier du courant constitué par les romans de notre corpus. Un autre en est la recherche d'un langage mimétique d'un parler socialement marqué qui révèle un travail de recherche et d'écriture minutieux : « La búsqueda de un lenguaje preciso sin ser artificioso ni artificial por parte del autor revela una tarea de modelista que seguro le habrá tomado más de una tarde y una caña por el barrio chino barcelonés indagando cómo se llama a la realidad en aquellos pagos »². Enfin le roman se caractérise par le portrait précis qu'il constitue de la ville, et par l'inclusion dans le roman de la *Rumba*, musique populaire, à travers la citation de paroles de chansons, la référence à des artistes et l'imitation de son rythme saccadé. Par ces caractéristiques il constitue un modèle pour nombre de romans postérieurs.

(...) una obra que se adelantó tanto a la renovación de la novela urbana como a la pasión de las masas por la rumba, relegada hasta entonces al submundo de las musicasetes de mercadillo y bares de carretera. Dos años más tarde, Los Manolos llenaban estadios con *Pasión condal*, y Ray Loriga, librerías con *Lo peor de todo* (Rodríguez Marcos, 2016).

¹ Nous empruntons ce terme à la musique puisqu'il rend compte ici d'une opposition rythmique et tonale entre les deux parties intercalées du roman.

² Crenes, Pedro, commentaire de *El triunfo* publié en ligne (<http://revistadeletras.net/el-triunfo/> consulté le 10/02/2016).

Lo peor de todo (1992)

Elder Bastidas, héros fin de siècle sceptique aux allures picaresques, revient à travers l'écriture de ce que l'on suppose être un journal sur sa jeune vie déjà marquée par une grande lassitude et une certaine amertume envers le monde. Il évoque son enfance, traumatisée par les brimades des camarades et les punitions des curés dans son collège religieux, par le mépris des adultes pour l'innocence des enfants et par un contexte familial pesant. Son frère malade, ses parents accaparés par l'inquiétude et leurs ennuis de couple, son autre frère complices sont évoqués par bribes successives, entremêlées d'évocations de sa relation et de sa rupture avec T qui reviennent en boucle dans un ressassement signe de son comportement obsessionnel. La mélancolie et l'incompréhension sont les lignes de fond de son récit. Les anecdotes du passé qui continuent à envahir ses pensées alternent avec le récit de son quotidien précaire, l'évocation de situations et d'objets insignifiants qui sont pour lui lourds de sens et les allusions répétées aux footballeurs, boxeurs, chanteurs et tueurs en série qui le fascinent.

Le récit se divise en deux parties. La première est centrée sur son enfance, la seconde sur son présent et la montée d'une rancœur qui l'amènera à projeter d'assassiner celui qui incarne tout ce qu'il déteste dans ce monde hostile : l'employé du mois.

Dès le titre, le ton est donné, et sont énoncées la précarité, l'instabilité et la négativité qui caractérisent la vie de Elder et constitueront une sorte de trame qui sous-tend le récit. *Lo peor de todo*, ce sont beaucoup trop de choses : les souvenirs de l'enfance, les humiliations et les peines aussi, la lutte pour grandir et devenir adulte.

Ray Loriga présentait ainsi son premier roman déjà couronné de succès sur la quatrième de couverture de l'édition de 1993 chez Debate :

Sinceramente, no soy muy bueno con las explicaciones, las explicaciones, por mucho que uno se esfuerce, terminan por parecer excusas. Esta es una novela acerca del desaliento, acerca de todo lo que uno tiene que hacer aunque no quiera y de lo raras que son las cosas algunas veces. *Lo peor de todo cuenta en primera persona la vida de un tipo que se extraña, que se cansa y que no avanza*. Lo que pretendo escribir es **un libro sencillo y directo sobre un punto de vista y un montón de cansancio** (Nous soulignons).

Qualifié parfois de nouvelle, ce court roman rassemble quelques-unes des constantes de son auteur : un narrateur en première personne, des images frappantes, des personnages mythiques, un monde hostile qui opprime le protagoniste et une façon oblique de raconter les choses, par petites touches.

Héroes (1993)

Enfermé dans sa chambre avec quelques bières, ses disques de rock pour toute compagnie et un téléviseur comme seul contact avec la société dont il s'est volontairement isolé, le protagoniste anonyme du second roman de Ray Loriga va et vient entre évocations du monde extérieur et voyages dans son monde intérieur peuplé des *rockstars* auxquelles il rêve de ressembler. Les brefs fragments de son récit se succèdent sans ordre apparent mais sont autant d'éclats de vie vécue ou rêvée dont l'ensemble forme un tableau existentiel d'une grande sensibilité. La non-linéarité y est le reflet du chaos qui règne dans la vie et dans la tête du narrateur.

Ce jeune homme qui se plaît à imaginer -comme dans la chanson d'un David Bowie adulé- qu'il pourrait être un héros, ne serait-ce que pour un jour, a fui les malheurs et la violence en se réfugiant dans le monde des chansons :

Si pudiera vivir dentro de una canción para siempre todas mis desgracias serían hermosas. Y eso les daría a las desgracias otro sentido. Igual que las desgracias de Billie Holliday consiguen ahuyentar las mías, mis desgracias pasarían a ser el quitanieves en la puerta de otro (*Héroes*: 137).

Le monde cruel que ce jeune homme fatigué des soirées arrosées et vides de sens a décidé de fuir en vivant seul et reclus est dessiné à travers des évocations qui tout en ne nommant rien disent tout: la rancœur envers un pays qui prive ses jeunes d'avenir («un país que desayuna niños como tú» p. 121), le fléau du sida («Imagina una enfermedad que avanza borrando sus pasos» p.75), le voyeurisme des médias (« los que sacan dinero de las niñas muertas » p.166) et toutes les « desgracias » (*Héroes* : 120, 137, 175, etc.) et les « agujeros » (*Héroes* :142, 166, 177, 189) qui l'attendent dehors et dont la mention revient sans cesse.

La bande sonore du roman marque le rythme des phrases et l'esprit du rocker solitaire plane sur ce récit poétique qui brosse un portrait cinglant de la société contemporaine et un état des lieux pessimiste de la vie qu'elle offre aux jeunes.

El índice de Dios (1993)

Asumir un pesimismo radical, profundo, completo, omnipresente, absoluto, lúcido; hasta el punto de que acabe dando lugar a una especie de optimismo, a una especie de nihilismo optimista que sólo se puede llamar liberación. No hay otra salida. No hay esperanza, jamás la habrá. No se puede aspirar más que a la liberación; la absoluta liberación del que ya no tiene nada que perder.
(La absoluta liberación del condenado a muerte.)

A partir de ese momento, es posible empezar a comprender el mundo.

(Roger Wolfe, *Hay una guerra*)

La citation par laquelle nous ouvrons cette brève présentation du roman illustre bien la position du narrateur et protagoniste anonyme de ce roman, sorte d'ange exterminateur qui remédie aux maux du monde par la violence¹. Il prétend « nettoyer » la ville et se venger ainsi de ceux qu'il méprise ou abhorre non sans en avoir tiré auparavant du plaisir sexuel. Ses ébats (le plus souvent avec d'autres hommes) sont décrits crument et sans tabous, tout comme les scènes de meurtre, détaillées avec froideur et minutie. La violence qui émane des actes sexuels et des assassinats est rendue verbalement et contraste avec la culture élevée d'un personnage passionné de musique classique et qui lit et cite Shakespeare dans le texte. Une certaine dimension autobiographique s'exprime par cette culture qu'il partage avec l'auteur, comme le fait de travailler dans un supermarché, emploi occupé un temps par Roger Wolfe.

Si l'alliance de sexe et de violence exacerbée rappelle l'*American psycho* de Bret Easton Ellis (1991), les points dominants dans ce roman sont néanmoins la ville et ses hideurs. L'enfer urbain que décrit le roman est celui de n'importe quelle grande ville, incarnée par des lieux archétypiques tels le stade, les quartiers populaires, le boulevard périphérique, les quartiers résidentiels, les terrains vagues, les ruelles du centre, etc. Jamais un lieu, un évènement ni un personnage réel ne sont nommés et pourtant tout nous semble familier dans les évocations. La mégapole dans laquelle se déroule l'histoire n'est pas sans rappeler la capitale Espagnole, mais cela n'est jamais explicité. L'effet de réel naît de cet écho provoqué chez le lecteur, renforcé par le fait de donner des noms aux bars (et nommer c'est faire

¹ Nous pourrions également, à un degré différent, l'associer à Elder, protagoniste de *Lo peor de todo*, qui face à l'absence d'issue se tourne vers une violence qu'il veut libératrice. Mais fidèle à lui-même, cet inadapté social ratéra jusqu'à son « œuvre finale » de vengeance.

exister), et d'introduire dans le texte des références littéraires et musicales. Ainsi le roman s'ancre dans une réalité tangible, dans un réel possible.

Dios creó el hombre, y el hombre construyó las ciudades. Las ciudades crecieron, y crecieron, y se llenaron de suciedad y de sangre, hasta que ni siquiera los perros podían seguir viviendo en ellas. En este infierno urbano, el anónimo protagonista de *El índice de Dios*, una especie de Ángel Exterminador, parece empeñado en las más crueles y despiadadas formas de venganza. Así, el lector se convierte en testigo de sanguinarios asesinatos y brutales escenas de sexo, todo ello visto a través de la lente hiperrealista de Roger Wolfe y de su lenguaje de incisiva precisión, seco y cortante. *El índice de Dios*, una novela de ira y desesperación, con un logrado efecto purificador, parece estar escrita a ritmo de ametralladora, y así también es como se lee.

Ainsi la quatrième de couverture de la première édition par Espasa Calpe en 1993 présente-t-elle le roman. La publication d'un roman aussi cru par une maison d'édition aussi prestigieuse que Espasa Calpe peut d'ailleurs surprendre. L'illustration choisie pour la couverture reflète le contenu du livre : on y voit des chiens accourir auprès d'un cadavre abandonné près d'ordures dans l'arrière-cour d'un bar, au-delà d'un boulevard périphérique. On devine au deuxième plan les tours de la ville et les usines. Cette couverture fait d'ailleurs davantage écho au titre original du roman : *Dios es un perro que nos mira*.

Celui-ci faisait référence aux meilleurs amis du protagoniste : les chiens avec qui il vit et qu'il choie. S'il se montre affectueux et attaché envers eux il méprise en revanche tous les êtres humains qu'il croise sur son chemin, jusqu'à sa rencontre au comptoir d'un bar avec la Puri, qui l'aidera à mener son ultime expédition punitive avant de s'enfuir avec lui, peut-être, vers le sud, pour disparaître à jamais. De quoi le protagoniste se venge-t-il ? De la société moderne toute entière, viciée par les médias, la consommation, la décadence morale ? Le roman ne le dit pas. Mais une fois sa « mission » accomplie le sadique insensible que le lecteur a côtoyé pendant onze chapitres disparaît et le récit se clôt sur l'évocation poétique par le couple funeste qu'il forme avec la Puri de la possibilité d'une autre vie, pleine de douceur et de couleurs, ailleurs, loin du gris de la ville et de ses immondices. Cette scène d'apothéose, la police aux trousses, n'est pas sans rappeler certaines scènes cinématographiques de motels où des assassins en cavale et autres couples illégitimes s'enferment avant de tenter une ultime évasion¹.

« - ¿Dónde se puede uno perder, que no lo encuentren? ¿Existe acaso un sitio?
-No lo sé. Pero quinientos kilómetros más allá de esa autopista está el desierto. Y al otro lado del desierto, el Sur. Y en el Sur las cosas son distintas.
-¿Ah, sí? ¿Y qué es lo que hay en el Sur?
-¿El Sur? El Sur es un sitio grande lleno de luz y el mar que va cambiando de color, gris, verde, azul. Hay chumberas y un árbol que se llama granado, que tiene unas flores muy rojas, como la amapola, sólo que mejor, y se está muy bien. Te gustará». (163)

¹ Les gros titres des tabloïdes qui relatent leur poursuite par la police, « El samurai y la geisha » ou « el asesino de masas y su sacerdotista » (161), les érigent quant à eux au rang de couples mythiques tels Bonnie & Clyde.

On retrouve exacerbés dans ce roman les aspects qui avaient attiré l'attention des lecteurs dans *Quién no necesita algo en que apoyarse* (1993): «Una andanada contra la cursilería y el *couché* del sentimiento y de las letras, a las que contrapone un yo narrativo autobiográfico que posee los atributos del malditismo y la autodestrucción (las adicciones, la sexualidad sin vainillina y la visión onettiana del submundo)» (Fernández Porta, 2003). En somme, comme le revendiquait Wolfe lui-même : « contra la estupidez, la obscenidad » (Wolfe, 1995 : 24). Une langue crue et d'une expressivité qui heurte parfois le lecteur, un lexique argotique élaboré et imagé, l'inclusion de simulacres de documents allogènes (lettres, panneau de signalisation, article de presse), les jeux typographiques, la grande visualité, imputable en partie à des références directes ou non au cinéma, la présence importante de la musique, l'humour (très) noir (p.61) et la connexion avec le lecteur par le biais du « *ya sabes* », les références hétéroclites¹, et la description détaillée de l'espace sont les aspects qui nous ont amené à associer ce roman à notre corpus.

De Madrid al cielo (1994)

Ismael Grasa adopte dans ce roman le point de vue de Cayetano Zenón, marginal postmoderne et picaresque. Plus âgé que les autres protagonistes des romans de la *Generación X* Zenón a vécu les années de lutte et de militantisme des dernières années du franquisme et est à ce titre le seul à montrer quelque conscience politique. À la fois ancien communiste, socialiste, républicain, nihiliste antisocial et anarchiste il explique : « De mis lecturas puedo decir que más bien he vivido colgado de las barbas de Rousseau que de las de Marx » (*DMAC* : 127). Malgré une conscience aiguisée des maux du monde et de la bassesse de l'humanité ce philosophe compte parmi les plus optimistes des personnages des romans et les plus cultivés même s'il est convaincu que « El hombre culto es un bichito que se ha empachado y casi no puede arrastrarse ».

Généreux et optimiste alors qu'il n'a pas un sou en poche Zenón « el de la guitares » a cessé d'entonner des chants révolutionnaires et vivote dans un taudis de Lapiés en revendant des livres qu'il récupère par-ci par-là. Naïf et fauché il se retrouve embarqué malgré lui par son ami Chule dans une sombre affaire de proxénétisme qui débouchera sur l'assassinat de Paula, jeune héroïnomane et prostituée. Zenón mènera son enquête à sa façon, rappelant le détective échappé de l'asile d'Eduardo Mendoza par le caractère hasardeux de ses investigations et le ton ingénu et plein d'humour de ses réflexions sur l'histoire de l'Espagne,

¹ Le protagoniste écoute aussi bien Lou Reed que *La passion selon Saint Mathieu*.

les statues du Retiro, la crise économique, l'embourgeoisement de ses anciens camarades de lutte ou le ciel de Madrid : « Al cielo de Madrid estas cosas le hacen reir. (...) En los días nublados el cielo de Madrid aprovecha para olfatear la ciudad : « Éstos son los míos », dice » (DMAC : 102).

À mesure qu'il progresse vers la vérité il avance vers la ruine : il perdra son logement, vendra sa fourgonnette, offrira l'argent de la vente à la femme de Chule et finira par découvrir le coupable avant de briser sa guitare et avec elle son seul moyen de subsistance. Mais loin de laisser le lecteur sur une note pessimiste il poursuivra son chemin dans les rues de Lavapiés : « Éste es mi barrio y todo el mundo me conoce » (DMAC : 15).

La Tétralogie Kronen (1994 ss)

Lors du passage de leur auteur à la Comédie du livre de Montpellier en 2015, les romans qui composent cette tétralogie sont décrits comme suit : « Ces œuvres mettent en scène l'angoisse et l'espoir d'une génération à la recherche de son identité, l'importance nouvelle du corps, le refus des valeurs bourgeoises réduites au travail et à la famille, l'importance des expériences collectives. Le style est heurté, rythmé, oral et musical, nourri de slang, d'argot, de tournures nouvelles et d'impropriétés qui redonnent vie à la langue espagnole¹ ».

L'œuvre raconte la vie quotidienne de jeunes gens qui vieillissent d'un roman à l'autre au même rythme que l'auteur². A grand renfort de références musicales, cinématographiques, à des marques, à des enseignes commerciales, qui elles aussi évoluent au fil des années et des modes, les romans situés dans un Madrid calqué sur la réalité donnent à voir au lecteur tout un cortège de personnages qui partagent un certain nombre de traits. Un langage, que Mañas reproduit mimétiquement (ce qui explique en partie la dominante orale dans les textes), un système de valeurs, des mœurs, une culture. Le sexe libre, la consommation de drogues et d'alcool, la fréquentation assidue des bars et autres salles de concerts, le conflit de génération qui les empêche de communiquer avec leurs parents (qu'ils appellent « viejos ») sont communs à toute cette galerie de portraits d'une jeunesse pour qui le futur n'existe pas, le passé est ennuyeux et lointain, et qui brûle la chandelle par les deux bouts dans un présent qu'ils ne conçoivent qu'intense.

Ruta del bacalao, autoroute à contresens, macro discothèques, concerts de rock *indie* et festivals de musique électronique, extasies, promiscuité sexuelle et absence de conscience

¹ <http://comediedulivre.fr/auteurs/jose-angel-manas> (Comédie du livre 2015)

² A l'exception de Káiser, jeune protagoniste de *Ciudad Rayada*.

sociale apparaissent de façon répétée dans les romans et sont les marqueurs d'une époque et les stigmates d'une frange de la jeunesse¹ qui transgresse les normes établies.

Pour ce qui est du style de l'auteur, on reconnaît sa « patte » dans les aspects qui à divers degrés se retrouvent dans les quatre romans, et dont le langage argotique, l'oralité dominante, les altérations orthographiques et la saturation de références à la culture *pop* et *underground* sont les plus marquants. L'auteur rattache à la contre-culture *punk* ses romans qu'il nomme *nobel* et dont il revendique une écriture qui fait primer par rapport à la technique et aux conventions « la emoción, la mala hostia, la rabia. (...)« El punk es anti-técnico, antiliterario y anárquico, y sus estrategias de oposición al Estilo oficialesco ban desde la tosiedad boluntariosa hasta el terrorismo lingüístico» (Mañas, 2011 [1998]).

Historias del Kronen (1994)

40 000 exemplaires vendus en quelques mois. 100 000 en tout. Au-delà du succès littéraire, ce premier roman de Mañas, qui s'inspire directement d'une réalité connue de l'auteur a déclenché un véritable phénomène social à tel point que le concept de « Génération X » s'est vu nationalisé en « Generación Kronen ». A moins qu'il n'ait fait que mettre en lumière un phénomène qui existait déjà. L'auteur explique dans une interview «yo en aquella época no podía de ninguna manera imaginar que ese texto iba a ser tan leído, que iba a tener aquella repercusión social, y de haberlo sabido seguramente habría suprimido algunos fragmentos donde aparece gente con nombres y apellidos, y lugares perfectamente ubicados y localizables geográficamente, unos fragmentos que a la poste me trajeron bastantes problemas. Pero también es cierto que si los hubiera suprimido pues seguramente me hubiera cargado el encanto de esta novela. Siempre digo que la mayor virtud y el mayor defecto de *Historias del Kronen* es su ingenuidad en el mejor sentido de la palabra²».

Son adaptation cinématographique par le réalisateur Montxo Armendáriz a connu le même succès (le film faisait partie de la sélection officielle du festival de Cannes de 1995 et a remporté le prix Goya du Meilleur Scénario Adapté).

Historias del Kronen, découvre au monde une génération volontairement ignorée (*silenciada*, d'après Gullón), car elle n'est pas belle à voir, cette jeunesse qui erre dans les nuits madrilènes, consomme toutes sortes de drogues, entretient des relations jugées immorales avec le sexe opposé, dort le jour et vit de l'argent de ses parents.

¹ Nous insistons sur ce point qui a fait polémique : la tétralogie Kronen, comme l'ensemble de notre corpus, ne prétend pas être et n'est pas, comme certains l'ont affirmé (parmi eux Germán Gullón), un portrait sociologique de la jeunesse. S'ils soulèvent des problématiques sociales et reflètent une culture, elles ne concernent qu'une mince partie de la jeunesse espagnole des années 1990, assez marginale somme toutes.

² Entretien avec Jorge Guerrero Zotano, Barriga Estudio, 2014, <https://vimeo.com/117833250>, consulté le 10/12/2016.

Le roman se déroule à Madrid le temps d'un été. Carlos, jeune étudiant de vingt-et-un ans, étudiant plutôt brillant¹ et cultivé, fils à papa égocentrique et dépourvu d'empathie envers autrui, en est le protagoniste. L'alcool, le sexe, et la drogue sont ses priorités, ainsi que sa bande d'amis qu'il retrouve souvent au *Kronen*, bar (imaginé par l'auteur) situé tout près de la rue Francisco Silvela². Véritable sociopathe friand de sexe violent et de *snuffmovies*, Carlos s'enfonce dans une spirale de violence et d'isolement (malgré le rôle de leader dont il jouit au sein de son groupe d'amis) qui culminera avec l'assassinat de Fierro (un garçon de la bande) dont il est en grande partie responsable. A son retour de vacances en famille, l'épilogue le montre dénué de tout sentiment de culpabilité, en rien transformé ni conscientisé par cet évènement tragique, prêt à retourner sur les bancs de l'université.

Le roman insiste sur les habitudes et la culture jeunes, musicale et cinématographique, sur la superficialité que peuvent revêtir les relations, sur l'absence de valeurs morales.

Mensaka (1995)

Au fil des témoignages des huit narrateurs, ce roman choral se déploie autour de la figure de David, jeune homme torturé, fragile et souvent agressif qui a été évincé du groupe dont il était le batteur. Ses amis, sa petite amie, son producteur, livrent à celui qui se révélera être Mañas lui-même littérisé le récit des mois qui ont précédé l'éclatement du groupe. Entre drogue, concerts et répétitions, et traversées de Madrid à folle allure sur la moto qui lui permet d'exercer le précaire métier de coursier en attendant de vivre de sa musique se dessine la figure de David et à travers un récit polyphonique le portrait de jeunes d'âges et d'origines sociales et culturelles différentes, qui entre rivalités et rancœurs, frustration et violence, tentent sans succès de devenir adultes et de se faire une place tandis que leurs amitiés et leurs amours se font et se défont. Le roman se construit en fragments qui se font suite chronologiquement mais dont la narration est prise en charge par chacun des personnages successivement. Ces fragments, précédés de l'initiale de leur narrateur, sont attribuables à l'un ou l'autre des personnages par l'inclusion de leur nom dans des parties dialoguées ou grâce à la reproduction mimétique de leur façon de s'exprimer, caractéristique de l'écriture de Mañas.

Ciudad Rayada

Kaiser n'a que dix-sept ans, mais il en sait déjà beaucoup. Ce jeune homme de classe aisée livré à lui-même par un père absent a quitté le lycée pour se consacrer avec succès au trafic de drogue. Il se réfugie dans son garage aménagé en studio de mixage pour s'adonner à sa passion pour la techno dont il aurait tant aimé faire son métier, et partage avec Tula, sa

¹ Citer passage où il dit : « no me queda ninguna asignatura para septiembre »

² Un élément important apparaît ici: celui de l'association de lieux fictifs (bars, boutiques, etc) et de lieux réels, qui permet au lecteur un ancrage dans une réalité qui, si elle ne lui est pas connue, lui est néanmoins possible.

petite amie, une relation de tendresse mêlée de protection. Son but : gagner de l'argent, beaucoup d'argent. Et pour cela il est prêt à tout. Il règne en maître sur son territoire en s'imposant par un charisme et une détermination inaccoutumés pour son âge, jusqu'à ce que l'apparition de Gonzalo, un compétiteur qui tente de dévoyer sa clientèle, fasse tout basculer. Poussé à assassiner Gonzalo pour préserver son fief et sa renommée, il sera contraint de disparaître un temps pour se faire oublier et échapper à el Barbas, flic véreux. Commence alors le récit effréné épopée hallucinante et hallucinée à travers Madrid et ses quartiers périphériques, ponctuée de rencontres variées de *El Chalo* dans les bidonvilles peuplés de gitans au moustachu de El Escorial et aux festivaliers du *Festimad*. Au rythme effréné de la musique techno et des montées et redescentes des effets de la cocaïne et des pastilles en tout genre qu'il consomme, Kaiser nous entraîne dans sa course à travers un Madrid aperçu à travers le prisme de sa vision «dijonktée¹», rendue par une écriture altérée par des modifications orthographiques et un jeu typographique qui font primer l'émotion sur la correction stylistique mais font de ce roman, aux dires de Rafael Conte, « un bloque verbal de primera magnitud » (Conte, 1998).

Sonko 95 (1999)

Sonko 95, publié par les éditions Destino en 1999, est le cinquième roman de José Ángel Mañas, et le dernier volet de la *Tétralogie Kronen*, composée des « nobelas » *Historias del Kronen*, *Mensaka* et *Ciudad Rayada*. Dans le récit principal de ce roman double, l'auteur instaure les conditions d'une sorte d'étude sociologique : il met en scène un groupe de jeunes de sa génération, au sein duquel il inclut son double littérisé, chargé de la narration. On retrouve l'univers de *Historias del Kronen* avec des personnages qui ont grandi sans forcément murir. Ces noctambules avides d'alcool, de drogue, de sexe et de musique parcourent Madrid de bar en bar et ne rentrent qu'au petit matin passer leur journée à dormir. Le narrateur, écrivain de profession, raconte sa brève association à son ami Borja dans l'achat de part du bar *El Sonko* qui tient lieu de décor à nombre de scènes sur fond de musique éclectique diffusée par le *DJ*. Il évoque dans une écriture qui se prétend simultanée ses crises d'inspiration, son incapacité à résister à l'appel de la nuit, ses amitiés et sa relation avec sa petite amie française. C'est avec un grand réalisme que Mañas dresse le portrait authentique et cru d'un univers, en alternance avec le roman policier que le narrateur (écrivain de profession) écrit durant la période relatée. Les moyens mis en œuvre pour parvenir à cet effet de réel sont nombreux : les descriptions, la toponymie, ou encore les références multiples tirées d'un vaste répertoire des plus éclectiques en sont quelques-uns. Mais ce qui prime, c'est le réalisme linguistique d'une écriture qui reproduit le parler d'une génération donnée, en un lieu et à un

¹ « La ville disjonktée » est le titre de la traduction française du roman par Jean-François Carcelen, publiée aux éditions Métailié en 2003.

moment donnés. L'une des principales caractéristiques de ce parler est l'usage presque systématique d'un lexique familier et argotique d'une infinie richesse.

Raro (1995)

Ce premier roman de Prado nous présente une vision existentialiste des événements relatés. A la différence d'un réalisme social davantage basé sur la représentation mimétique des relations sociales entre individus et de l'influence réciproque entre la sphère publique et la sphère privée, ils se centre essentiellement sur l'expérience personnelle de l'individu qui agit selon ses propres convictions, mettant l'accent sur la subjectivité, la liberté individuelle et les conflits engendrés par les choix (Urioste 2009 : 131). Son roman suivant, *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo*, qui intègre également notre corpus, présentera également cette caractéristique. Il rejoint en cela la perspective adoptée dans *Lo peor de todo*, *Héroes*, *El índice de Dios* ou *De Madrid al cielo*.

Le roman se compose de plusieurs histoires parallèles et entrelacées à la fois, qui racontent les diverses expériences vécues par le protagoniste et ses amis : un groupe de jeunes qui évoluent dans un monde où seuls semblent compter le cinéma et le rock. Le récit est cousu de citations et d'allusions constantes à Bob Dylan, Les Beatles, Neil Young, Kurt Cobain, Mat Dillon et Wim Wenders, mais aussi à Raymond Carver et bien d'autres encore. A ces références s'ajoutent celles à des auteurs plus classiques.

Chaque chapitre apparaît comme un récit indépendant, mais les mêmes personnages vont et viennent dans chaque épisode, déambulant dans le roman comme dans la vie, sans apparente direction précise. L'un d'entre eux, Israel, traversera même les limites du roman pour réapparaître dans le second roman de l'auteur, sans que celui-ci n'ait par ailleurs de lien avec la trame de *Raro*. Nous parlons de trame car *Raro* ne présente pas d'intrigue définie, mais se présente davantage comme une succession de situations qui accrochent néanmoins le lecteur et le font pénétrer dans l'univers des personnages grâce à la construction minutieuse de celui-ci et l'identification que permettent des épisodes et tranches de vie qui lui sont familiers.

Nunca le des la mano a un pistolero zurdo (1996)

Israel Lacasa a disparu sans laisser de trace. Réunis autour du double littéraire de l'auteur Benjamín Prado, résolu à élucider le mystère de cette disparition, ses amis Gaizka, Sara et Blueberry évoquent tour à tour ce jeune homme énigmatique, son enfance, son

adolescence et leurs derniers moments avec lui. Le lecteur découvre à travers leurs témoignages un personnage mystérieux profondément marqué par un père violent et ses relations complexes avec les trois narrateurs. Gaizka, son fidèle compagnon, fera émerger une figure charismatique et déterminée. Sara, son ex petite-amie, brossera un portrait contrasté de celui qui est devenu ce qu'ils s'étaient promis de ne jamais être, et affiche une certaine rancœur mêlée de nostalgie et de tendresse. Blueberry, enfin, laissera transparaître son animosité envers celui qu'il a admiré, jaloué, adoré et haï. A grand renfort de références cinématographiques, musicales et littéraires s'agence autour de Israël un univers empreint de culture rock et punk, de cinéma américain et de l'atmosphère mystérieuse des polars que le disparu se plaisait à lire. Ces références abondent, supplantent les descriptions et constituent les éléments essentiels de caractérisation des personnages. Ces *êtres de papier* pétris de citations et de clins d'œil, rencontrant l'auteur et remettant en question sa légitimité, acquièrent une vitalité qui culmine dans un dénouement à la manière d'Agatha Christie qui laisse le lecteur perplexe quant à la frontière entre réalité et fiction tracée par le roman.

Matando Dinosaurios con tirachinas (1996)

Ce roman relate l'histoire d'un jeune homme, chômeur et objecteur de conscience, parti vivre à Alcoy pour suivre sa petite amie. L'histoire de son incapacité à grandir, à se positionner vis-à-vis de sa compagne qui l'entretient, de sa mère envahissante, du monde du travail. L'histoire de sa sensation d'inadaptation, de son manque de perspectives, de ses tentatives et de ses échecs qui lui donnent l'impression de « estar matando dinosaurios con tirachinas ». L'histoire du roman qu'il n'arrive pas à écrire, de la femme qu'il n'arrive pas à aimer, de ses parents à qui il n'arrive pas à parler et dont il ne parvient pas à s'émanciper, de son grand-père décédé avec qui il continue de dialoguer, de sa bande d'amis qui comme lui peinent à s'insérer dans la société et le monde des adultes. Encore une fois le roman aborde les problématiques contemporaines auxquelles se heurtent les jeunes espagnols : chômage, impossibilité de devenir indépendant financièrement, absence d'idéaux et ce que Coupland appelle humoristiquement « envidia demográfica¹ ».

Ecrit sans un seul point ni majuscule, ce monologue intérieur très autobiographique nous livre par bribes les souvenirs et les expériences présentes de Pedro, un protagoniste qui oscille sans cesse entre sentiment de culpabilité et auto-apitoiement mais montre en toutes circonstances un immobilisme insurmontable. Les dimensions autobiographique et metatextuelle du roman, sa fragmentarité, sa représentation de l'espace et du quotidien qui lui

¹ A la fois les jeunes de la Génération X rejettent les modèles de leurs aînés, et à la fois ils leur envient les idéaux qui les portaient, l'enthousiasme qui les animait et les conditions socio-économiques plus favorables dont ils ont bénéficié.

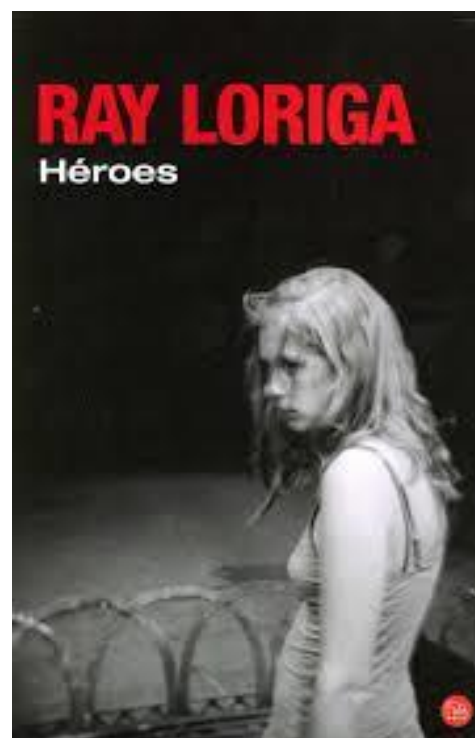
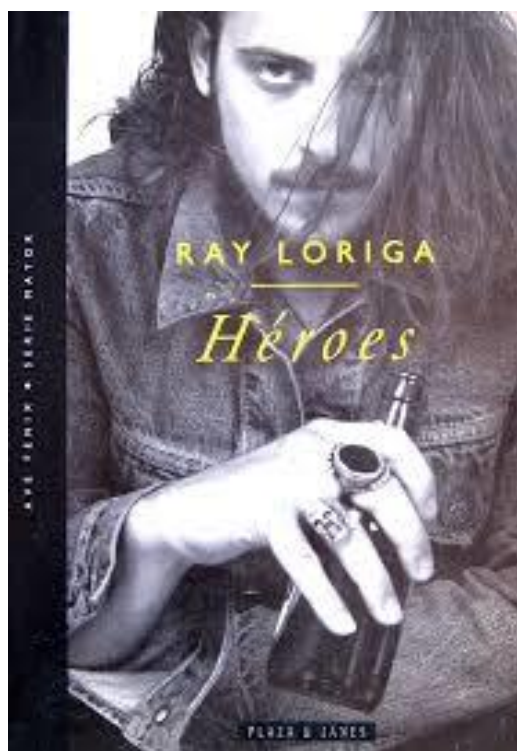
confère une grande vraisemblance, sa reproduction des pensées et paroles sans filtre apparents dans une langue réaliste et imagée sont les aspects qui priment dans ce récit.

Beatriz y los cuerpos celestes (1998)

De retour à Madrid après quatre années d'absence, Beatriz réalise une introspection et revient sur les raisons qui l'ont poussée à fuir la capitale espagnole pour rejoindre Edimbourg. La jeune femme couche ses états d'âmes sur le papier dans un va-et-vient constant entre son passé lointain, ses quatre dernières années et ses sentiments présents. Dans l'espoir de guérir ses blessures et de trouver le bonheur et la paix elle revient sur son adolescence dans un collège religieux entre une mère toxique et un père souvent absent et parfois violent, son amour et son admiration pour sa meilleure amie, la charismatique et néfaste Mónica, l'univers de la drogue avec lequel celle-ci l'amènera à frayer aux dépens de sa sécurité et de son intégrité physique et morale sont remémorés de façon poignante par un récit qui replonge Beatriz (et avec elle le lecteur) dans des épisodes riches de sensations et de sentiments contrastés. Elle met ce passé tortueux en parallèle avec sa vie à Edimbourg aux côtés de Cat, dont l'amour tendre la rebute autant qu'il l'apaise, ses épisodes dépressifs, sa quête d'identité sexuelle qui l'amènera à fréquenter l'énigmatique Ralph et son sentiment de solitude profond et d'inadéquation avec l'univers qui l'entoure. Forte de ce retour sur elle-même elle parviendra à faire le deuil de Mónica et à regarder vers l'avenir promis par sa relation avec Cat.

Annexe 4 : Couvertures des romans

Ray Loriga, *Héroës*, couvertures des éditions de 1994 et 2008.

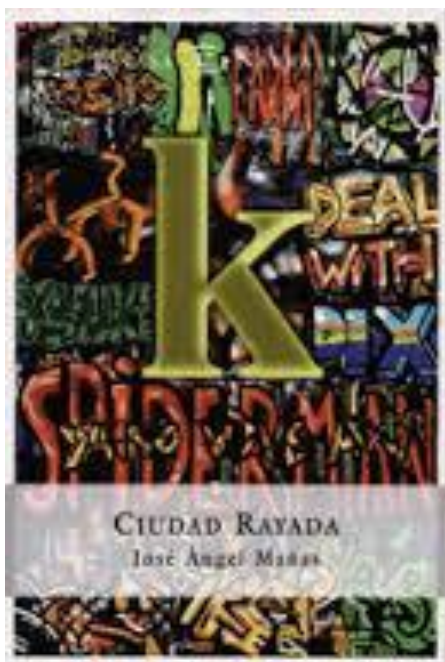


Mañas, José Ángel, *Tetralogía Kronen*, couvertures des éditions originales

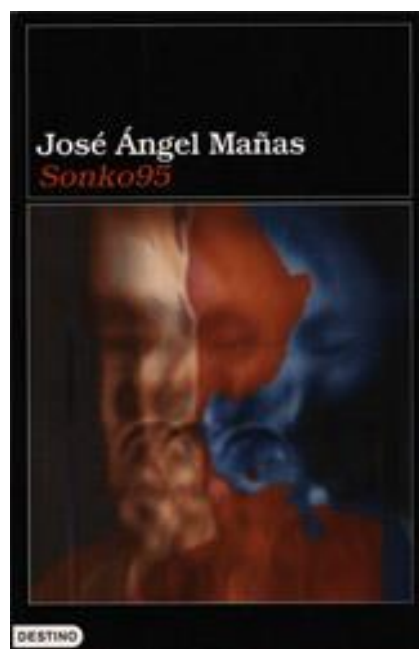


Historias del Kronen, 1994

Mensaka, 1995

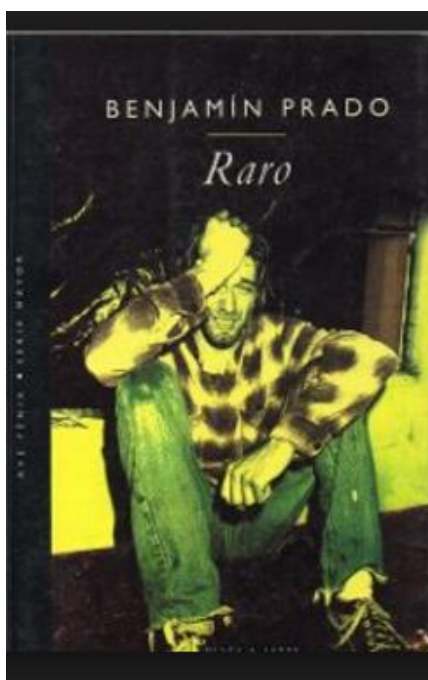


Ciudad Rayada, 1998



Sonko 95, 1999

Benjamín Prado, couvertures originales de *Raro* (1995) et *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo* (1996)



Roger Wolfe, couverture de *El índice de Dios*, 1993

ESPAÑA
LITERARIA

ROGER WOLFE EL ÍNDICE DE DIOS



ESPASA CALPE

Ismael Grasa, couverture de *De Madrid al cielo*, 1994

ISMAEL GRASA

De Madrid al cielo



ANAGRAMA
Narrativas hispánicas

2. Page d'ouverture de *De Madrid al cielo*

Embajadores es mi barrio EE
Manoli tiene un novio majo J
Bajamos a la verbena pronto
Angelinas vive en Lavapiés R
Juan Gris nació en Madrid
Ayer nos marcamos un chotis
Damos una vuelta por la Cava
Organizamos baile en Cabestreros
Releches dijo el abuelo OROR
El Rastro es muy pintoresco
San Isidro nos proteja Ad

1234 5678 9012 3456
1234 5678 9012 3456
1234 5678 9012 3456
1234 5678 9012 3456
1234 5678 9012 3456

Mural de la calle de Embajadores
pintado en la fachada del portal
número 11.

4. Article de presse pseudo-factuel : *El índice de Dios* p.115

7

REYERTA EN CASCO ANTIGUO

*DOS MUERTOS Y UN HERIDO GRAVE EN POSIBLE AJUSTE
DE CUENTAS*

MALAVADA. 21 de marzo. A primeras horas del día de ayer, martes, efectivos de la policía hubieron de trasladarse a la parte alta del Primer Distrito, en el corazón del casco antiguo de la ciudad, tras haberse recibido en la Comisaría de Zona diversas llamadas de vecinos del área sobre un posible tiroteo en las inmediaciones de la calle de la Garrucha, en la zona popularmente conocida como el Empeine. Tras acudir al lugar de los hechos, los agentes hallaron los cadáveres de dos jóvenes cuya identidad no ha sido todavía facilitada, y el cuerpo agonizante de otro joven, que fue trasladado inmediatamente a la Unidad de Cuidados Intensivos del Hospital Central, donde se encuentra en estado grave. La identidad de este último tampoco ha sido hecha pública. El juez del Primer Distrito se personó poco después para proceder al levantamiento de los cadáveres e instruir las diligencias oportunas. De acuerdo con fuentes policiales a las

BIBLIOGRAPHIE CITÉE OU CONSULTÉE

Corpus d'étude

- ❖ CASAVELLA, Francisco, *El triunfo*, Barcelone, Mondadori, [1990] 2006.
- ❖ ETXEBARRIA, Lucia, *Beatriz y los cuerpos celestes*, Barcelone, Destino, 1998.
- ❖ GRASA, Ismael, *De Madrid al cielo*, Barcelone, Anagrama, 1994.
- ❖ LORIGA, Ray, *Lo peor de todo*, Barcelone, Plaza & Janés, [1992]1999.
- ❖ *Héroes*, Madrid, Punto de lectura, [1993] 2008.
- ❖ MAESTRE, Pedro, *Matando dinosaurios con tirachinas*, Barcelone, Destino, 1996.
- ❖ MAÑAS, José Ángel, *Historias del Kronen*, Barcelone, Destino, [1994] 1998.
- ❖ *Mensaka*, Barcelone, Destino, 1995.
- ❖ *Ciudad Rayada*, Espasa Calpe, Madrid, 1998.
- ❖ *Sonko 95*, Barcelone, Destino, 1999.
- ❖ PRADO, Benjamín, *Raro*, Barcelone, Plaza & Janés, 1995.
- ❖ *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo*, Barcelone, Santillana, [1996] 2008.
- ❖ WOLFE, Roger, *El índice de Dios*, Madrid, Espasa Calpe, 1993.

Anthologies et œuvres de fiction

- ❖ ÁLAMO, Antonio y MARTÍN, Sabas, *Páginas amarillas*, Madrid, Lengua de Trapo, 1997.
- ❖ BUKOWSKI, Charles, *Journal d'un vieux dégueulasse (Notes of a dirty old man)*, Traduction et postface de Gérard Guégan, Paris, Grasset, 1998
 - _., *Pulp*, Paris, Points, 1994
- ❖ CASAVELLA, Francisco, *Quédate*, Barcelone, Anagrama, 1993
 - _., *El día del Watusi*, Barcelone, Anagrama, 2002
- ❖ CELA, Camilo José, *La familia de Pascal Duarte*, Barcelone, Destino, 2010
- ❖ CORTÁZAR, Julio, « 79 » in *Rayuela*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 559-561.
- ❖ COUPLAND, Douglas, *Génération X*, Paris, 10-18, 2004
 - _., *Generación X*, Barcelone, Ediciones B, 1995. Prologue de Vicente Verdú.
 - _., *Generación A*, Barcelone, El Aleph Editores, 2011.
- ❖ DARRIEUSSEQ, Marie, *Truisme*, Paris, Folio, 1998
- ❖ DE VIGAN, Delphine, *D'après une histoire vraie*, Paris, Jean-Claude Lattès, 2015
- ❖ EASTON ELLIS, Bret, *Menos que cero*, Barcelone, Anagrama, 1993
 - _., *American Psycho*, Paris, 10-18, 2005
- ❖ ETXEBARRIA, Lucía, *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, Madrid, Ediciones Martínez Roca, 2009. Introduction critique de Francisco Villena Garrido.
- ❖ FANTE, John, *Demande à la poussière, (Ask the Dust, 1939)*, traduit par Philippe Garnier, Paris, 10-18, 2002 (1986).
- ❖ FERNÁNDEZ MALLO, Agustín, *Nocilla Experience*, Alfaguara, 2008
- ❖ FERNÁNDEZ PORTA, Eloy, *After pop*, Barcelone, Anagrama, 2010
- ❖ FUGET, Alberto et GÓMEZ, Sergio, *McOndo*. Barcelone, Mondadori, 1996
- ❖ GUAL, Xavier, *Ketchup*, Barcelone, Columna, 2006
- ❖ LORIGA, Ray, *La pistola de mi hermano (Caídos del cielo)*, Plaza y Janés, Barcelona, 1999
 - _., *Trífero*, Barcelone, Destino, 2000

- _, *El hombre que inventó Manhattan*, Barcelone, El Aleph, 2005
- _, *Tokyo ya no no quiere*, Barcelone, Alfaguara, 2008
- ❖ MAÑAS, José Ángel, *Caso Karen*, Barcelone, Destino, 2006
- _, *Mundo búrbuja*, Madrid, Espasa Libros S.L.U, 2001
- ❖ MAESTRE, Pedro, *Alféceres provisionales*, Barcelone, Destino, 1999
- _, *Benidorm, Benidorm*, Barcelone, Destino, 1997
- ❖ PRADO, Benjamín, *Dónde crees que vas y quién te crees que eres*, Anaya, 2004
- _, *Alguién se acerca*, Madrid, Alfaguara, 1998
- _, *No sólo el fuego*, Alfaguara, 1999
- _, *Mala gente que camina*, Punto de lectura, 2014
- ❖ RAVALEC, Vincent, *Cantique de la racaille*, Paris, J'ai lu, 2006
- ❖ REY, Nicolas, *Treize minutes*, Au Diable Vauvert, 2003
- ❖ SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael, *El Jarama*, Barcelone, Destino, 2008
- ❖ TRUEBA, David, *Cuatro amigos*, Barcelone, Anagrama, 2003
- _, *Abierto toda la noche*, Barcelone, Anagrama, 1995
- ❖ WOLFE, Roger, *Días perdidos en los transportes públicos*, Barcelone, Anthropos, 1992.
Recueil de poésie.
- _, *Mensajes en botellas rotas*, Séville, Renacimiento, 1996.
- _, *Quién no necesita algo en que apoyarse*, Alicante, Aguaclara, 1993. (Reccueil de nouvelles)

Essais, ouvrages critiques et théoriques

- ❖ ALLISON, Mark. « The construction of youth in Spain in the 1980s and 1990s ». *Contemporary Spanish Cultural Studies*. Eds. Barry Jordan y Rikki Morgan-Tamosunas. Londres, Arnold, 2000, p. 265-73.
- ❖ ALONSO PÉREZ, Matilde : *Panorama de l'Espagne contemporaine ou 30 ans de transformations politiques, économiques, sociales et culturelles*, Paris, Ellipses, 2008.
- ❖ AUGÉ, Marc, *Non-Lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris, Editions du Seuil, 1992.
- ❖ BACHELARD GASTON, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.
- ❖ BADINTER, Elisabeth, *XY, de l'identité masculine*, Paris, Le livre de poche, 1994.
- ❖ BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- ❖ BARTHES, Roland, « L'effet de réel », *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.
_, *Le bruissement de la langue, essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984.
_, *L'analyse structurale des récits*, Paris, Points, 1981.
_, *Leçons*, Paris, Seuil, 1978.
- ❖ BAUDRILLARD, Jean, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968.
- ❖ BELTRÁN, *La imaginación literaria (La seriedad y la risa en la literatura occidental)*, Barcelona, Montesinos, 2002.
- ❖ BENNASSAR, Bartolomé, BESSIERES, Bernard, *Espagne : histoire, société, culture*, Paris, La Découverte, 2012.
- ❖ BENVENISTE, Eugène, « Les relations de temps dans le verbe français », in *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 237-250.
- ❖ BESSIERES, Bernard, *La culture espagnole et les mutations de l'après-franquisme*, Paris, l'Harmattan, 1992.
- ❖ BERSANI, Leo, « Le réalisme et la peur du désir », *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.
- ❖ BONINO, Luis, *Varones, género y salud mental : deconstruyendo la "normalidad" masculina*, Barcelone, Icaria, (Eds. Àngels Carabí et Marta Segarra), 2000, pp. 41-64.
- ❖ BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1998.

- ❖ BUTOR, Michel, « La critique et l'invention », *Répertoire III, Œuvres complètes II*, Paris, Editions de la différence, 2010.
- ❖ CALVINO, Italo, « Commencer et finir », dans *Défis aux labyrinthes*, Paris, Seuil, 2003, t.II, p. 105 ss.
- ❖ CARCELÉN, Jean-François, *Juan José Millás ou les territoires postmodernes de l'écriture*, thèse de doctorat réalisée sous la direction du professeur Georges Tyras, soutenue à l'Université de Grenoble en 1994.
- ❖ CARO MARTÍN, Adelaida. *América te lo he dado todo y ahora no soy nada : Contracultura y cultura pop norteamericanas en la narrativa de Ray Loriga y Alberto Fuguet*, Berlín, Berlín Lit, 2007.
- ❖ CATTANEO, Simone, *La "cultura X", Mercato, pop e tradizione, Ray Loriga, Juan Bonilla e Juan Manuel de Prada*, Milan, Ledizioni, 2012.
- ❖ CERTEAU, Michel de, « Pratiques d'espace », *L'invention du quotidien. 1. arts de faire*, éd. établie et présentée par Luce Giard, Paris, Gallimard, coll. « folio », 1990, p.137-191.
- ❖ COHN, Dorrit, *La transparence intérieure, modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981.
 __, *Le propre de la fiction*, Paris, Seuil, 2001.
- ❖ COMPAGNON, Antoine, *Le démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998.
 __, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979
- ❖ CHAMPEAU, Geneviève, *Les enjeux du réalisme sous le franquisme*, Madrid, Casa de Velázquez, 1993.
 __, (coord.), *Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain*, Bordeaux, Maison des pays ibériques, 1994.
- ❖ DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977.
 __, *Mosaïques*, Paris, Seuil, 2001.
- ❖ DEBORD, Guy, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992.
- ❖ DEL LUNGO, Andrea, *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003.
- ❖ DUBOIS, Jacques, *Les romanciers du réel*, Paris, Seuil (coll. Points Essais), 2000.
- ❖ DULPHY, Anne, *Histoire de l'Espagne de 1814 à nos jours, le défi de la modernisation*, Paris, Nathan, 1992.
- ❖ DUMONT, Gérard-François, *Géographie urbaine de l'exclusion dans les grandes métropoles françaises*, Paris, L'Harmattan, 2011.

- ❖ ECHEVARRÍA, Ignacio, *Trayecto. Un recorrido crítico por la reciente narrativa española*. Barcelona, Debate, 2005.
- ❖ ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985.
 _, *L'oeuvre ouverte*, Paris, Points, 2005.
- ❖ ENRIQUE, Antonio, *Canón heterodoxo, Manual de literatura española para el lector irreverente*, Barcelone, DVD Ediciones, 2003
- ❖ ESCARPIT, Robert, *Le littéraire et le social*, Paris, Flammarion, 1970.
- ❖ FERRERAS, Jacqueline, *La civilisation espagnole aujourd'hui*, Armand Colin, Paris, 2010.
- ❖ FOREST, Philippe, *Le roman, le je*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2001.
 _, *Le roman, le réel, et autres essais*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2007.
- ❖ FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres », in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, p. 46-49.
- ❖ FUSI, Juan Pablo. “Cultura y democracia. La cultura de la transición.” In Juliá Santos et al. *La España Del Siglo XX*. Madrid, Marcial Pons, 2007.
- ❖ GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Imaginos Urbanos*. Buenos Aires, Eudeba, 1999.
- ❖ GARRIGUES, Pierre, *Poétiques du fragment*, Paris, Klincksieck, 1995.
- ❖ GENETTE, Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, 1976.
 _, *Figures II*, Paris, Points, 2005.
 _, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
 _ *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 2004.
 _, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
 _, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- ❖ GIL CALVO, Enrique. *El nuevo sexo débil. Los dilemas del varón postmoderno*. Madrid, Temas de hoy, 1997.
- ❖ GULLÓN, Germán, *Los mercaderes en el templo de la literatura*, Madrid, Caballo de Troya, 2004
- ❖ GUTIÉRREZ RESA, Antonio, *Sociología de valores en la novela contemporánea española (la generación X)*, Ediciones SM (fundación Santa Maria), Madrid, 2003
- ❖ HAMBURGER, Kate, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986
- ❖ HAMON, Philippe, « Un discours contraint », in *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.

_, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, vol.6, N°6, 1972, p.86-100.

_, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart de Zola*, Genève, Droz, 1998 [1983].

_, *Texte et idéologie*, Paris, PUF, 1984.

❖ HENAFF, Marcel, *La ville qui vient*, Paris, Éditions de l'Herne, 2008.

❖ HENSELER, Christine et POPE, Randolph, *Generation X Rocks : Contemporary Peninsular fiction, Film, and Rock culture*, Nashville, Vanderbilt UP, 2007

_, *Spanish Fiction in the Digital Age : Generation X Remixed*, New York, Palgrave Macmillan, 2011

❖ IZQUIERDO, José María, «Narradores españoles novísimos de los años noventa», *Revista de estudios hispánicos*, n° 2, tomo XXXV, 99, (2001), 293-308.

❖ JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Editions Gallimard, 1978

❖ JOUVE, Vincent, « Le héros et ses masques », *Le personnage romanesque*, Paris, Faculté des Lettres de Nice, Cahiers de narratologie N°6, 1995

_, *L'effet personnage dans le roman*, Paris, PUF, 2001

_, *La poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 1997.

❖ JOUVE, Vincent, PAGES Alain (coord.), *Les lieux du réalisme*, Paris, L'improviste, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005.

❖ KAEMPFER, Jean, MICHELI, Raphaël, *La temporalité narrative*, Université de Lausanne, 2005, disponible en ligne (consulté le 10/04/2017).

<https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/tnarrative/tnintegr.html#tn010000>

❖ KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'énonciation : De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand colin, 1980.

❖ KOOLHAAS, Rem, *Junkspace*, Paris, Payot, 2011.

❖ KRISTEVA, Julia *Sèmiôtikè. Recherches sur une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1969

❖ LAVROFF, Dimitri, et coll., *Dix ans de démocratie en Espagne*, CNRS, 1991

❖ LECHADO, José Manuel, *La Movida : Una crónica de los 80*, Madrid: Algaba, 2005.

❖ LEFEBVRE, Henri, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 2000.

- ❖ LIPOVETSKY, Gilles, *L'ère du vide*, Paris, Folio, 1983.
- ❖ LISSORGUES, Yvan (Coord.), *La rénovation du roman espagnol depuis 1975*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1991.
- ❖ LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.
- ❖ MAFFESOLI, Michel, *Le Temps des tribus*, 1988 ; Le Livre de Poche, 1991.
 - _, *Du nomadisme. Vagabondages initiatiques*, Paris, Le Livre de Poche, 1997.
 - _, *Notes sur la postmodernité*, Paris, Editions du Félin, 2003.
 - _, *Imaginaire et Postmodernité*, Paris, Éditions Manucius, 2013.
- ❖ MAINER, Carlos, *Historia literatura, sociedad*, Madrid, Espasa Calpe, 1998.
 - _, *La escritura desatada. El mundo de las novelas*, Madrid, Temas de Hoy, 2000.
- ❖ MAINGUENEAU, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Dunod, 1990
- ❖ MAÑAS, José Ángel, « El legado de los Ramones », *Ajoblanco* N°108, juin 1998 p.38-43
 - _, *El legado de los Ramones*, Literaturas Com Libros, Format électronique, juin 2011
 - _, *La literatura explicada a los asnos*, Barcelone, Ariel, 2012.
- ❖ MANCHA, Luis, *Generación Kronen*, Universidad de Alcalá de Henares, 2006.
- ❖ MOLINO, J. et MOLINO-LAFHAIL, R., *Homo Fabulator. Théorie et analyse du récit*. Paris / Montréal, Léméac / Actes Sud, 2003, pp. 249-280.
- ❖ MONTANDON, Alain, *Les formes brèves*, Paris, Hachette, 1992.
- ❖ NAVARRO MARTÍNEZ, Eva, *La novela de la generación X*, Ed. Universidad de Granada, 2008.
- ❖ NAVAJAS, Gonzalo, *La narrativa española en la era global*, Barcelone, EUB, 2002.
 - _, *Más allá de la postmodernidad, Estética de la nueva novela y cine españoles*, Barcelone, EUB, 1996.
- ❖ PANTEL, Alice, *Mutations contemporaines du roman espagnol : Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora*, Thèse de doctorat dirigée par Monsieur le Professeur Jean-François Carcelen et soutenue en décembre 2012, Université Paul Valéry Montpellier III.
- ❖ PARÍS, Carlos, *Crítica de la civilización nuclear*, Madrid, Ed. Libertarias, 1984.
- ❖ PEREC, Georges, *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989.

- ❖ PÉRÈS, Christine (ed.), *Au commencement du récit, transitions, transgressions*, Carnières-Morlanwelz, Éditions Lansman, 2005.
- ❖ PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1965.
- ❖ REUTER, Yves, « L'importance du personnage », *Pratiques* 60 (décembre 1988), p.3-22.
- ❖ REZSOHAZY, Rudolf, *Sociologie des valeurs*, Paris, Armand Colin, 2006.
- ❖ RIFFATERRE, Michael, « L'illusion référentielle », *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.
- ❖ RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (coord.), Carlos Blanco Aguinaga e Iris M. Zavala, *Historia social de la literatura española*, Madrid, Akal, 2000, vol. 2.
- ❖ RUBIN, Corey Michael. « *Rats in the city : mapping a space-character interface in the narratives of Spain's generation X* », PhD diss., University of Iowa, 2013. Disponible sur internet : <http://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=4747&context=etd> (consulté le 20/07/2014)
- ❖ SANZ VILLANUEVA, Santos, *Historia de la literatura española 6/2*, Volume "Literatura Actual", Barcelone, Ariel, 1984.
- ❖ SAPIRO, Gisèle, « Sociologie de la littérature », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], disponible sur <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/litterature-sociologie-de-la-litterature/>, consulté le 10/12/2014.
- ❖ SAVATER, Fernando, "El pesimismo ilustrado", In *En torno a la postmodernidad*, G. Vattimo y otros, Barcelone, Anthropos Editorial, 2003.
- ❖ SUBIRATS, Eduardo, *Postmodern Modernity : España y los felices ochenta*, Journal of interdisciplinary Literary studies 7.2, 1995
- ❖ TODOROV, Tzvetan (coord.), *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965.
 - _, « Introduction au vraisemblable », in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.
 - _, introduction à Barthes, Roland, Bersani, Leo, Hamon, Philippe, Riffaterre, Michael, Watt, Ian [eds], *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.
- ❖ TORTOSA GARRIGÓS, Virgilio. La construcción del « individualismo » en la literatura de fin de siglo. Historia y autobiografía. Diss. Universitat de València, 1998.
- ❖ TURNER, Victor, *Le phénomène rituel*, Paris, PUF, 1990.
- ❖ TYRAS, George (coord.) *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*, Grenoble, CERHIUS, 1996
- ❖ URIOSTE AZCORRA, Carmen de, *Novela y sociedad en la España contemporánea (1994-2009)*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2009.

- ❖ VATTIMO, Gianni, *Las aventuras de la diferencia*, Barcelona, Península, 1986
 __, « Posmodernidad: ¿una sociedad transparente? » In *En torno a la postmodernidad*, G. Vattimo y otros, Barcelone, Anthropos Editorial, 2003.
- ❖ VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. *Un polaco en la corte del Rey Juan Carlos*. Madrid, Santillana, 1996.
- ❖ VIART, Dominique, MERCIER, Bruno, *La littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2008.
- ❖ VUONG, Hoa Hoï, *Musiques de roman, Proust, Mann, Joyce*, Bruxelles, P.I.E, 2003.
- ❖ WATT, Ian, « Réalisme et forme romanesque », *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.
- ❖ WOLFE, Roger, *Todos los monos del mundo*, Séville, Renacimiento, 1995.
 __, *Hay una guerra*, Madrid, Huerga & Fierro, 1997.
 __, *Que te follen, Nostradamus*, Madrid, Huerga & Fierro, 1999, prologue de José Ángel Mañas
- ❖ ZANELLO TICÓ, Liliana, *Crueldad y sexo en la novela española contemporánea: del Tremendismo a la Generación X*, Antigua Librería, Prado, Buenos Aires, 1998

Articles et entretiens

- ❖ ALCHAZIDU, Athena, *Generación X: una modalidad finisecular del tremendismo*, Universidad de Brno, 2002.
- ❖ BAUDELAIRE, Charles, « Le croquis de Mœurs » in *Le peintre de la vie moderne*, *Le Figaro*, 29/11/1863
- ❖ BÉCUE, Aurélien, « Rock et littérature : à l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances ». *Littératures*, Université Rennes 2, 2013, p. 383 ss.
 __, « *Un jeune homme trop gros* d'Eugène Savitzkaya : un roman en marge de la norme « littérature rock » ? », in Trudel, Benoît (coord.), DOSSIER n° 2 Avril 2012 LA NORME, « Normes et infractions dans la société des productions culturelles », *La tortue verte*, revue en ligne des littératures francophones, consulté le 10/10/2016 :
<http://www.latortueverte.com/DOSSIER%20%20La%20Norme%20La%20Tortue%20verte%20avril%202012.pdf>

- ❖ BÉRTOLO, Constantino, « Introducción a la narrativa española actual », *Revista de Occidente*, n° 98-99, Juillet- août 1989, p. 29-60.
- ❖ CALVO, Javier, « El escritor rayado », *El país*, 23/10/1999.
- ❖ CAPANAGA, Pilar, « La creación léxica en "Historias del Kronen" », en *Atti del Convegno di Roma II, 15-16 marzo 1995. Lo spagnolo d'oggi : forme della comunicazione*, Roma, Bulzoni, 1996. Version en ligne : http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/08/08_049.pdf (consulté le 10/06/2015)
- ❖ CARCELÉN, Jean-François, « De la generación X a la generación Nocilla », Actes du Colloque international « Générations et dynamiques socioculturelles dans l'Espagne contemporaine », mai 2009, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, à paraître.
 __, « L'hétérogène dans le roman espagnol (1975-2000) », in Bussière-Perrin A. (coord.), *Le roman espagnol actuel. Tendances et perspectives, 1975-2000*, tome II, Montpellier, Éditions du CERS, 2001, p. 37-64.
- ❖ CASADO, Pablo, « Tetralogía Kronen: realismo, dimensión criticosocial y posmodernidad », *Ojancano: Revista de Literatura Española* N°26 (2004): 77–102.
- ❖ CASADO DÍAZ Óscar, « La sexualidad en el centro : una lectura feminista de Historias del Kronen », *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 2011, vol. 29, p.69-90
- ❖ CASADO VELARDE, M, « Lenguaje y contracultura » in Rodríguez González. F. (coord.) (1989) « Léxico e ideología en la lengua juvenil », *Comunicación y lenguaje juvenil*, Fundamentos, Madrid, 1989, p. 167-179.
- ❖ CATTAN, Nadine, « Centre-périphérie », in Cynthia Ghorra-Gobbin, *Dictionnaire des mondialisations*, Paris, Armand-Colin, 2006.
- ❖ CONTE, Rafael, Recension de *Ciudad Rayada*, ABC, El cultural, 15/05/1998
 __, Recension de *Historias del Kronen*, ABC, El cultural, 04/03/1994.
- ❖ CUBILLO PANIAGUA, Ruth, « La intermedialidad en el siglo XXI », *Diálogos, Revista electrónica de historia*, Vol.14, N°2, Septiembre 2013-février 2014, p.174).
- ❖ DORCA, Toni. « Joven narrativa en la España de los noventa : la generación X ». *Revista de estudios hispánico*. 31 (1997) : 309-324.
- ❖ ECHEVARRÍA, Ignacio, « La retórica del desamparo », *Babelia*, 10/02/1996, p. 11.
 __, « El fugitivo de una generación (Análisis : ficciones urbanas de Ray Loriga)», *El País*, 31/01/2004.
- ❖ ESTRADA, Isabel, « Victimismo y violencia en la ficción de la Generación X: Matando dinosaurios con tirachinas de Pedro Maestre », *Ciberletras: Revista de crítica literaria y*

de cultura, ISSN-e 1523-1720, N°6, 2002.

<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v06/estrada.html> (Consulté le 10/08/2016)

- ❖ EVERS, Stuart, « Raymond Carver, King of dirty realists ? », *The Guardian*, 13/08/2008.
- ❖ FERNÁNDEZ, Eva, « Sobre el materialismo y dos novelas de la llamada generación X », *Revista literaria marxista*, 10/12/2013. dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3987774.pdf
- ❖ FERNÁNDEZ PORTA, Eloy, « Poéticas del Prozac : Tres líneas en la novela española de los noventa », *Quimera* 145, (1996) : pp. 35-37.
- _, « El "giro a la abyección" del relato realista español », *Barcelona Review*, Mars-Avril 2003, http://www.barcelonareview.com/35/s_efp.htm (Consulté le 10/12/2016)
- ❖ GARCIA, Jordi, « Novela y cultura en el fin del siglo », *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* n°589-590, (janvier-février 1996), p.29-30.
- ❖ GASCÓN VERA, Elena. « Más allá de la movida : España en los noventa », *Perspectivas sobre la cultura hispánica : XV aniversario de una colaboración interuniversitaria*. Coords. John P. Gabriele y Andreina Bianchini. Córdoba : Universidad de Córdoba, 1997.
- ❖ GÓMEZ CASTELLANO, Irene, « Quedarse Colgado : la adicción en "Héroes" de Ray Loriga », *España Contemporánea* 20.2 (2007): 7-30
- ❖ GREGORI, Eduardo, « Geografías urbanas : la representación de la ciudad de México en *El sitio y Amores Perros* », *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2006
- ❖ GULLÓN, Germán, Introduction critique à *Historias del Kronen* de J.A. Mañas, Edition de 1998, Destino

_, « Cómo se lee una novela de la última generación (apartado X) », *Ínsula : Revista de Letras y Ciencias Humanas* n°589-590. (1996), p.31-33.

_, « La conflictiva recepción de la novela joven : *Soy un escritor frustrado*, de José Ángel Mañas », *Insula* N°605 (1997), p.13-15.

_, « La novela multimediática : *Ciudad rayada*, de José Ángel Mañas », *Ínsula* N°625-626 (1999 (a)), p. 33-34.

_, « El miedo al presente como materia novelable », *Ínsula*, n°634, (octubre 1999 (b)), p.15-17.

_, « Memoria abrasada », *ABC cultural*, 20 mars 1999 (c) p.15

_, « Dos proyectos narrativos para el siglo XXI: Juan Manuel de Prada y José Ángel Mañas. » In *La pluralidad narrativa: escritores españoles contemporáneos (1984–2004)*. Ed. Ángeles Félix Encinar et Kathleen M. Glenn. Madrid, Biblioteca Nueva, 2005. 267-282.

_, « La novela neorrealista (o de la generación X) », Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

<http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/nec/ptercernivel0a7e.html?conten=historia&pagina=historia2.jsp&tit3=La+novela+neorrealista+%28o+de+la+generaci%26oacute%3Bn+X%29> (Consulté le 12/07/2016)

_, « Novelistas nacidos en los años 60 y 70 », Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006,

<http://www.cervantesvirtual.com/portal/nec/ptercernivel.jsp?conten=historia&pagina=historia1.jsp&tit3=Novelistas+nacidos+en+los+a%26ntilde%3Bos+60+y+70> (Consulté le 05/07/2016)

❖ HENSELER, Christine, « Rocking around Ray Loriga's *Heroes*: Video clip Literature and the televisuel object », *Generation X rocks, Contemporary peninsular fiction, film and rock culture*, HENSELER, Christine et POPE, Randolph D. (ed.), Nashville, Tennessee, Vanderbilt University Press, 2007.

_, *Generation X: What's in the Label?* http://www.huffingtonpost.com/christine-henseler/millennials-and-boomers-generation-x_b_5253931.html (Consulté le 12/06/2015)

❖ ILLESCAS, Raúl M. «*Lo peor de todo*, de Ray Loriga: una nueva forma de escritura realista» in *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve* N° 5 (2012)

❖ JARQUE, Fietta, « Benjamín Prado publica una novela “grunge” » *El País*, 28/05/1995.

❖ LANGA DI BARRO, María del Mar, *Del franquismo a la postmodernidad : la novela española (1975: 1999)*. Alicante, Université d'Alicante, 2000

❖ LENQUETTE, Anne, « Ray Loriga, narrador de la generación X y novelista de la modernidad », Numéro «Nuevos talentos, talantes nuevos», *Revista Hispanística XX* (2000) pp. 91-110.

_, « Las novelas urbanas de J.A. Mañas », Actes du XIVème colloque AIH, 2004.

❖ LLAMAZARES, Julio, « Dirty Realism », in *El País*, 20/05/1987, disponible en ligne : https://elpais.com/diario/1987/05/20/opinion/548460011_850215.html et consulté le 10/07/2017.

❖ LÓPEZ, Teresa Juan, « Entrevista a Pedro Mestre », *generación.net*, 23/10/2000 <http://www.generacion.net/entrevista-a-pedro-mestre>, consulté le 31/08/2012

❖ LÓPEZ MERINO, Juan Miguel, *Sobre la presencia de Roger Wolfe en la poesía española (1990-2000) y revisión del marbete «realismo sucio»*, Université de Berne, 2005

❖ MAESTRE, Pedro, *Los nietos de Cela y Delibes* (2000), *Generación.net*, <http://www.generacion.net/los-nietos-de-cela-y-delibes> (consulté le 10/12/2012)

- ❖ MAFFESOLI, Michel, « La socialidad en la posmodernidad », In *En torno a la postmodernidad*, G. Vattimo y otros, Barcelone, Anthropos Editorial, 2003.
 __, « Nomadismes, un enracinement dynamique », in *América, Cahiers du CRICCAL*, Volume 36, année 2007, p. 12-23.
- ❖ MAÑAS, José Ángel, « Un (casi) Nadal en los noventa » in *El legado de los Ramones*, Literaturas Com Libros, Format électronique, juin 2011.
 __, « La guerra de Roger Wolfe », prologue à *Que te follen*, Nostradamus, Madrid, Huerga & Fierro, 1999 (b).
- ❖ MARINIELLO, Silvestra, « Commencements », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 1, 2003, p. 47-62 et n° 20: traverser/crossing, 2012-2013
 __, « L'intermédialité : un concept polymorphe », in *Inter Media*, « Littérature, cinéma et intermédialité », actes du Colloque d'Etudes d'Intermédialité de l'ISMAI, L'Harmattan, Paris, 2011.
 __, « Médiation et intermédialité », Actes du colloque du Centre de Recherche sur l'Intermédialité, Université de Montréal, 1999.
- ❖ MARTÍNEZ, Gabriel, « Ray Loriga, un púgil a ritmo de zapping », *Ajoblanco* N° 58 (Décembre 1993), p. 34-38.
- ❖ MASSOT, Josep, « Muere a los 45 años el escritor Francisco Casavella, ganador del último Premio Nadal », *La Vanguardia*, 18/12/2008.
- ❖ MIGNON, Patrick, « La démocratisation de la bohème » in Ehrenberg A. (dir.), *Individus sous influence*, Esprit, 1991, p. 103-122
- ❖ MONTOLÍO DURÁN, Estrella, «La teoría de la relevancia y el estudio de los marcadores discursivos» in Martín Zorraquino y Montolío Durán: *Los marcadores del discurso. Teoría y análisis*. Madrid, Arco/libros, 1998, p. 93-119.
- ❖ MOREIRAS MENOR, Cristina. « Spectacle, trauma and violence in contemporary Spain ». *Contemporary Spanish Cultural Studies*. Eds. Barry Jordan y Rikki Morgan-Tamosunas, Londres, Arnold, 2000. p.134-142.
- ❖ MORET, Xavier, « Matando dinosaurios con tirachinas », del joven Pedro Maestre, se lleva el Premio Nadal – *El País*, Barcelona, 07/01/1996
http://elpais.com/diario/1996/01/07/cultura/820969209_850215.html (consulté le 12/10/2014)
- ❖ MOIX, Llatzèr, « Veinteañeros, audiovisuales y psicópatas », *La Vanguardia*, 08/01/1994

- ❖ MUÑOZ, Blanca, « Sociología de la comunicación de masas », Universidad Complutense de Madrid, 2004. Disponible sur internet: http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/C/cultura_masas.htm (consulté le 10/02/2013)
 - ❖ MUÑOZ MEDRANO, Maria Cándida, « Aproximación a la sintaxis coloquial a través del diálogo literario. Aplicación en la clase de E/LE », Università di Catania, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2702690> 20/03/2015
 - ❖ NAVAJAS, Gonzalo. « A Distopian Culture: The Minimalist Paradigm in the Generation X », in *Generation X Rocks: Contemporary Peninsular Fiction, Film, and Rock Culture*. Ed. Christine Henseler and Randolph D. Pope. Nashville, Vanderbilt UP, 2007, p.3–14.
 - ❖ NAVARRO MARTÍNEZ, Eva, « Novelas con banda sonora: la música como recurso técnico en algunas obras de la narrativa española actual », *Revista electrónica de estudios filológicos*, N°5, Avril 2003.
- _, « La nueva novela española a finales del siglo XX », *Revista Hispanista* (Revue en ligne des hispanistes du Brésil), N°14 (Juillet, Août, septembre 2003), disponible sur internet: <http://www.hispanista.com.br/revista/artigo120.htm> (consulté le 20/06/2016)
- _, *Una realidad a la carta : la televisión en algunas novelas de la última década del siglo XX*. (Université de Nijmegen, Pays Bas). Disponible sur internet: www.ucm.es (consulté le 20/06/2016)
- _, « *No solo el fuego*, de Benjamín Prado. La venganza de la memoria », *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2002.
- _, «La novela de la ‘Generación X’ en el marco sociocultural de finales del siglo XX », *Revista Hispánica Internacional de Análisis y Creación*, N°5 (2004), p. 93–105.
- ❖ NIEVA DE LA PAZ, Pilar, «La evolución de los roles de género en las representaciones literarias: un camino abierto hacia el cambio social», *Foro hispánico*, N°34, 2009.
- ❖ ORTIZ, Guillermo, « José Ángel Mañas: un juguete roto », Revue en ligne *Babab*, n°21, septembre 2003 En ligne: <http://www.babab.com/no21/manas.php>, Consulté le 14/10/2016
- ❖ PARRA, Rubén D. « El individuo en Historias del Kronen. Un personaje atrapado por y en la sociedad urbana española durante los 90 » in *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios*, Volume 10, número 2, hiver 2012.
- ❖ PÉREZ, Jorge, « El retorno de lo real : identidad nacional y globalización en la narrativa española de los años 90 », Université de Californie, 2003.

_, « Suspiros de España : el inconsciente político nacional en la narrativa de José Ángel Mañas », *España contemporánea: revista de literatura y cultura* 18.1 (2005): 2251

- ❖ PETRAS, Jaime, « El informe Petras », in *Ajoblanco*, N°3, (1996), p.13-82.
 - ❖ PRIEDE, Jaime, « Roger Wolfe : “En este país hay demasiados escritores”», *La Voz de Asturias*, 16-I-1992, p. 34.
 - ❖ QUIROZ, Hector, *El malestar por la Ciudad*, UNAM, México, 2003, disponible sur internet :<http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2425/2817>, Consulté le 09/12/2016.
 - ❖ RAJEWSKI, Irina, « Intermediality, Intertextuality, and Remediation : A Literary Perspective on Intermediality », *Revue Intermédialités*, Numéro 6, Automne 2005, p. 44 ss.
 - ❖ RODRÍGUEZ, Jesús, Recension de *Historias del Kronen*, *El país semanal*, 01/05/1994.
 - ❖ RODRÍGUEZ MARCOS, Javier, « Casavella vuelve a la pista de baile », *El país*, 13/11/2009. (http://elpais.com/diario/2009/11/13/cultura/1258066801_850215.html, consulté le 09/09/2016).
- _, « Francisco Casavella, la fiesta interminable », *El País*, 05/02/2016.
- ❖ SABAS, Martín, « Narrativa española tercer milenio (guía para usuarios) » in ÁLAMO, Antonio y MARTÍN, Sabas, *Páginas amarillas*, Madrid, Lengua de Trapo, 1997, pp. XIII, XIV y XV.
 - ❖ SABATINI, Francisco, « Crítica a la cultura anti-urbana », *Ambiente y desarrollo*, 1999, 15, p.1-2. disponible sur internet: http://cipma.cl/web/200.75.6.169/RAD/1999/1-2_Sabatini.pdf (Consulté le 10/09/2016).
 - ❖ SALADRIGAS, Robert, Recension de *Mensaka*, in *La Vanguardia*, 24/11/1995.
 - ❖ SÁNCHEZ MAGRO, Andrés, « La movida en descomposición », in *Diario 16*, 27 octubre 1999.
 - ❖ SANTOS GARGALLO, Isabel, « Algunos aspectos léxicos del lenguaje de un sector juvenil: *historias del Kronen* de José Ángel Mañas», *Revista de Filología Románica*, N° 14, vol. 1, 1997, Servicio de Publicaciones, Universidad Complutense de Madrid, 1997, pp.455-473
 - ❖ SANZ VILLANUEVA, Santos, « El arcipiélago de la ficción », *Ínsula*, N°589-590, Janvier-février 1996, p.3-4.
 - ❖ SENABRE, Ricardo, critique de *Héroes*, *ABC Cultural*, 24/12/1993, p.9
 - ❖ SMITH, Carter E. « Social Criticism or Banal Imitation: A Critique of the Neorealist Novel Apropos the Works of José Angel Mañas », 2008, disponible sur internet: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v12/smith.htm> (Consulté le 30/04/2016)

- ❖ SOBEJANO, Gonzalo, « Novela y metanovela en España », *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, N°512-513 (août-septembre 1989), p. 4.
- _, «La novela ensimismada (1980-1985)», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009.
- ❖ STEENMEIJER, Marteen, *Other Lives: rock, memory and oblivion in post-Franco Spain*, *Popular Music*, 24.2 (2005): p. 245-56.
- ❖ UMBRAL, Francisco, «De ussías, aznares y Valle-Inclán », *El Mundo*, 13/10/1996.
- ❖ URIOSTE, Carmen de: «Cultura punk: la Tetralogía Kronen de José Ángel Mañas o el arte de hacer ruido», *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, N°11, 2004.
- _, « La narrativa española de los noventa: ¿Existe una ‘generación X’?», *Letras Peninsulares*. Hiver 1997-98, pp 455-476.
- ❖ VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel : « La generación x, y, z », *El País*, 2/9/1995 disponible sur internet : http://elpais.com/diario/1995/09/02/opinion/809992808_850215.html (Consulté le 02/06/2016)
- _, « La novela española entre el posfranquismo y el posmodernismo », in Lissorgues, Yvan (Coord.), *La rénovation du roman espagnol depuis 1975*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1991, p. 25 ss.
- _, « José Ángel Mañas, del punk al Kronen », *El Mundo*, 7/12/2001.
- ❖ VILLENEUVE, Johanne, « La symphonie-histoire d’Alfred Schnittke. Intermédialité, cinéma, musique », in Philippe Despoix, Johanne Lamoureux et Éric Méchoulan (dir.), *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, Numéro 20 « traverser / crossing », supplément, automne 2012, printemps 2013, p. 55-72.
- ❖ VIRILIO, Paul, « Un confort subliminal », *Traverses*, N°14-15, 1979, p.149-162.
- ❖ WOLFE, Roger, « Descenso a los infiernos de las envidias literarias », *El Mundo*, 12 octubre 1996. Rescension de *Soy un escritor frustrado* (Mañas, 1996).

Dictionnaires et encyclopédies

- ❖ *Diccionario interactivo del argot de la droga*, Disponible sur internet: www.webs.demasiado.com/teleweb/argot.htm
- ❖ AYALA, Henry, MARTIN-AYALA, Brigitte, *L'Argonaute, Guide de l'argot espagnol*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003.
- ❖ IGLESIAS, José María, *Diccionario de argot español*, Madrid, Alianza Editorial, 2003.
- ❖ Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. 22^a ed. Madrid: Espasa-Calpe, 2001. 2 vols.
- ❖ CARBONELL BASSET, Delfín, *Gran diccionario de argot: El sohez*, Barcelone, Ed. Del Serbal, 2007.
- ❖ RUIZ, Ciriaco, *Diccionario ejemplificado de argot*, Barcelone, Península, 2001.
- ❖ SCHAEFFER, Jean-Marie, *Nouveau Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du langage*, Paris, Points, 1995.
- ❖ UMBRAL, Francisco, *Diccionario de la literatura española*, Planeta, Barcelone, 1995.

Sites internet et blogs

<http://amediavoz.com/wolfe.htm>

<http://hemeroteca.abc.es/>

<http://www.joseangelmanas.com/>

<http://www.generacionxxi.com/>

<http://www.generationxgoesglobal.com/spain.html>

<http://manuelvilas.blogspot.com/2007/12/mutantes-nueva-narrativa-espaola.html>

<http://www.cervantesvirtual.com>

Films et documentaires

- ❖ ARMENDARIZ, Montxo, *Historias del Kronen*, 1995.
- ❖ LORIGA, Ray, *La pistola de mi hermano*, 1997.
- ❖ MANCHA, Luis, *Generación Kronen*, 2015.
- ❖ Interview de Luis Mancha, *El ojo crítico*, RTVE, 17 novembre 2015,
http://mvod.lvlt.rtve.es/resources/TE_SELOJO/mp3/1/8/1447788958881.mp3
(20/05/2016)