



HAL
open science

Poétique du canon narratif transitionnel. Quelques fictions "démocritiques" de l'Espagne contemporaine

Anne-Laure Bonvalot, Anne-Laure Rebreyend

► To cite this version:

Anne-Laure Bonvalot, Anne-Laure Rebreyend. Poétique du canon narratif transitionnel. Quelques fictions "démocritiques" de l'Espagne contemporaine. *Escribir la democracia. Literatura y transiciones democráticas*, 2019. hal-02385661

HAL Id: hal-02385661

<https://hal.science/hal-02385661>

Submitted on 2 Dec 2019

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.

POÉTIQUE DU CANON NARRATIF TRANSITIONNEL

QUELQUES FICTIONS « DÉMOCRITIQUES » DE L'ESPAGNE CONTEMPORAINE

Anne-Laure Bonvalot – Anne-Laure Rebreyend

Université de Nîmes – Université Bordeaux Montaigne

On part pour cette étude d'un constat : la centralité thématique de la démocratie issue du processus transitionnel dans le roman espagnol actuel. Après un intérêt massif pour l'épisode de la guerre d'Espagne, en particulier dans ledit « roman de la mémoire » — un intérêt que d'aucuns ont pu qualifier de compulsif ou d'obsessionnel¹ —, c'est semble-t-il au tour du processus transitionnel et de ses langages de faire l'objet d'une abondante thématisation. Cette prise en charge narrative n'induit pas forcément l'adoption d'un positionnement critique à l'égard du métarécit de la transition modèle, bien qu'elle exprime sans doute, sinon la chute définitive d'un mythe, du moins la nécessité de sa remise en question, même partielle. Dans un article paru en décembre 2014², Violeta Ros Ferrer, mettant en regard *El vano ayer*³ d'Isaac Rosa et *Anatomía de un instante*⁴ de Javier Cercas, établit un intéressant départ entre le geste déconstructeur exhibé dans ces romans et le geste de rupture politique propre à ce que l'on appellera ici les « fictions démocratiques » — une catégorie que l'on s'emploiera à définir au fil de l'examen. Le glissement thématique est ainsi perceptible chez de nombreux écrivains, et ce par-delà leur positionnement politique ou philosophique. Que l'on songe à Javier Cercas, à Alfons Cervera ou à Isaac Rosa : on repère un même abandon progressif des problématiques mémorielles, un même tropisme transitionnel et démocratique, mais cette inflexion se donne dans chaque cas des stratégies d'écriture radicalement distinctes.

C'est sur le dernier de ces auteurs que l'on choisit, pour plusieurs raisons, de s'arrêter dans ce travail. D'abord, parce que les romans d'Isaac Rosa font partie de nos corpus d'étude respectifs, et que notre désir de proposer une réflexion à quatre mains a fait d'Isaac Rosa, contre toute attente peut-être, l'objet du consensus. Ensuite, parce que sa trajectoire littéraire nous semble emblématique d'un courant de pensée structuré et non-confidentiel — bien que non-majoritaire —, sévère à

¹ Voir par exemple la critique paradoxale du « paradigme saturé » de la guerre d'Espagne dans le roman *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* (ROSA, *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*).

² ROS FERRER, 2014b.

³ ROSA, *El vano ayer*.

⁴ CERCAS, *Anatomía de un instante*.

l'endroit de ce que l'on appellera avec Guillem Martínez le « discours CT »⁵, un courant qui formule la nécessité d'une relecture critique du paradigme culturel réconciliateur, jugé dominant en régime démocratique. Ainsi, comme le souligne Germán Labrador, « la position de Rosa n'est pas unique, c'est plutôt une "posture de champ"⁶ ». Si l'on peut voir dans le paradigme CT un métarécit susceptible de déboucher sur la conformation d'un paradoxal canon hétérodoxe, il s'avère toutefois intéressant d'analyser sur quelles mutations esthétiques ouvre ce contre-récit démocratique. Enfin, l'œuvre d'Isaac Rosa peut être appréhendée comme une manière d'anthologie des formes qu'est susceptible de prendre la « fiction démocratique » : des premiers romans (post)mémoriels aux récentes fictions dystopiques, il en va invariablement d'une poétique, édifiée à grand renfort de procédures généralisantes, d'un canon jugé insuffisant auquel le roman se propose de « répliquer » — au double sens d'une reprise et d'une répétition, c'est-à-dire au prix d'une reconduite partielle de ce qu'il se propose de défaire. Sans en faire l'aune unique de la « fiction démocratique », on se propose d'explorer d'une part les formes de la fiction mémorielle (*El vano ayer*), en particulier la composition anthologique d'un « canon narratif transitionnel » au sein de ce que l'on peut appeler, avec Andréas Pfersmann, un « roman philologique⁷ ». On se penchera ensuite sur le dernier roman de l'auteur, *La habitación oscura*, sur lequel on choisit de faire porter la deuxième partie de l'analyse, notamment parce que s'y déploie une singulière poétique de la « communauté démocratique » des quinze dernières années — qui a à voir avec une fracassante épopée de la classe moyenne. Dans les deux cas, et selon des modalités différentes, il s'agit de passer au crible de la fiction — de l'échafaudage métatextuel ou de l'inquiétante allégorie — les grands récits fondateurs de la démocratie espagnole, que le roman cherche à toute force à dénaturiser et à historiciser.

RETRAITEMENT ANTHOLOGIQUE DES FORMES
NARRATIVES DU CONSENSUS ET RÉINVESTISSEMENT
DU RÉALISME : *EL VANO AYER*

Une des opérations narratives effectuées par *El vano ayer* consiste à élaborer une « casuistique narrative⁸ » des formes et des récits disponibles dans l'Espagne démocratique. Le roman signale les topiques et dénonce les écueils de la

⁵ MARTÍNEZ (coord.), 2012a.

⁶ « *La posición de Rosa no es única, es más bien una posición de campo* » (LABRADOR MÉNDEZ, 2011, p. 124. Nous traduisons et soulignons).

⁷ « Je désigne par "roman philologique" des fictions narratives basées sur le *topos* du manuscrit trouvé, qui se présentent sous la forme d'une fausse édition critique, savante ou simplement studieuse d'un choix d'œuvres d'un auteur imaginaire » (PFERSMANN, Andréas, « Le roman philologique », conférence présentée à l'occasion du Séminaire du CRAL (CNRS / EHESS) *Narratologies contemporaines (CRAL / CTEL - Université de Nice, mardi 30 janvier 2007)*, [enregistrement disponible en ligne].

⁸ LABRADOR MÉNDEZ, 2011, p. 124.

production culturelle — notamment narrative — que le narrateur juge majoritaire en Espagne depuis la transition démocratique. Il vise tout particulièrement la fiction mémorielle des années 1990-2000 — télévisuelle, cinématographique, romanesque —, c'est-à-dire des récits qui explorent le passé récent espagnol, surtout celui de la guerre d'Espagne et du début du franquisme, depuis leurs traces dans le présent. Le roman montre comment le champ de référence⁹ du lecteur espagnol actuel est conditionné par un contexte de production culturelle dominante. En d'autres termes, *El vano ayer* analyse la communauté interprétative¹⁰ de la fiction de la mémoire en Espagne, en ce qu'elle constitue aussi une communauté de citoyens dans le régime démocratique actuel.

La critique générique à laquelle le roman se livre procède par discours métanarratif et par d'autres procédés qui exhibent, notamment par la parodie, le pastiche ainsi que la métaphore du spectacle, les schémas narratifs topiques des fictions de la mémoire. Ils composent ainsi l'anthologie d'un « canon narratif transitionnel » désignée dès l'abord dans les termes provocateurs d'une

représentation fatiguée de cette *commedia dell'arte* en quoi nous avons transformé notre dernier siècle d'histoire, une comédie dans laquelle les bourreaux font à peine peur avec leurs masques grotesques, inoffensifs Polichinelles qui suscitent la compassion¹¹.

Au sein de ce canon narratif, la fiction de la mémoire est l'avatar de la pensée de l'histoire consubstantielle au réalisme depuis le XIX^e siècle. D'après *El vano ayer*, elle se caractériserait par un type de « réalisme mélodramatique¹² » dont le narrateur retrace la généalogie depuis le XIX^e siècle, et dont il propose le contrepoint. Ainsi le narrateur de *El vano ayer* déconstruit-il conjointement le roman de la mémoire, en tant qu'un réalisme contemporain, et les modes réalistes traditionnels (celui de Galdós au XIX^e siècle, mais aussi du réalisme dit « social » ou « socialiste » des années 1950), qu'il réunit autour de ce qu'il désigne comme un patron commun hérité du mélodrame. Cadre prévisible, trame verrouillée par une structure chronologique et causaliste, intrigue fondée sur la tension et les péripéties, personnages type, manichéisme et caractère moralisateur, effets spectaculaires, pathos et sentimentalisme constituent les ingrédients balsamiques du mélodrame face à l'écroulement de l'ordre social et des institutions, historiquement au théâtre durant la Révolution française, mais aussi en Espagne au début du XX^e siècle¹³. Le narrateur d'*El vano ayer* suggère en creux que ces procédés formels pourraient remplir une fonction

⁹ HARSHAW, 1984.

¹⁰ FISH, 1976.

¹¹ ROSA, *La mémoire vaine*, p. 23 ; *El vano ayer*, p. 21 (texte original).

¹² *Ibid.*, p. 126.

¹³ D'après Wadda C. Ríos-Font, le mélodrame fonctionnait en rassurant le public espagnol sur la survie des institutions traditionnelles et proposait le panorama optimiste d'un univers moralement ordonné pour que ce public construise mentalement sa commode fantaisie collective (RÍOS-FONT, 1997, pp. 25-27 et 10-11 respectivement ; MERINO, 2007, pp. 58-59).

idéologique similaire lorsque l'Espagne sort de la dictature franquiste. En effet, il fustige en parallèle l'élimination de considérations sociales, économiques et politiques dans la fiction :

Consciemment ou inconsciemment, de nombreux romanciers, journalistes et essayistes (et n'oublions pas les cinéastes) ont véhiculé une image déformée du franquisme insistant sur ses aspects les plus grossiers [...]. Naît ainsi une mémoire fétichiste plutôt qu'utile ; une mémoire qui fredonne plutôt qu'elle n'énonce, une mémoire faite d'anecdotes et non de faits, de mots et de responsabilités. En définitive, une mémoire plus sentimentale qu'idéologique¹⁴.

Cette dépolitisation de la fiction contribuerait en réalité à naturaliser des valeurs des classes moyennes ou favorisées¹⁵ ainsi qu'une idéologie moderne du progrès, une rhétorique d'exaltation nationaliste et positiviste :

Mais le véritable exploit se situe sur le fond, dans le contenu du récit, car il est toujours tentant de faire du personnage un témoin ou un témoignage vivant, d'utiliser sa vie comme un prétexte pour narrer les formidables événements historiques dont il fut le contemporain, selon le modèle galdosien des épisodes nationaux. [...] Ainsi [...] nous pourrions convertir ces pages en curieuses annales gonflées d'épisodes [...] illustrant ce naturalisme historique qui, à force d'imiter la réalité, finit par la rendre invraisemblable, égrenant les descriptions de rues, tenues et accessoires [...] ; [...] un voyage dans le temps qui nous renvoie à notre présent malade de nostalgie malsaine et de joie béate face aux progrès de la nation, « c'était mieux avant » et « on vit une époque formidable », deux propositions simultanément valables¹⁶.

Pour les besoins de cette argumentation, en un même geste unificateur, faisant fi de nuances et de contextualisation, le narrateur de *El vano ayer* signale des topiques communes au sein d'un ample spectre de l'histoire littéraire d'une part — différents épigones historiques du réalisme en Espagne, en dépit de tout ce qui les distingue esthétiquement, épistémologiquement, idéologiquement — et, d'autre part, de plusieurs sous-genres qui alimenteraient les pratiques des fictions mémorielles actuelles. Il s'agit des « romans de gare » en vogue durant les dernières années du franquisme, mais aussi des romans policiers dont le roman espagnol, à partir des années 1980, intériorise fortement les mécanismes — structure de la quête, motif du détective, de la preuve, etc. Le roman de la mémoire partagerait nombre de procédés avec ces productions présentées comme relevant d'une paralittérature dédiée au divertissement. Elle recouvri-

¹⁴ ROSA, *La mémoire vaine*, pp. 33-34 ; *El vano ayer*, pp. 31-32 (texte original).

¹⁵ Voir à ce propos LABRADOR MÉNDEZ, 2011.

¹⁶ ROSA, *La mémoire vaine*, pp. 229-230 ; *El vano ayer*, pp. 212-214 (texte original).

rait diverses modalités de ce « retour à la narrativité » — retour à l'intrigue au nom du plaisir de lecture, reconnexion avec un public — qu'adopte la littérature espagnole à partir de la transition démocratique et de l'entrée de l'Espagne dans la société de consommation :

À ce roman « néonarratif » peuvent correspondre d'autres variantes : le roman [...] fantastique, le roman d'aventures, le roman historique ou érotique ; tous disposés à conquérir un public et non à explorer de nouveaux horizons dans l'art du roman. Luis Goytisolo a appelé une bonne part de cette production le roman « néo-XIX^e siècle »¹⁷.

Le lien entre l'écriture romanesque de l'histoire et le retour du réalisme en Espagne fonctionnerait ainsi par leur récupération commune d'une relation de complaisance avec le public, héritée de l'esthétique proche du feuilleton du roman du XIX^e siècle et accompagnant l'entrée de plain-pied de la littérature dans une logique de marché.

Or, il apparaîtrait que la dépolitisation du récit sur le passé fait écho dans le roman au pacte de consensus de la transition démocratique espagnole. Les procédés narratifs topiques embrassés par le processus anthropologique sont solidaires de ce qui a été identifié comme le récit national de la modernisation dans l'Espagne socialiste des années 1980. En ceci, le propos d'Isaac Rosa s'intègre dans un réseau de discours d'intellectuels héritiers du marxisme, qui dénonce des continuités politiques, économiques et culturelles entre le franquisme et la transition¹⁸. À l'entrée de l'Espagne dans l'Europe, dans la social-démocratie et la société de consommation, processus qui aurait été largement élaboré dès le franquisme, correspondraient à la fois un discours médiatique triomphal et une esthétique de la fête et du spectacle — ce que Subirats évoque dès 1996 en termes de processus d'« esthétisation médiatique de la démocratie conçue

¹⁷ « *A esa novela "neonarrativa" pueden adscribirse otras variantes: la novela [...] fantástica, la de acción, la histórica, la erótica; todas dispuestas a conquistar a un público, no a ensanchar o ahondar horizontes nuevos en el arte de la novela. Luis Goytisolo ha llamado a buena parte de esta producción "novela neodecimonónica" » (SOBEJANO, 2003, p. 108. Nous traduisons).*

¹⁸ François Godicheau, citant Jesús Izquierdo Martín, relie ainsi récit hégémonique de la transition élaboré dès le franquisme, épopée de la modernisation et identité nationale : « [Jesús Izquierdo Martín] explique comment s'est forgé durant le franquisme puis consolidé un «récit modernisateur», un «récit fondé sur le dépassement inarrêtable» de la société espagnole après de terribles tribulations historiques, heureusement surmontées. La ligne d'arrivée était la rédemption de la Transition démocratique et pacifique, réalisée depuis la raison, le sens commun et la capacité pour un peuple d'apprendre de ses erreurs » (« [Jesús Izquierdo Martín] explica cómo se fraguó durante el franquismo y consolidó después una "narrativa modernizadora", una "narrativa basada en la superación irrefrenable" de la sociedad española tras haber pasado por terribles tribulaciones históricas, felizmente superadas. El punto de llegada era la redención de la Transición democrática y pacífica, una realización desde la razón, el sentido común y la capacidad de un pueblo de aprender de sus errores, y cuya prueba se cifró en la prosperidad de los tardíos años noventa », GODICHEAU, 2014, p. 15. Nous traduisons). Voir aussi IZQUIERDO MARTÍN, 2014.

comme carnaval sémiotique¹⁹ ». *El vano ayer* propose une parodie entre les lignes du récit national euphorique de la transition démocratique, toile de fond du canon narratif qu'il « reprend », comme le résume Santos Sanz Villanueva :

Ceux qui, dans leur jeunesse, avaient tant voulu la révolution, ont à présent décidé que ce n'est pas l'utopie qui donne du sens à la vie. Ils aiment mieux goûter la nouvelle cuisine et côtoyer des gens élégants ; ils préfèrent ne pas se crispier sur une idée qui les contredise [...] et ne pas tomber dans ce qui est devenu le comble de la ringardise : se souvenir de la lutte des classes. [...] C'est la morale de l'ascension sociale [...]. Telle morale, telle littérature. [...] Pourquoi donc parler de l'actualité brûlante, pourquoi fouiller dans ce qui pourrait conduire à l'explosion [...]. C'est comme cela que l'écrivain et le public — un certain secteur, bien entendu — se reconnaissent²⁰.

Lui fait écho Constantino Bértolo qui, dans un article éloquent intitulé « La novela española de los últimos veinte años: ¿una comedia ligera? », définit la « littérature de la démocratie » comme un « tournant narratif par lequel une société qui se choisit un projet collectif nouveau et moins héroïque éprouve le besoin de construire un miroir narratif plus auto-gratifiant que rigoureux »²¹. Enfin, si le narrateur rassemble et assimile dans un grand geste unificateur tous ces sous-genres du régime de représentation réaliste dans l'histoire littéraire espagnole, réalismes du XIX^e et du XX^e siècles, en faisant le lien avec ceux de la production contemporaine, c'est qu'il pose avant tout la question de la possibilité même de la représentation littéraire (et politique) par la fiction. Car le narrateur, qui se confond ici sans doute avec Rosa, voit dans le succès éditorial de la production mémorielle une réponse à une forte demande sociale du traitement du réel (historique) par la littérature :

Nous comprenons enfin que la réalité, fidèlement restituée par nos historiens, nous tend des perches narratives au potentiel énorme, du reste célébrées par nos critiques et théoriciens (la promiscuité croissante entre fiction et non-fiction dans le roman espagnol contemporain, l'émergence du réel sous la forme du reportage, la subordination de l'imagination narrative aux termes d'une réalité plus ou moins facile

¹⁹ « *La estetización mediática de la democracia concebida como carnaval semiológico* » (SUBIRATS, 1996, p. 16. Nous traduisons).

²⁰ « *Aquellos entonces jóvenes que quisieron tanto la revolución hoy han decidido que lo que justifica una vida no es la utopía. Es mejor gustar la nueva cocina y codearse con gente elegante; es preferible no crisparse por una idea que os contradiga [...] y no caer en lo que ahora es el colmo de la horterada, acordarse de la lucha de clases. [...] Es la moral del triunfo social [...]. De tal moral, tal literatura. [...] Para qué hablar de la palpante actualidad, para qué hurgar en lo que puede llevar a la explosión [...]. Así, escritor y público —un sector, por cierto— conectan, se reconocen* » (SANZ VILLANUEVA, 2013, pp. 10-11. Nous traduisons).

²¹ « *[Un] giro narrativo en el que una sociedad que elige un nuevo y menos heroico proyecto colectivo necesita construir un espejo narrativo más autogratificante que riguroso* » (BÉRTOLO, 2004, [disponible en ligne]. Nous traduisons).

à documenter, assurent-ils à longueur de séminaires d'été et de suppléments littéraires), préférées par les lecteurs érudits et par un milieu éditorial qui ne l'est pas moins²².

Le narrateur identifie là ce que Judith Lyon-Caen a analysé au sujet de la littérature réaliste qui précède le naturalisme au XIX^e siècle : l'attribution d'un pouvoir cognitif à la littérature selon un régime de vérité proprement littéraire²³. Or, selon le narrateur d'*El vano ayer*, il reposerait sur un rapport au réel faussé, un pacte réaliste en tant que convention de vraisemblance, donc une illusion :

Bien que l'auteur ne soit pas victime de cette soif de réalité qui parasite tant de récits, cette étiquette par défaut (Basé sur des Faits Réels) qui laisse apparaître les angoisses de l'écrivain face au toujours implacable contrôle de vraisemblance des lecteurs les moins crédules, ce maquillage de la fiction en reportage qui finit trop souvent par falsifier des réalités maltraitées par le passage au roman ; bien que l'auteur ne soit pas victime de cette soif, il croit pourtant nécessaire [...] une brève approche bibliographique du personnage choisi [...] pour emmagasiner tout lambeau de vérité susceptible d'enrichir la modeste imagination de l'auteur [...]²⁴.

La littérature ne pourrait constituer un discours de savoir sur le passé qu'à certaines conditions. D'abord, qu'elle se rapporte à un régime de vérité scientifique (tout comme le naturalisme au XIX^e siècle) et non pas romanesque²⁵. Ensuite, que la fiction ne favorise pas l'illusion référentielle par laquelle le référent et le signifiant semblent se confondre. Le roman exhibe donc une grande partie de sa construction dialogique et intertextuelle, dans une métatextualité massive, pour que la fiction ne puisse se confondre avec ce dont elle prétend être l'image²⁶. *El vano ayer* débat ainsi de la possibilité de la représentation, en désignant comme contre-exemple ou ennemi littéraire un ou plusieurs genres narratifs qui joueraient sans

²² ROSA, *La mémoire vaine*, p. 17 ; *El vano ayer*, p. 14 (texte original).

²³ LYON-CAEN, 2006.

²⁴ ROSA, *La mémoire vaine*, p. 20 ; *El vano ayer*, p. 18 (texte original).

²⁵ « *El (melo)drama, en su lógica de verosimilitud, sólo se puede edificar sobre una parte de aquella materia del pasado, la que es susceptible de contarse en los términos de un conflicto aventurero, o una trama de enredo, sobre un telón histórico-político que, al tiempo, hace que estas novelas circulen como memoria histórica. Pero, amparándose en ese entorno discursivo y en el rótulo ficción, sus autores operan libremente con la materia histórica sin dialogar con otros flujos de discurso, particularmente la literatura de testimonio y la abundante producción académica más o menos divulgativa, que podrían poner límite a la ficcionalidad en nombre de una teoría de la verdad que, implícitamente, serviría para apuntalar un tipo de decoro* » (LABRADOR MÉNDEZ, 2011, p. 125). Voir aussi FABER, inédite, en particulier la thèse n° 8 : « *Al criticar las tendencias melodramáticas de muchos de sus colegas al tratar de la guerra y del franquismo, llama la atención sobre el hecho de que acaban por tergiversar o falsificar la realidad histórica. Lo que [...] no cuestiona es la existencia de esa realidad histórica, ni que, en principio, se pueda representar fielmente. Es más, [...] el narrador/autor se ve obligado a apoyarse en la autoridad no cuestionada de éstos [los historiadores] para criticar las versiones literarias del pasado como falsas, dramatizadas, gratuitas, fáciles, etc.* ».

²⁶ RICARDOU, 1970, p. 453.

vergogne de cette illusion ; un ennemi qui coïncide de façon significative avec l'objet des critiques de Bertolt Brecht dans le champ du théâtre, ou, dans celui du récit, des écrivains et critiques du Nouveau Roman français, qui ont influencé plusieurs auteurs réalistes des années 1960 dont se réclame Isaac Rosa.

Il en va ainsi de la poétique, édifiée à grand renfort de procédures généralisantes de type anthologique, d'un canon narratif jugé insuffisant, auquel le roman se propose de « répliquer » : évoquant l'existence de tabous, d'un consensus, d'un pernicieux *storytelling*, il ne s'y oppose qu'au prix de leur reconduite partielle. La grande proscription générique à laquelle se livre le roman comporte des limites dues à la rhétorique généralisante ; elle consiste à proposer un infratexte implicite et des liens impensés entre littérature de la mémoire, réalisme traditionnel et nouveau réalisme contemporain. Mais la clef de l'argumentation semble résider dans la rénovation de la dynamique d'un pacte de lecture réaliste²⁷, qui se construit avant tout par le biais d'une communauté de lecteurs actualisant l'intention auctoriale selon sa formation critique. En d'autres termes, s'il ne faut pas prendre le geste de prescription au pied de la lettre, il sert bien à attirer l'attention sur une pragmatique du réalisme comme condition de sa rénovation esthétique et éthique. Le roman prend ainsi position dans le débat sur la représentation littéraire et la représentation politique que l'on retrouvera sous d'autres modalités dans *La mano invisible* et *La habitación oscura*. On a affaire à la mise en scène d'un geste de rupture formel qui entend affirmer sa propre politicalité, dans la mesure où il s'agit d'une rupture montrée, dont les implications idéologiques sont abondamment thématiques. L'exhibition presque virtuose du processus de composition revient à définir l'écriture comme relevant d'une entreprise de retraitement critique des formes jugées naturalisantes. L'exposition anthologique et le combat interprétatif qu'elle articule constituent une modalité d'un « réalisme de la médiation » basé sur des procédures d'exhibition des formes de la reprise, de la retouche et de la glose, au sein d'un geste de mise à distance critique et oppositionnel.

LA HABITACIÓN OSCURA :
DYSTOPIE DÉMOLIBÉRALE ET CONTRE-ÉPOPÉE DE CLASSE

On propose à présent d'axer la réflexion sur les modalités de la poétique du récit collectif que déroule *La habitación oscura*, le dernier roman d'Isaac Rosa au moment où l'on écrit ces lignes. Déjà présente dans *El vano ayer* sous la forme d'une présentation anthologique et philologique à prétention totalisante, la construction d'un métarécit de la démocratie dysfonctionnelle née de la transition prend ici, plus simultanément qu'alternativement, le visage double de la contre-épopée et de la dystopie. Le traitement dystopique de la démocratie et du libéralisme — que la dystopie généralement saisit de façon conjointe — apparaît dans plusieurs romans récents, dont *Democracia* de Pablo Gutiérrez, *La mano invisible*

²⁷ VILLANUEVA, 2004.

d'Isaac Rosa, *El público* de Bruno Galindo et *Crematorio* de Rafael Chirbes sont autant d'exemples significatifs. Dans le cas de *La habitación oscura*, roman écrit à la première personne du pluriel, l'expérience de la torsion dystopique va mettre à l'épreuve le métarécit fondateur de la démocratie apaisée, héritage des consensus transitionnels marqués au sceau des logiques de la réconciliation.

Les procédures généralisantes, omniprésentes dans les deux textes, sont ici solidaires d'un traitement particulier du temps et de l'espace : la chambre noire est un lieu — imparfaitement — clos qui enserre et condense un temps qu'elle donne à voir, paradoxalement peut-être, sous un jour saisissant. Le roman développe un grand récit qui tient à la fois de la saisie par le huis clos et de l'exploration par l'analepse. L'esthétique du *timelapse* et du rembobinage est largement sollicitée, elle débouche sur la constitution d'un dispositif scopique qui confère à la chambre noire un double statut : à la fois boîte noire de la démocratie, dont elle enregistre les moindres soubresauts, et caisse de résonance des discours qui la traversent et luttent pour en établir le sens.

Contrairement à ce qui se passe dans *El vano ayer*, il en va dans ce roman d'une approche de la démocratie post-transitionnelle par la construction d'un creuset qui n'est plus tant métanarratif que proprement spatial, au sens presque littéral d'un « récipient réfractaire utilisé pour fondre, calciner, purifier des matières²⁸ ». La chambre noire que les protagonistes se mettent en tête de construire au début du roman est un espace dont les progressives modifications se chargent d'une fonction de révélation quasi allégorique : d'abord idyllique et douillet, il deviendra progressivement inhabitable, hostile et dangereux. La configuration sensible de la chambre noire, son caractère délibérément construit, son positionnement topographique — littéralement *underground* — et ses caractéristiques matérielles — insonorisation, secret, confinement, obscurité —, mais aussi le narrateur collectif qui l'édifie et la peuple, sont autant d'éléments qui autorisent à voir dans la chambre noire le symbole mêlé de la démocratie et du néolibéralisme.

On a choisi d'avancer dans le titre de ce second temps de l'analyse la catégorie de dystopie démolibérale : dans les deux derniers romans d'Isaac Rosa, il en va en effet d'une saisie conjointe du politique et de l'économique au sein d'un même « non-lieu » qui, d'abord excitant, devient rapidement invivable. D'emblée, ce procès d'écrasement volontaire reflète le positionnement politique et philosophique de l'auteur : au grand geste égalisateur du réalisme de la médiation succède une esthétique « confondante » qui prétend saisir ensemble démocratie et néolibéralisme, cherchant à faire rimer grand récit démocratique et contre-épopée fracassante de la classe moyenne. À chaque fois, il s'agit de constituer, par la condensation et le grossissement dystopiques, un « précipité » — au sens presque chimique du terme — du temps contemporain. La chambre abrite l'état solidifié d'un temps qui est à la fois politique — enquête sur l'état de la démocratie politique délitée en « post-démocratie », exploration polyphonique des formes de la lutte —, économique — enquête par l'exemple sur le statut conjoncturel ou structurel de la crise, ou sur la viabilité

²⁸ TLFi : *Trésor de la langue française informatisé*, ATILF – CNRS – Université de Lorraine, s. v. « Creuset », [disponible en ligne].

d'un certain régime d'accumulation du capital — et discursif — mise en tension de récits et de langages affrontés du politique. Outre le recours à la condensation dystopique qui permet de mener une forme d'investigation au microscope, c'est par le truchement du narrateur collectif qu'il est possible de comprendre en quoi le roman cherche à invalider l'idée de la démocratie représentative comme destination naturelle et ultime de l'histoire et du politique. Le « nous » qui conduit le récit emmène une contre-épopée de classe, dont le déroulé même questionne la dimension fondatrice du récit présidant à la construction d'un certain type de communauté et de mobilisation politiques. La fable de la chambre noire est le récit de la conquête héroïque d'une « démocratie immunitaire²⁹ », apaisée et non-conflictuelle, qui tourne au vinaigre.

Au début du roman, les protagonistes, réunis sous la bannière d'un « nous » générationnel et circonstancié (« Impossible de raconter l'histoire de nos vies pendant ces quinze dernières années sans parler de la pièce obscure³⁰ »), construisent une chambre noire, un espace calfeutré qui a d'abord pour fonction d'abriter des ébats joyeux, collectifs, indifférenciés. La chambre est alors le lieu de la convergence fréquente, voire rituelle, de tous les participants en une manière d'œcuménisme triomphant : la consommation effrénée des corps, à laquelle on a accès par le biais d'une saisissante et continuelle hypotypose, prend la forme d'un *pacto de consumo* démocratique dont l'orgie répétée des débuts est un symbole patent.

La dimension collective permettant de conférer à la fable de *La habitación oscura* un statut de métarécit s'articule sur deux éléments majeurs. D'abord, la représentation d'un grand corps organique qui se démène furieusement, soucieux de préserver un droit à la jouissance qui constitue le ciment fragile et éphémère du collectif politique :

[Aujourd'hui], nous n'avons plus la force nécessaire pour nous changer comme alors en un seul organisme désordonné et furieux qui était secoué de spasmes simultanés et finissait par se démembrer de tous côtés en os et en chair³¹.

À ces métaphores récurrentes du corps de la communauté s'ajoute la compacité de la première personne du pluriel : d'abord pan-inclusif et irrésistiblement englobant — l'absorption du destinataire lambda, « *tú* », est effective dès la première page —, il se délite peu à peu et s'éclate en une multitude de micro-récits qui sont autant de narrations tragiques, atomisées, que ce « nous » ne recouvre plus, qu'il ne parvient plus à contenir, à incarner ou à représenter. Ainsi, les personnages, indifférenciés au début, s'échappent du grand récit reliant la félicité démocratique et le consumérisme dont le ressac, d'abord rejeté hors les murs de la chambre, va se faire sentir :

²⁹ BROSSAT, 2003.

³⁰ ROSA, *La pièce obscure*, p. 37 ; *La habitación oscura*, p. 33 (texte original).

³¹ ID., *La pièce obscure*, pp. 32-33 ; *La habitación oscura*, p. 29 (texte original).

Nous comprîmes qu'il n'était pas possible d'allumer la lumière, que nous ne voulions pas nous voir comme ça, nous n'étions pas préparés à affronter nos regards encore enflammés ni le paysage résultant, nous ne voulions pas savoir qui était à côté de nous, pour que toute cette information ne pèse pas trop sur nous quand nous sortirions, pour que ce qui venait de se passer n'ait pas de conséquences³².

Ce qui se noue très tôt, c'est une utopie en forme de bulle, qui repose à la fois sur l'« exigence d'un aveuglement total » et sur l'établissement tacite d'un « pacte de silence³³ ».

Mais les personnages, aspirant au succès et à la prospérité, vont peu à peu désertier la chambre noire pour le confort provisoire d'une vie ouatée : l'acception unique du début — la chambre comme une sorte d'aimant irrésistible, une promesse de jouissance infinie à l'incroyable pouvoir de cohésion — va se briser en une multitude de sens différents, qui constituent autant d'acceptions de la démocratie que le roman se propose de mettre en tension. Le projet que le collectif se donne à lui-même, qu'il habite joyeusement et dont il opère la construction de manière héroïque craque de toutes parts : le traitement des personnages reflète cette atomisation progressive du *storytelling* idyllique en une multitude de fables individuelles en forme de récits de crise. Symétriquement, l'homogénéité initiale du « nous », signe du caractère organique du narrateur collectif, va connaître des déchirures irrémédiables. L'usage répété de l'analepse permet de mettre en permanence l'accent sur la « différance » — au sens actif du vocable — du narrateur à lui-même :

Cette énergie que nous avons peu à peu épuisée avec le temps, que notre mémoire exagère certainement, mais c'est ainsi que nous nous rappelons tout cela : un mélange de tous les corps en un seul, monstrueux, qui se masturbait avec plusieurs bras, se léchait lui-même, un seul corps étendu et tentaculaire qui déplaçait tous ses bras, toutes ses jambes en se traînant comme un insecte géant vers l'extrémité de la pièce³⁴.

Ce qui sépare le « nous » des débuts du « nous » final, c'est l'abondance et la consommation, puis le violent déclasserment qui s'ensuit, dont on est amené à ressentir le caractère vertigineux par le biais de l'esthétique du *timelapse* et du rembobinage, qui suggère l'impossibilité de tout retour en arrière :

La pièce tourne, la planète tout entière tourne en inversant sa dérive pour que nous effacions notre signature des contrats de travail, des crédits, des livrets de famille, pour que nous renoncions à nos déménagements, que nous empaquetions tout de nouveau, pour que nous rendions aux usines et à la terre tout ce que nous avons consommé, que

³² Id., *La pièce obscure*, p. 25 ; *La habitación oscura*, p. 23 (texte original).

³³ Id., *La pièce obscure*, p. 184 ; *La habitación oscura*, p. 165 (texte original).

³⁴ Id., *La pièce obscure*, p. 32 ; *La habitación oscura*, p. 29 (texte original).

nous voyagions à reculons dans d'autres pays que nous ne connaîtrons pas, que nous crachions des douzaines de grains de raisin la nuit du nouvel an, vomissions des tonnes de nourriture et d'alcool, ôtions de nos veines médicaments et substances toxiques, révoquions des décisions, revenions sur des ruptures, ce n'est qu'ainsi, en refaisant tout ce chemin de retour, que nous serions capables d'être de nouveau ceux qui un jour sont restés pour la première fois dans l'obscurité. Nous, ceux d'alors³⁵.

Cette tension qui travaille constamment le narrateur collectif, le renversement de l'utopie initiale en dystopie dont il est le site, vient signifier le ressac qui retourne la fable de l'épopée heureuse de la classe moyenne en une manière de scénario catastrophe.

Le devenir de la chambre est également le symbole d'une faillite de la séparation des sphères de l'intime et du politique. Les exigences initiales de secret et de confidentialité, mille fois écornées, finissent par voler en éclats : les intrusions du dehors se multiplient, l'espace est assailli par d'indésirables curieux, ce qui génère une fièvre obsidionale perceptible, un syndrome d'envahissement — de *casa tomada*, pour paraphraser Cortázar — déjà à l'œuvre dans *El país del miedo*³⁶. Mais la menace vient précisément du dedans, comme l'indique la multiplicité des récits de subjectivités dévastées en proie au désespoir — crises de pleurs ou d'angoisse —, à la panique — la bagarre générale succède à l'orgie — ou au suicide — comme l'illustre la trajectoire du personnage d'Eva. La faillite finale de la chambre noire indique le caractère intenable d'une subjectivité en forme de bulle caractéristique de la démocratie immunitaire : métaphore d'une impossible séparation des dimensions privée et publique de l'existence, elle vient signifier l'inanité de tout refuge et constitue en creux une forme d'injonction au positionnement et à la responsabilité, véritable isotopie dans l'œuvre de Rosa. La faillite de l'utopie de la classe moyenne, la mise en déroute de son fantasme d'immunité, de désengagement ou d'invisibilité, laissent place à la ruine et à la dévastation. Comme dans l'avant-dernier roman de l'auteur, le refuge devient malgré la volonté de ses fondateurs l'objet de la curiosité extérieure, puis se trouve espionné du dedans par les caméras des hackers. D'abord conçue comme un espace idéal, pan-inclusif et sans dehors, une sorte d'utopie réalisée — d'hétérotopie —, elle devient le moyen d'explorer par le grossissement les lignes de partage, les scissions, les pénétrations, les intrusions, et permet d'articuler une poétique de l'impossible hors-lieu : on passe de l'érection confiante au rétrécissement, puis à la dissolution, d'une sphère imperméable aux conflits et aux crises sociopolitiques.

On propose ainsi d'entendre le vocable « chambre », qui disparaît de la traduction française du roman, au sens politique du terme : dans cet impossible huis clos dévoyé en panoptique, il s'agit d'explorer les formes et les langages de la mobilisation politique, qui sont autant de récits affrontés de la démocratie, mis en scène,

³⁵ Id., *La pièce obscure*, p. 17 ; *La habitación oscura*, p. 16 (texte original).

³⁶ Id., *El país del miedo*.

comme dans *El vano ayer* quoique selon des modalités différentes, de manière largement agonistique. La mise en place d'un antagonisme de nature politique se marque formellement par une scission progressive du narrateur collectif en deux groupes. La mésentente porte initialement sur le sens que l'on veut donner à l'espace de la chambre : on assiste à une polarisation graduelle des personnages autour de deux conceptions de la démocratie qui sont sur le plan diégétique signifiées comme étant profondément incompatibles. D'une part, se déploie un « nous » majoritaire qui continue de concevoir, malgré un retour ponctuel à la mobilisation politique, la chambre comme un refuge — « la pièce obscure était devenue un trou où nous cacher, un endroit où être à l'abri quelques heures³⁷ ». D'autre part, une frange minoritaire mais diégétiquement significative, incarnée, ou plutôt représentée, par les personnages de Jesús et Silvia, porte les revendications d'une démocratie directe, égalitaire et participative : on a affaire à une reprise et à une recréation dans l'ordre de la fiction des débats tenus lors du 15-M — *democracia real*, paradigme de l'indignation, etc.

Alors qu'une part du « nous » est assaillie par la peur panique de l'assaut, l'autre propose de faire de la chambre une tranchée depuis laquelle il s'agirait de faire en sorte que « la peur change de camp³⁸ ». Il s'agit de revendiquer le paradigme révolutionnaire contre une acception consensuelle de la démocratie basée sur l'élimination des conflits — un modèle dont on a vu que le roman veut ratifier, dans sa forme même, le risque ou la défaite. Outre la teneur thématique des débats, qui remettent sur le devant de la scène littéraire des questions comme la légitimité de la violence politique, de l'*hacktivisme* ou du sabotage³⁹, ce qui se joue, c'est avant tout une lutte pour le sens, un combat herméneutique et définitionnel au sein duquel plusieurs projets sont en lice et se disputent l'hégémonie : la démocratie n'est pas tant un absolu que l'objet d'une querelle presque lexicale, livrée à l'intérieur d'un « nous » polyphonique et tiraillé. Ainsi, les vocables le plus fréquemment utilisés pour désigner la chambre noire — la bulle, le trou, le refuge, la tranchée, puis le piège — deviennent les termes d'un débat sur la définition et les formes mêmes du politique en démocratie. La communauté affrontée se déchire et se démembré autour des devenir de la chambre noire, métaphore du politique en ce qu'elle est par excellence l'espace du collectif. L'exhibition de langages et de pratiques contradictoires luttant pour faire triompher leur propre acception du politique indique que l'on a là une littérature qui prétend participer, même modestement, d'une logique de formulation de la démocratie : celle-ci n'est pas pensée à l'aune de la réconciliation — dont le discours de l'œuvre signale, on l'a vu, les limites et l'échec —, mais bien de l'adversité, du dissensus et du conflit, qui en constituent le cœur, le moteur et non le reliquat. Dans la lutte pour le sens que se livrent les différents pans du « nous », on peut lire une volonté d'interroger le modèle délibératif (Habermas) et libéral (Rowls) de la démocratie. On passe

³⁷ Id., *La pièce obscure*, p. 174 ; *La habitación oscura*, p. 157 (texte original).

³⁸ Id., *La pièce obscure*, p. 257 ; *La habitación oscura*, p. 228 (texte original).

³⁹ L'entreprise d'Isaac Rosa n'est pas isolée, elle s'insère dans un mouvement plus large. Voir par exemple CERVERA, *Todo lejos*, ou DE LUCA, *La parole contraire*.

de l'antagonisme au modèle de la démocratie agonistique et plurielle proposé par Chantal Mouffe⁴⁰ : le conflit diégétique qui oppose les personnages constitue l'affirmation narrative d'une indissociabilité entre démocratie et conflictualité. La chambre noire est à la fois le lieu d'advenue et la métaphore des formes de la mobilisation politique, tantôt admises ou criminalisées. L'épidémie de peur qui touche les membres de la communauté peut aussi être lue comme une manière de réfuter le modèle rationaliste habermassien : l'idéal de la rationalité du sujet politique ne tient pas le choc du délitement de la situation économique qui jette les sujets dans la précarité.

Enfin, on trouve à la fin du roman un récit contrefactuel visant à représenter la démocratie libérale — le « démolibéralisme » tel qu'il est construit par le roman — comme un choix politique, plutôt qu'en tant que milieu ambiant ou que *telos* naturel de l'histoire :

Tout n'est qu'au conditionnel : si, si, si. Si nous n'avions pas collaboré, si nous avons porté plainte, si nous ne nous étions pas tus, si nous n'avions pas ouvert le local, si nous n'avions pas créé ce refuge, s'il n'y avait pas eu cette panne. Sur l'écran se déroule une autre vie, un autre chemin qui, d'une seconde avant cette panne, nous mène par un récit parallèle où il n'y a plus les soirées du samedi dans le noir, [...] ni les rencontres fortuites ni les rencontres recherchées, ni le soulagement, ni le corps d'Eva dans une mare de vomi, ni le rire, ni la main, ni les pleurs, ni le cri, ni la fureur avec laquelle nous nous sommes frappés ce jour-là, ni la dent de Pablo, ni María terrorisée dans son coin, ni la voix de Silvia sortie d'on ne sait où, ni ce dernier moment où nous sommes de nouveau tous là, aveugles, muets. [...] Maintenant il est trop tard⁴¹.

L'essor récent des narrations collectives menées à la première personne du pluriel — *La habitación oscura*, *El Público*, de Bruno Galindo, deux fictions dont il serait intéressant d'étudier à l'avenir la parenté formelle, ou certains romans de Belén Gopegui comme *Lo real*⁴² ou *El padre de Blancanieves*⁴³ — peut d'abord être interprété comme une manière d'opposition formelle à ladite « privatisation de la littérature » que de nombreux critiques ont identifiée comme un régime romanesque proprement transitionnel. Mais les enjeux d'une telle poétique sont multiples. À la mise en scène d'un narrateur compositeur qui agence, réfute, retouche et exhibe une manière de norme poétique du temps démocratique dans *El vano ayer* répond la constitution d'un narrateur scindé, tiraillé, pluriel et agonistique dans *La habitación oscura*. On a là deux formes de pensée romanesque de la communauté : une casuistique narrative d'une part ; une contre-épopée largement dysphorique de l'autre, qui invariablement cherchent à ausculter un grand récit dont elles veulent

⁴⁰ MOUFFE, 2013.

⁴¹ ROSA, *La pièce obscure*, p. 274 ; *La habitación oscura*, p. 243 (texte original).

⁴² GOPEGUI, *Lo real*.

⁴³ ID., *El padre de Blancanieves*.

proclamer sinon la caducité, du moins le caractère à la fois mythique et historiquement situé. Deux poétiques de la communauté démocratique sont ainsi à l'œuvre, qui relèvent de deux régimes d'exemplarité distincts. Le mode d'apparition ambigu des esthétiques ou des *topoi* convoqués et congédiés dans *El vano ayer* tient de la métonymie, un type d'exemplification quantitatif qui consiste en « l'accumulation (ou l'entassement [...]) de cas apparentés dont la famille fait émerger l'ordre des phénomènes auxquels ils appartiennent⁴⁴ ». Pour sa part, *La habitación oscura*, la dystopie qu'elle abrite et constitue, ressortit pleinement à la modalité paradigmatique : « exemple exemplaire », elle « joue le rôle de modèle réduit, de "titre" d'un problème, d'image concrète⁴⁵ ». Comme dans la métaphore ou l'allégorie, il en va dans un cas d'un procédé inductif faisant apparaître, en l'exagérant par saturation, un donné empirique — en l'occurrence l'hypotexte canonique du « roman de la mémoire ». Dans l'autre, c'est un mouvement d'abduction qui fonde la narration : la dystopie pose comme point de départ un fait surprenant ou déroutant, pour imaginer une hypothèse nouvelle qui pourrait expliquer ce que la théorie disponible — le récit officiel de la crise par exemple — échouerait à expliquer. Dans les deux cas, dans la joute herméneutique ou dans les fêlures du collectif, c'est un principe agonistique qui est réactivé.

Ainsi, au-delà des différences formelles et thématiques ou des régimes d'exemplarité mobilisés, il existe chez Isaac Rosa une poétique de la norme démocratique et du consensus, dont on peut souligner la grande force argumentative ainsi que le caractère ouvertement situé. On assiste à l'émergence d'un réalisme de la médiation qui cherche à attirer l'attention sur les structures mêmes de l'imaginaire démocratique : quelle que soit la modalité de mise en lice des récits interprétatifs, s'opère une mise à distance du réalisme naturalisant, une problématisation de l'injonction mimétique et de ses implications, parallèlement à une revendication renouvelée du statut heuristique du récit romanesque et de la responsabilité du dire et des formes littéraires. Si les fictions « démocratiques » thématisent à l'envi le processus transitionnel et la démocratie politique actuelle — qu'elles signifient comme étant son prolongement ou son produit —, les récits qui la traversent ou les conceptions dans lesquelles elle se donne tendanciellement, ce qui les fonde est l'exhibition d'une dynamique oppositionnelle infinie comme condition *sine qua non* d'existence de la communauté démocratique. Ces fictions se constituent ainsi en « répliques » d'un modèle délibératif du politique qu'elles reproduisent et retournent, en en grossissant jusqu'à l'insupportable les apories ou les limites.

⁴⁴ MACÉ, 2007, p. 29.

⁴⁵ *Ibid.*