



HAL
open science

Encore l'illusion du réel ? De la présence de l'histoire, du corps, du lieu, de la description dans quelques romans espagnols contemporains

Elvire Diaz

► To cite this version:

Elvire Diaz. Encore l'illusion du réel ? De la présence de l'histoire, du corps, du lieu, de la description dans quelques romans espagnols contemporains. Xavier Escudero; Natalie Noyaret; Pascale Peyraga. Réalisme(s) dans la fiction espagnole contemporaine (XIXe-XXe-XXIe siècles), Éditions Orbis Tertius, pp.161-170, 2020, Universitas, 978-2-36783-161-9. hal-04504669

HAL Id: hal-04504669

<https://hal.science/hal-04504669>

Submitted on 14 Mar 2024

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.

ENCORE L'ILLUSION DU RÉEL ? DE LA PRÉSENCE DE L'HISTOIRE, DU CORPS, DU LIEU, DE LA DESCRIPTION DANS QUELQUES ROMANS ESPAGNOLS CONTEMPORAINS

Elvire DIAZ

Université de Poitiers

Parmi les catégories narratives les plus souvent associées à l'esthétique et à la thématique réalistes, entées par essence sur le « réel », figurent les séquences référentielles, historiques et descriptives, notamment la représentation des événements, des corps (portraits, du narrateur ou de la narratrice, des personnages) ou des paysages (urbains ou ruraux). Des exemples de ce type de séquences référentielles, pris dans quelques romans contemporains d'après Transition (Juan Marsé, *Ronda del Guinardó*, 1984 ; Julio Llamazares, *Luna de lobos*, 1985 ; Antonio Muñoz Molina, *Beatus ille*, 1986 et *Ventanas de Manhattan*, 2004 ; Luis Landero, *Juegos de la edad tardía*, 1989 ; Alfons Cervera, *Maquis*, 1997 ; Dulce Chacón, *La voz dormida*, 2002), nous permettront de réfléchir aux modalités de cette écriture du réel et à ses objectifs, à son rapport au réalisme « classique » et à l'émergence d'un possible nouveau genre (réalisme nouveau, engagé, responsable, social, critique, mémoriel, narratif ?). Ces diverses manifestations interrogent l'évolution de la fiction narrative espagnole : peut-on parler du réalisme ou de réalismes au pluriel ?

En introduction, nous réfléchirons à quelques aspects définitoires de l'écriture réaliste, pour voir si elle reflète un ou des réalismes, notamment au travers du rapport intrinsèque qu'elle entretient avec l'Histoire. Nous ne ferons pas ici l'histoire du récit ni du réalisme. Une étude de cas permettra de voir comment se manifeste le réalisme narratif actuel, et quelles sont ses modalités, en particulier les descriptions. Mais il reste nécessaire d'avoir une approche théorique, pour réfléchir à ce « champ miné » qu'est

le réalisme (G. Champeau). En suivant l'affirmation d'Henri Mitterand, dans son article « Réalisme » :

Dans l'histoire du récit, le réalisme est de tous les temps ; mais à chaque époque il renaît sous une forme neuve, qui révolutionne, en même temps que notre vision et notre compréhension du réel, la poétique des genres¹,

nous verrons si l'écriture fictionnelle contemporaine répond à cette double « révolution », qui modifie la perception du réel et des genres.

Le réalisme, comme écriture, type de discours ou représentation du réel, estampillé au XIX^e siècle, marqué par la mimesis dans un souci de vraisemblance, de véridicité ou de vérisme, est de tout temps et ne s'opposerait qu'aux genres non réalistes, comme le fantastique et la science-fiction, ou non-fictionnels comme l'historiographie. Le rapport au réel, lui-même à redéfinir en fonction de nouvelles valeurs sociétales, est complexe et évolutif selon les époques, comme l'ont montré les travaux depuis Barthes (« L'effet de réel »), Riffaterre (« L'illusion de réel »)² ou Auerbach (*Mimesis*, 1968). Le réalisme – ou les réalismes, comme l'indique le programme de l'ouvrage – est « d'autant plus difficile à cerner qu'il est fuyant, que ses contours sont flous, capable de se redéfinir et de se réinventer avec chaque époque et même avec chaque auteur pouvant s'y rattacher ». En effet, depuis les classiques du XIX^e siècle, il ne cesse d'évoluer, de prendre diverses formes, de sorte que la critique littéraire lui a ajouté presque systématiquement un qualificatif, en fonction de ses objectifs ou de ses contenus, plus que pour la variation dans le discours : « social », « sucio », « responsable », critique, engagé, nouveau, narratif, etc. Cette diversité des formes permet d'approcher la poétique et l'idéologie qu'elles servent, la teneur du lien éventuel qu'elles entretiennent avec la tradition réaliste des Clarín, Pardo Bazán ou Pérez Galdós. Il convient dès lors de parler du réalisme aujourd'hui : est-ce une question de contenu, de discours, de représentation de la réalité ?

Comme le dit Amélie Florenchie, dans le numéro de *Pasavento, Revista de Estudios Hispánicos*, intitulé « Últimas noticias del realismo en España » :

Si cada época define las condiciones de su propia mimesis (Auerbach 1968), asistimos a, y participamos en, una revolución cultural que implica volver a definir las reglas del juego mimético: entonces cabe preguntarnos de qué realidad estamos hablando. Contestar esta

1. Henri MITTERAND, « Réalisme », *Dictionnaire des Genres et Notions littéraires*. Paris : Encyclopædia Universalis et Albin Michel, 2001, p. 631.

2. Roland BARTHES *et al.*, *Littérature et réalité*. Paris : Seuil, 1982.

pregunta es tarea ardua, a no ser que, como adelanta G. Champeau [...], se considere el realismo como un discurso sobre otros modos de representación y no como un modo de representación de la realidad en sí³.

G. Champeau, dans son article consacré à une étude comparée sur le thème de la théâtralité dans trois romans représentatifs de moments-clés du roman réaliste espagnol (*La de Bringas* de Benito Pérez Galdós, *El capirote* d'Alfonso Grosso et *La mano invisible* d'Isaac Rosa), estime qu'il résulte d'une forme d'adaptation aux circonstances sociales : «¿Qué mutaciones permiten a la estética realista adaptarse a los cambios culturales que se produjeron desde finales del siglo XIX?⁴».

Quant à Philippe Hamon, son livre *Puisque réalisme il y a* (2015) pose la question « de l'éventuelle existence d'une écriture réaliste qui [...] posséderait sa rhétorique, sa stylistique, sa thématique ou sa « poétique insciente » (selon une formule de Flaubert) propres⁵ ». Il la décrit comme : « [...] une certaine écriture. Le réalisme, variété donc d'un discours de manipulation. Un "faire croire" ». Mais, pour lui, le procédé ne va pas de soi :

[...] la mimesis est une construction, et l'« effet de réel » (R. Barthes) doit donc se fabriquer. Décrire les corps au travail, mettre en listes le réel, faire défiler le réel, peindre le dessus et le dessous, collectionner les reliques du réel, traquer le réel dans ses vibrations les plus intimes, dire le faux pour dire le vrai, voir le langage, mettre des détails, être sérieux, tels sont les motifs, déductibles de ce désir de réalisme, qui seront ici étudiés dans leurs conséquences dans l'écriture, dans la « gymnastique » et dans les multiples « ruses » de leurs mises en textes et en œuvres⁶.

3. Amélie FLORENCHIE, « Presentación », *Pasavento, Revista de Estudios Hispánicos*, « Últimas noticias del realismo en España », Amélie FLORENCHIE (coord.), Vol. II, 2014, p. 8. Le numéro de *Pasavento* est entièrement consacré à « Últimas noticias del realismo en España » : <http://www.pasavento.com/pdf/n3_pasavento.pdf> [consulté le 7/06/2020].
4. Geneviève CHAMPEAU, « Realismo y teatralidad: de Benito Pérez Galdós a Isaac Rosa », *Pasavento*, Vol. II, n° 1, 2014, p. 11-32, 12.
5. Philippe HAMON, *Puisque réalisme il y a*. Genève : Éditions de La Baconnière, collection « Langages », 2015, 4^e de couverture.
6. *Idem*.

I. LITTÉRATURE ET AUTRES CHAMPS : L'HISTOIRE

La fin du XX^e siècle et le début du XXI^e siècle offrent des écritures rénovées (autofictionnelles, intermédiales, augmentées, nomades, 2.0) mais aussi le retour du roman réaliste, qui tous reposent la question du rapport à l'écriture, à soi et au monde. Utilisant de nouvelles modalités, comme l'intermédialité et l'intertextualité, ces romans ont un contenu historique ou social : roman de la mémoire, des femmes.

Le lien entre fiction et autres discours et savoirs (histoire, sciences, droit, etc.) se développe, comme le montrent les réflexions dans l'ouvrage *Littérature et document autour de 1930* d'Anne Reverseau ou dans *L'histoire est une littérature contemporaine* d'Ivan Jablonka⁷. Le corpus de ces productions littéraires récentes est vaste, en Espagne ; elles sont souvent représentatives de la culture ultra ou hyper contemporaine. Pour Amélie Florenchie, elles rompent avec les canons des humanités classiques, sortent la littérature du pur champ littéraire pour l'ouvrir à d'autres savoirs et sont en prise avec les nouvelles technologies et les arts (intermédialité). Ces créations issues de différents médias de la culture « populaire » et particulièrement d'internet (littérature 2.0, art digital, cyber-théâtre, poésie numérique, cinéma, séries, musique, etc.) interrogent les conditions de leur émergence, de leur création, de leur réception et consommation en ce début de XXI^e siècle⁸.

Dans cette production, l'écriture littéraire de l'Histoire espagnole se développe. Comment la fiction tente-t-elle de représenter voire d'enseigner l'Histoire ? Outre les romans historiques et les romans dits « de la mémoire », se développent diverses formes comme les albums pour la jeunesse à vocation didactique sur l'Histoire, par exemple celui du romancier Arturo Pérez-Reverte, *La Guerra civil contada a los jóvenes* (2015).

Dans *Fictions politiques. Esthétiques de l'engagement littéraire dans l'Espagne contemporaine* (2018), Anne-Laure Bonvalot souligne le rapport entre engagement et nouvelle écriture réaliste, observable depuis la fin des années 1990, en Espagne. L'engagement dans les fictions politiques est lié à un processus de « remotivation » qui donne lieu à une pluralité de formes fictionnelles. Comme l'indique la présentation de l'ouvrage par la maison

7. Voir Anne REVERSEAU, *Littérature et document autour de 1930*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2014 ; Ivan JABLONKA, *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*. Paris : Seuil, 2014.

8. Amélie FLORENCHIE, « Presentación », *op. cit.*, p. 10.

d'édition, une réinvention du réalisme critique est à l'œuvre, qui induit une singulière requalification de la littérature engagée⁹.

Le cas du roman historique et de la mémoire, à visée politique, qui se développe depuis les années 1990 et qui porte sur la Guerre civile, la Dictature de Franco et la Transition, offre un large choix d'exemples. Ces romans ont pris l'histoire récente de l'Espagne comme toile de fond mais surtout comme matériau et comme sujet de réflexion historiographique. Ils reflètent le besoin de renvoyer au réel, de faire vrai, d'enseigner des aspects historiques inconnus, de donner à voir l'invisible, les aspects matériels et de convaincre, malgré l'avis de David Becerra Mayor qui dénonce une sorte de mode littéraire dans *La guerra civil como moda literaria* (2015).

Analyser la présence et la représentation de l'Histoire dans le roman espagnol des XX^e-XXI^e siècles revient d'abord à réfléchir à la notion de temps, qui a beaucoup évolué dans nos sociétés, et à la temporalité dans le roman ; mais cela questionne aussi les rapports entre un texte et un système social et de production, un monde extérieur, un hors-texte. Cette extratextualité est souvent associée à de l'intertextualité quand le système extérieur est littéraire. On se demandera si le roman historique retrouve ses lettres de noblesse ou si l'on est en présence d'un nouveau genre entre fiction et réflexion historiographique.

Le lien entre Littérature et Histoire (comme savoir et écriture) ne cesse de se renouveler dans la création littéraire contemporaine, référentielle et méta-historique, avec le retour du roman historique ou de la mémoire. Depuis les écrits, dans les années 1970, des historiens Paul Veyne ou Hayden White, puis de Gérard Genette (*Fictions et diction*, 1991) et, plus récemment, les travaux d'Emmanuel Bouju (sur la transcription de l'histoire) ou encore de Michael Kohlhauer (*Fictions de l'histoire*), l'enchevêtrement des discours soulève bien des questions quant à son fonctionnement et ses objectifs. Cet entre-deux discours soulève une réflexion épistémologique et générique, sur la frontière entre chacun de ces discours et la place de l'histoire, de l'historiographie et de l'historien même (parfois comme personnage) dans le roman, à travers quelques exemples.

Le réel vu par Muñoz Molina et Llamazares et d'autres montre que, après les longues descriptions didactiques du roman classique, des modalités plus diverses, élaborées, joueuses, hybrides apparaissent. L'insertion ou

9. Anne-Laure BONVALOT, *Fictions politiques. Esthétiques de l'engagement littéraire dans l'Espagne contemporaine*. Paris : Classiques Garnier, 2018, <https://www.fabula.org/actualites/fictions-politiques-esthetiques-de-l-engagement-litteraire-dans-l-espagne-contemporaine_94482.php> [consulté le 6/06/2020].

l'allusion explicite ou implicite à des données factuelles, comme une date, un événement ou des personnages historiques, nommément cités ou par allusion, reconnaissables et vérifiables, caractérisent les romans réalistes historiques qui, dans un but d'illusion d'objectivité, mélangent réel et diégèse.

Un premier exemple, avec le roman de Cervera *Maquis* (1997), montre, dès le prologue, que le narrateur se pose comme témoin d'une réalité historique, avec une recherche d'empathie du lecteur. Il évoque l'époque, comme un souvenir personnel et collectif vérifiable : « como la riada del cincuenta y siete [...] »¹⁰. De nouveau, il fait ce rappel personnel :

Yo nací cuando la guerra y a los cinco años [...] se llevaron los guardias a mi padre [...]. Ahora estamos en mil novecientos ochenta y dos y después de tanto tiempo es como si aún fuéramos los mismos de entonces, como si fuera imposible olvidar que tenemos la espalda doblada a golpe de palos o a golpe de silencio¹¹.

Plus discrète à travers la perception du personnage Gregorio Olías de *Juegos de la edad tardía* de Luis Landero, la date du 4 octobre 1975 est énoncée avec un jeu autour d'une situation kafkaïenne, le héros se réveillant à l'aube d'une métamorphose vitale pour lui : « El día 4 de octubre, se despertó. Recordó que aquel día pasaba el general por la ciudad¹² ». Pour transcrire l'explosion de joie à l'avènement de la Seconde république dans *Beatus ille* (1986) de Muñoz Molina, les personnages deviennent acteurs de la séquence. Marsé dans *Ronda del Guinardó* (1984) situe le roman en mai 1944, avec la référence à « el desembarco de Normandía¹³ ». Mendoza dans *El laberinto de las aceitunas* (1982) situe l'époque du pseudo ministre ainsi : « todavía no hemos cuadrado el balance del año 77¹⁴ ».

II. LA REPRÉSENTATION DES CORPS, L'IMPORTANCE DU PORTRAIT

La description du corps ou d'une image du corps, ou le portrait se font par des modalités indirectes. On remarque le rôle des photos, des tableaux, ou de toute image iconographique, insérée ou verbale, mis en couverture ou internes, voire le reflet dans le miroir, des auteurs ou de personnages

10. Alfons CERVERA, *Maquis*. Barcelona : Montesinos, 1997, p. 13.

11. *Ibid.*

12. Luis LANDERO, *Juegos de la edad tardía*. Barcelona : Tusquets, 1993, p. 16.

13. Juan MARSÉ, *Ronda del Guinardó*. Barcelona : Plaza y Janés, 1998, p. 43.

14. Eduardo MENDOZA, *El laberinto de las aceitunas*. Barcelona : Biblioteca Mundo, 2001, p. 11.

réels qui deviennent personnages. Ainsi, la couverture de *Ardor guerrero* de Muñoz Molina, sur le service militaire de l'auteur, offre l'une de ses photos personnelles, jeune, en tenue militaire. De même, la photo d'une militante des *Juventudes Socialistas Unificadas* (JSU) dans *La voz dormida* de Dulce Chacón suggère qu'elle représente le personnage d'Hortensia.

La représentation du corps devient indirecte, par la mise en abyme et par le jeu de l'intermédialité, qu'il s'agisse de la photo d'un tableau en couverture ou d'un tableau décrit dans la diégèse. Dans *Una ventana al norte* (2004) d'Álvaro Pombo, le portrait de l'héroïne Isabel de la Hoz est effectué par le biais de l'ekphrasis d'un tableau peint accroché dans la maison du personnage, marquée par une hypotypose particulièrement vive : « [...] Inmóvil ahí, contemplándoles desde la serenidad de sus ojos azules, la serenidad de sus bellas manos entrecruzadas en el regazo [...] », passage qui se conclut ainsi : « Es un gran óleo, con un gran marco de madera negra¹⁵ ».

De manière complexe et très élaborée, le roman *Una ventana al norte* offre un multiperspectivisme, avec ce portrait issu de trois sources : la couverture qui représente la photo d'une jeune femme élégamment vêtue, style 1920, l'ekphrasis d'un tableau de la protagoniste Isabel de la Hoz et son portrait dans la diégèse. Le portrait pictural d'Isabel de la Hoz décrit dans l'*incipit*¹⁶ renvoie à l'histoire familiale de Pombo et la couverture du livre à une toile du peintre Fernando Álvarez de Sotomayor (1875-1960) : « Dama con fondo de paisaje ». Les images familiale et collective sont réunies puisqu'il s'agit d'une figure de l'histoire locale de Santander et de l'histoire familiale de Pombo (comme l'explique ce dernier dans l'épilogue de son roman). Cette représentation picturale est enrichie par des références à des photos :

Ahora sí que Isabel de la Hoz estaba a salvo, en sus fotografías y en el cuadro que de ella pintó Álvarez de Sotomayor [...] en la memoria de la gente bien de Santander [...], a salvo en el intercambiador de la memoria individual y colectiva¹⁷.

Comme dans *Una ventana al norte* pour Isabel de la Hoz, la couverture de *La voz dormida* de Dulce Chacón (2002) représente une photographie d'une jeune militante, la supposée protagoniste Hortensia, dont on trouve l'ekphrasis dans le texte. Un jeu s'établit entre texte et extratexte qui dynamise et élargit l'action, apportant un semblant de preuve, de véracité à la fiction et relevant d'un simulacre de biographie illustrée.

15. Álvaro POMBO, *Una ventana al norte*. Barcelona : Anagrama, 2004, p. 9.

16. *Ibid.*, p. 9-11.

17. *Ibid.*, p. 295-296.

Manuel Rivas, dans *Las voces bajas*, donne l'ekphrasis d'un portrait photographique du Général Franco et d'une image du Christ, accrochés sur le mur d'une classe, antithèses de son propre album familial. Rivas présente la description-évoquant d'images bien réelles et omniprésentes de Franco dans les écoles, images qui ont marqué profondément l'esprit et l'inconscient de l'auteur-personnage, comme ce grand portrait de Franco en tenue d'empereur :

Lo que allí veías era el Caudillo que mandaba sobre todo y sobre todos y aquel Rey de Reyes desvalido [...]. Dos años con la misma escenografía de frente son muchos años. Los ojos envían información y luego la mente trabaja por su cuenta¹⁸.

Les objectifs sont multiples : rénover la description, simuler la preuve mais aussi imposer le retour du corps, dans sa matérialité, corps souffrant, torturé, disparu, enterré, qu'on recherche, visant à la dénonciation et à la catharsis. Le retour du corps matériel est omniprésent dans les romans de la mémoire de la guerre et du franquisme, dans le roman policier, autobiographique, historique. Mais l'illusion du corps est souvent mise en scène. Dans la séquence de *Beatus ille* de Muñoz Molina où Manuel doit reconnaître le corps de son ami Solana à la Direction de la sécurité, la description se fait à travers Manuel :

El sótano olía a hospital y a piedra húmeda y a una cosa penetrante y corrupta que Manuel reconoció antes de que el capitán encendiera la luz [...]. Bajo una luz como de quirófano de guerra el cuerpo estaba tendido en una mesa de mármol con los bordes manchados de sangre [...]. Los calcetines negros [...]. La montura metálica de las gafas [...], el agujero hondo [...], el pantalón que él mismo había regalado a Solana [...]¹⁹.

Le corps du délinquant gisant à la morgue, torturé sans l'ombre d'un doute, est observé et décrit ainsi par l'inspecteur de *Ronda del Guinardó* de Marsé :

El intenso olor a amoníaco estimuló sus nervios. [...] Miró de cerca el rostro magullado [...]. La boca inflada [...]. Está desfigurado [...]. Entonces vio [...] los hematomas [...]. Los pies eran una pulpa machacada, sin uñas. «Vaya chapuza» pensó. [...] Ninguna caída,

18. Manuel RIVAS, *Las voces bajas*. Barcelona : Alfaguara, 2012, p. 121-122.

19. Antonio MUÑOZ MOLINA, *Beatus ille*. Barcelona : Seix Barral, 1994, p. 183.

ni desde la azotea más alta, podía haber causado este concienzudo descalabro, esta aflicción de la carne²⁰.

Les corps mutilés, malmenés, avilis ou torturés, sont nombreux dans les romans mémoriels sur la guerre et la résistance. Dans *Maquis* de Cervera, les gardes civils font boire de l'huile de ricin purgative aux opposants et exposent les cadavres et les photos des maquisards sur les places publiques ; dans *Luna de lobos* de Llamazares, les corps animalisés sont frappés par la gangrène ; on observe un procédé particulier et paradoxal dans le souci de réalisme dans ces romans, où la propre mort est décrite par le personnage agonisant²¹. De même, dans le roman de Chacón, *La voz dormida*, les corps sont anéantis, avilis, déshumanisés, par la détention en prison.

III. LA REPRÉSENTATION DES LIEUX. LE RETOUR DU « CADRE » ?

Dans son ouvrage *La production de l'espace* (1977), Henri Lefebvre, philosophe spécialiste de sociologie, de géographie et du matérialisme historique, définit trois types de « productions spatiales » : l'espace perçu, l'espace conçu et l'espace vécu. L'espace conçu est « l'espace instrumental des planificateurs et des agenceurs. Il constitue l'espace dominant. L'espace vécu est l'espace des habitants, c'est-à-dire l'espace en tant qu'il est approprié²² ». En effet, le lieu est multiple et il n'est plus décrit directement mais par une médiation ou par des associations ; associé au temps, il est « chronotope » depuis Bakhtine ; associé à la perception, il est élément de la psychogéographie et de la géocritique.

La description peut être une reprise de représentations littéraires de l'espace. Tel est le cas, dans *Ardor guerrero* de Muñoz Molina, des paysages de Castille vus au travers de sa lecture des auteurs de la Génération de 1898. Le narrateur et le personnage Minaya de *Beatus ille* voient et décrivent la ville de Mágina comme un tableau, une aquarelle ou une carte postale, ou par des biais, comme un plan. Ainsi, la description spatiale n'est plus le fruit de l'observation mais elle est issue de la description d'une image du lieu ou d'une description « à la manière de ». De même, dans *Ventanas de Manhattan*, le paysage urbain est vu depuis une fenêtre donnant sur la ville.

20. Juan MARSÉ, *Ronda del Guinardó*, op. cit., p. 119-120.

21. Voir Natalie NOYARET, *Au seuil de la mort. Discours de mourants dans le roman espagnol contemporain*. Rennes : PUR, « Mondes hispanophones », 2009 et Elvire DIAZ, *Oubli et mémoire. La résistance au franquisme dans le roman espagnol depuis la Transition*. Rennes : PUR, « Mondes hispanophones », 2011.

22. Henri LEFEBVRE, *La production de l'espace* [1977]. Paris : Anthropos, 2000, p. 48-49.

L'originalité du point de vue est liée à des médiations : depuis le haut, au travers d'une fenêtre, à la manière du peintre américain Hopper. Dans *Las rosas de piedra* de Julio Llamazares (2008), la description est associée à la marche et à la promenade, puisque ce récit de voyage relate les visites de cathédrales au travers de l'Espagne faites par l'auteur. Le point de vue renvoie à l'idée d'une construction du paysage en lien avec le mouvement, comme Michel de Certeau l'a évoqué dans *L'invention du quotidien* (1980), où chacun invente son quotidien et se réapproprie l'espace à sa manière, pour échapper à l'ordre établi. D'autres romans, tels que *Ronda del Guinardó* de Marsé, *Maquis* de Cervera, *Luna de lobos* de Llamazares ou *La voz dormida* de Chacón pourraient compléter ces exemples d'une construction originale de l'espace.

En conclusion, on observe qu'une filiation du roman actuel avec les classiques perdure, les descriptions, les portraits et les éléments descriptifs fonctionnels ne sont pas évacués du nouveau roman réaliste mais ils sont rénovés. Ils font appel à des procédés innovants, indirects, complexes, hybrides, d'association avec d'autres domaines ; les descriptions sont faites au travers de..., à la manière de..., par le biais de l'intertextualité et de l'intermédialité notamment. Leur visée métalittéraire est critique et la médiation pratiquée, sorte de filtre entre l'écriture et le réel, suggère une distance, une ironie par rapport à la réalité. Le ou les réalisme(s) est une « réalité » complexe, comme le dit Philippe Hamon :

Écrire le réel ne va pas de soi, et la mimesis, l'effet de réel doivent donc se fabriquer. Décrire les corps au travail, mettre en listes le réel, faire défiler le réel, peindre le dessus et le dessous, collectionner les reliques du réel, traquer le réel dans ses vibrations les plus intimes, dire le faux pour dire le vrai, voir le langage, mettre des détails, être sérieux, tels sont les motifs, déductibles de ce désir de réalisme, qui seront ici étudiés dans leurs conséquences dans l'écriture, dans la « gymnastique » et dans les multiples « ruses » de leurs mises en textes et en œuvres²³.

23. Philippe HAMON, *Puisque réalisme il y a*, op. cit. (4^e de couverture).