

APRÈS-MIDI DU LUNDI 9 NOVEMBRE

***Les défis de l'indépendance : la construction de l'État
et de la Nation en Amérique Latine (1808-1910)***

de 14 h à 16 h

Début à 14 h :

- **Thomas Gomez** : « Le lent cheminement vers l'Indépendance : des mouvements précurseurs à la prise de conscience (nationale ?) et la recherche de modèles ».
- **Nathalie Blasco** : « Créer les nations, imaginer l'unité continentale, et affronter l'instabilité politique et sociale dans l'Amérique Latine indépendante : 1825 - 1910 ».

Ensayo de un crimen (1955) de Luis Buñuel

À partir de 16 h

- **Corinne Sors** : « Archibaldo de la Cruz ou le nouveau Docteur Jekyll ».
- **Françoise Heitz** : « Le pouvoir subversif de l'humour buñuelien : *Ensayo de un crimen* (1955) ».

**LA LARGA MARCHA DE RAFAEL CHIRBES :
PUZZLE DE L'ESPAGNE FRANQUISTE**

Catherine ORSINI-SAILLET

Professeur de littérature espagnole contemporaine
Université de Bourgogne

La trajectoire littéraire et romanesque de Rafael Chirbes commence il y a plus de vingt ans, en 1988, avec la parution de *Mimoun* et se poursuit avec une grande régularité jusqu'à ces dernières années : *En la lucha final* (1991), *La buena letra* (1992), *Los disparos del cazador* (1994), *La larga marcha* (1996), *La caída de Madrid* (2000), *Los viejos amigos* (2003), *Crematorio* (2007). Cet ensemble se caractérise par sa cohérence et Rafael Chirbes reconnaît aujourd'hui avoir écrit la « biographie » d'une génération, la sienne : « hablé de sus padres en *La buena letra* y *Los disparos del cazador* (también de cómo los traicionaron), los hice nacer en *La larga marcha*, y ahora los acompaño en el último viaje con música de Bach o de Shostakovitch. Confieso que ha sido sin querer »¹. Ce n'est qu'après la publication de *Crematorio*, en 2007, que le romancier est consacré par le prix de la Critique qui vient récompenser autant ce dernier roman unanimement qualifié de magistral que l'ensemble de son œuvre.

J'ai choisi de m'intéresser tout particulièrement à *La larga marcha*², car ce roman constitue une véritable charnière dans l'œuvre : il ouvre la tétralogie constituée par les quatre dernières publications caractérisées par le recours au multiperspectivisme, tout en reprenant bien des

1. Rafael Chirbes in Nuria Azancot, « Rafael Chirbes », *El Cultural*, 27-12-2007, p. 15.

2. Rafael Chirbes, *La larga marcha*, Madrid, Anagrama, 1996. Toutes les citations renverront à cette édition.

motifs et des personnages-types présents dans les romans antérieurs³ et que l'on retrouve, pour certains, dans les suivants.

La première séquence de *La larga marcha* met en scène un acte inaugural par excellence – l'enfantement – qui métaphorise l'entrée dans la fiction, la genèse. On assiste à la naissance d'un enfant, emblématique d'une génération, celle de Rafael Chirbes, puisque le Carmelo de la fiction naît au petit matin du 16 février 1948 alors que l'auteur est né en 1949. Cette génération est celle qui, symboliquement, aura vingt ans en 1968 et se verra donc impliquée dans les élans révolutionnaires de la fin des années 60⁴. En outre, d'un point de vue formel, *La larga marcha* rompt avec les techniques narratives précédemment utilisées par le romancier et signale encore une fois un infléchissement de l'œuvre.

Fragmentation et discontinuité

La nouveauté qu'introduit *La larga marcha* pour un lecteur déjà familiarisé avec les romans de Chirbes, c'est la discontinuité du récit conjuguée à l'éclatement de la diégèse puisque le narrateur ne raconte plus une histoire, comme dans les quatre romans précédents⁵, mais des histoires – celles de sept familles emblématiques de la société espagnole de l'après-guerre⁶ – en abandonnant le narrateur homodiégétique.

3. Par exemple, l'histoire de la famille Vidal de *La larga marcha* ressemble étrangement à celle de la famille de Ana de Císcar (*La buena letra*) alors que celle de Ramón Giner rappelle par de nombreux aspects celle de Carlos Císcar (*Los disparos del cazador*).

4. Le roman embrasse une grande partie de l'histoire de l'Espagne franquiste puisqu'il commence en 1948 avec la naissance de Carmelo et se termine peu après le procès de Burgos (1971).

5. Dans la production antérieure à *La larga marcha*, il faudrait réserver un traitement singulier au roman *En la lucha final* qui contient en germe bien des caractéristiques formelles des romans postérieurs à 1996.

6. Une famille de paysans de la Galice intérieure dont le père a lutté dans le camp des nationaux, un ouvrier ferroviaire valencien et républicain, un misérable et phalangiste cireur de chaussures de Salamanque veuf avec la charge de ses deux fils, un médecin républicain des alentours de la calle Princesa entouré de sa femme et ses deux filles, un pauvre trafiquant du centre de la capitale imprégné des discours des capitaines vainqueurs et qui cherche comment faire vivre les siens, la bourgeoisie du Viso qui refait sa fortune grâce à l'opportunisme des futurs nouveaux riches et enfin la famille d'un pauvre journaliste de l'Estrémadure.

voire autodiégétique, jusque-là privilégié. Avant cette publication, la fragmentation était déjà une constante dans des romans caractérisés, le plus souvent, par la brièveté des chapitres et où la présence d'importants blancs typographiques venait souligner des déchirements intimes, souvent liés au passé et qui hantaient encore les narrateurs au moment présent de l'énonciation. C'était le récit plus que la diégèse qui était affecté par cette fragmentation. Dans *La larga marcha*, en revanche, le récit est moins morcelé car les chapitres sont très longs, denses, constitués d'un seul paragraphe, mais pour la première fois la fragmentation touche conjointement la diégèse et la narration. De multiples histoires vont se croiser dans deux grandes parties respectivement intitulées « El ejército del Ebro » et « La joven guardia », constituées chacune de vingt-cinq séquences qui font alterner de façon aléatoire une série de points de vue.

Dès la fin de la première séquence, le lecteur fait une expérience de la rupture en passant brutalement de la naissance de Carmelo Amado dans un village de Galice à la vie du Valencien Raúl Vidal, avec des changements de personnage, de lieu, de focalisation d'autant plus inattendus qu'aucun indice ne laisse présager d'un rapport entre les deux histoires. L'impression de fragmentation est donc moins liée à la brièveté des chapitres⁷ qu'à une expérience de lecture. Cette construction sur la base du fragment est très élaborée car elle invite, dans un premier temps, à un double parcours de lecture et parce qu'elle évolue au cours du roman de façon très significative. Pour appréhender les enjeux de la fragmentation, il est donc déterminant de se placer dans une optique de la réception et de considérer avec Wolfgang Iser que le sens s'analyse en tant qu'événement :

[...] la question de savoir ce que signifie [...] tel roman doit être remplacée par celle de savoir ce qu'éprouve le lecteur lorsqu'il met en œuvre un texte de fiction en le lisant. Ainsi la signification

7. Pierre Garrigues a d'ailleurs montré que la condition du fragmentaire se rattache plus à des problèmes éthiques qu'à la concision : « contrairement à toute idée reçue, le fragment, *stricto sensu*, n'a pas de longueur donnée à l'avance. Certes, il est lié, la plupart du temps, à une écriture brève, mais rien, aucun impératif logique ni théorique, ne permet de justifier cette brièveté » ; « le fragment doit avoir une arête perceptible, une limite, un bris visibles, s'il veut assumer sa valeur d'éclat, d'éclair, telle que la revendiquent ses créateurs » (Pierre Garrigues, *Poétiques du fragment*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 33).

serait plutôt structurée comme un événement. Elle est elle-même une expérience vécue que l'on peut réduire à la dénotation des faits empiriques ou acceptés comme tels. Dès lors, le caractère, ou du moins l'évaluation de la signification se transforme. Dans la mesure où le texte de fiction existe par l'effet qu'il provoque en nous, la signification est engendrée par une action vécue ou un effet consommé, et non par une idée préexistante à l'œuvre et que celle-ci incarnerait⁸.

L'effet de rupture, de discontinuité, qui va se répéter au cours des sept premières séquences de *La larga marcha* est accentué par la mise en place d'un univers diégétique cloisonné, par un récit qui multiplie les histoires de ruptures et tabous et qui rend impossible tout projet de rencontre ou d'union.

Dans la première partie, le morcellement du récit sert à dire un univers diégétique multiple et cloisonné puisque le narrateur passe d'une histoire à une autre sans donner le moindre indice qui permette de comprendre comment les différents destins vont se croiser. Dans ces sept premières séquences, ce sont les capacités d'interprétation du « lectant » qui sont mises à l'épreuve mais aussi la part affective du « lisant »⁹ car les incessants changements ne favorisent pas l'identification et « l'engagement affectif », cette composante essentielle de la lecture¹⁰. Toutefois, à partir de la huitième séquence, le lecteur retrouve des personnages déjà connus et comprend que la première partie du roman s'organise autour de sept histoires d'autant de familles qui vivent dans différentes régions d'Espagne et qui sont d'extraction sociale très variée. Sept noyaux diégétiques apparaissent donc, sans aucune hiérarchisation, avec la mise en évidence de deux générations – celle des parents et celle des enfants : la famille de

8. Wolfgang Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Margara, 1985 (pour la traduction française, 1^{re} édition 1976), p. 51.

9. J'utilise la terminologie de Vincent Jouve : « le "lectant" garde toujours à l'esprit que le texte est d'abord une construction. Toute construction supposant un architecte, le "lectant" a donc pour horizon une image de l'auteur qui le guide dans sa relation au texte. [...] Le "lisant" [...] est cette part du lecteur piégée par l'illusion référentielle qui considère, le temps de la lecture, le monde du texte comme un monde existant. Oubliant la nature linguistique du texte, il "croit" pour un moment à ce qu'on lui raconte » (V. Jouve, *La lecture*, Paris, Hachette, 1993, p. 36).

10. *Ibid.*, p. 12.

Manuel Amado, celle de Raúl Vidal, Pedro del Moral, don Vicente Tabarca, Luis Coronado, Gloria Seseña de Giner et enfin celle de José Pulido. Au fil de cette première partie, des rapports commencent à se tisser mais toujours de façon discrète et par le biais de personnages secondaires¹¹, ce qui ne remet donc jamais en question l'isolement géographique et social des différentes familles qui suivent des destins parallèles, chacune étant confinée dans un espace qui lui est propre. Parfois le narrateur omniscient anticipe des rencontres, ce qui laisse entendre au lecteur que certaines histoires finiront par se rejoindre¹².

Le recours à la déliaison et l'absence de lien de causalité entre deux séquences contiguës sont en adéquation parfaite avec des histoires de rupture : cette esthétique fragmentaire dit le déchirement d'un monde, le déracinement. Au-delà de la division d'un pays comme conséquence de la guerre civile, apparaissent les meurtrissures intimes qui affectent autant les vainqueurs que les vaincus et qui trouvent leur expression dans une multitude de variations : séparation des familles, éloignement géographique des enfants, déracinements, exode, deuils, avortement ou mutilations.

Le déracinement est en effet un des thèmes fondamentaux de cette première partie qui débute avec la séquence de l'attente de la naissance de Carmelo par son père, Manuel Amado. Dans cet *incipit*, le narrateur, à travers les pensées de Manuel, donne une image de la terre galicienne comme terre des origines, grâce à son climat humide et à

11. Si la fragmentation initiale du roman en sept histoires n'invite pas à une hiérarchisation des personnages, toutefois, à l'intérieur de chaque noyau, on observe une différence entre des personnages dits principaux, ceux dont la focalisation interne est adoptée (le couple des parents Amado, Pedro del Moral et son fils José Luis, Luis Coronado, père et fils, Gloria Seseña de Giner mère et fille, Vicente Tabarca et Helena, José Pulido et Gregorio, Raúl Vidal, père et fils), et des personnages secondaires jamais ou rarement saisis de l'intérieur. Or, les maigres rapports qui se tissent entre les différentes histoires font intervenir exclusivement ces derniers afin de rendre les liens encore plus ténus dans la première partie du roman : Elisa Amado (sœur de Manuel Amado) épouse Martín Pulido (frère de José Pulido), la femme de Vicente Tabarca (Luisa Montalbán) travaille avec la femme de Luis Coronado (Elvira Rejón) et Vicente Tabarca réalisera l'avortement d'Elvira ; les Pulido vivent en Estrémadure dans le village où règne la grande propriétaire terrienne Sole Beleta – amie de Gloria Seseña – sur les terres de laquelle José Pulido vole des glands et des asperges et où va travailler son fils Gregorio.

12. Par exemple, le narrateur annonce une future rencontre entre Raúl Vidal et José Luis del Moral (p. 146).

sa fertilité ; il suggère le lien qui unit le paysan à une terre qui devient mère-patrie. Pourtant cet espace va disparaître avec la construction d'un barrage très surveillée par les forces de l'ordre ; lors du déménagement de la famille à la fin de la première partie, le regard que Manuel porte d'abord sur le paysage galicien transformé par le lac, puis sur un paysage qui dit l'éloignement par sa différence, traduit la douleur du déracinement par le biais de la répétition des comparaisons avec le métal et de nombreuses expressions qui suggèrent l'idée de mort : « lámina metálica », « el metal del agua », « hora crepuscular », « una llanura desolada [...] gemela del metal del agua », « la lámina que la luz de luna dibujaba sobre la nieve » (p. 171). Le choix de la Galice comme espace des origines est certainement motivé par le climat et le symbolisme de l'eau dans la création, mais il renvoie aussi aux origines du *Caudillo*, responsable de la politique hydraulique dans le pays, et qui devient donc symboliquement responsable de la perte de la mère-patrie, de la rupture de la transmission d'un patrimoine. Cette perte est d'autant plus tragique qu'elle est rattachée à une image emblématique de la modernisation du pays qui sacrifie une société traditionnellement rurale et agricole au nom du développement industriel, signant de la sorte la mort d'une génération et d'un mode de vie dont Manuel Amado est le dernier représentant.

L'adéquation récit fragmentaire/histoires de ruptures, de déracinement, devient particulièrement évidente à partir du seizième fragment de la première partie car le rythme du récit s'accélère de façon très sensible, avec une accumulation de séquences très courtes, de moins de cinq pages, ce qui contraste avec le *tempo* lent de la grande majorité des fragments antérieurs. Ces dix derniers fragments sont des variations autour de l'idée de déchirement : l'amputation de Pedro qui détermine la séparation d'avec le fils, envoyé dans un orphelinat de León ; la mort du père de Raúl Vidal implique également le voyage du jeune Raúl vers le même lointain orphelinat ; Elvira prend la décision d'avorter ; Gloria comprend que son mari la trompe ; Gregorio découvre le possible mystère de ses origines et que son père n'est peut-être pas son père biologique ; enfin, l'avant-dernière séquence raconte le déménagement de la famille Amado. Le récit devient donc beaucoup plus haché quand les histoires multiplient les blessures, les mutilations, les séparations réelles ou symboliques. Le point culminant est atteint avec le fragment final qui rompt apparemment avec les histoires précédentes puisqu'il raconte la bataille entre un

chien famélique et un robuste mâtin qui défend son poulailler puis la déambulation ou la dérive du premier sur la route. Ce fragment réunit en réalité, de façon métaphorique, toutes les histoires qui sont autant d'histoires de dérives que l'on peut mettre en relation avec le titre du roman.

L'écriture fragmentaire de cette première partie rend donc les ruptures violentes, le récit elliptique ; elle accentue la disjonction entre les différents fragments, d'autant plus que l'ordre du récit ne semble répondre à aucune logique, ni diégétique, ni temporelle.

En revanche, en faisant abstraction de l'ordre linéaire du texte, lecteur, et surtout le relecteur¹³, peut grouper les séquences pour constituer sept « blocs » qui se répartissent de la sorte :

| Familles | Séquences |
|------------------------|---------------|
| Manuel Amado | 1, 8, 14, 24 |
| Raúl Vidal | 2, 17, 23 |
| Pedro del Moral | 3, 10, 16, 21 |
| don Vicente Tabarca | 4, 9, 18, 22 |
| Luis Coronado | 5, 12, 18, 22 |
| Gloria Seseña de Giner | 6, 11, 13, 19 |
| José Pulido | 7, 15, 20, 24 |
| Chiens | 25 |

Le tableau montre un certain équilibre puisque les histoires de chaque famille sont racontées dans quatre fragments (sauf dans le cas des Vidal) ; les séquences permettant de faire la jonction entre deux histoires sont peu nombreuses (18, 22 et 24) ; enfin, le tableau met en évidence l'ordre aléatoire des fragments qui invite à une rétrolecture, à un nouveau parcours qui recompose les pièces d'un *puzzle*, qui met bout à bout les différents morceaux d'histoires. Cette seconde

13. Cette relecture est indispensable pour prendre la mesure du sens du texte et surtout de son caractère pluriel : « pour nous qui cherchons à établir un pluriel, nous ne pouvons arrêter ce pluriel aux portes de la lecture : il faut que la lecture soit elle aussi plurielle, c'est-à-dire sans ordre d'entrée [...] la relecture est ici proposée d'emblée, car elle seule sauve le texte de la répétition (ceux qui négligent de relire s'obligent à lire partout la même histoire), le multiplie dans son divers et son pluriel [...] », Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil (Coll. Points Essais), 1970, p. 22-23.

lecture fait apparaître la linéarité des différents récits qui avait été occultée par le morcellement. Les séries de fragments se centrent sur certains moments-clefs des familles, séparés par des ellipses qui font disparaître une partie de l'histoire, pour mieux mettre en relief les événements importants avec une certaine logique qui permet au lecteur d'interpréter ce que le texte ne fait que suggérer : une relation de causalité gommée par l'éclatement du récit et de la diégèse unit finalement les différents fragments.

Les trois séquences qui racontent la vie de la famille Vidal (2, 17, 23) sont exemplaires et mettent en évidence le rôle d'un lecteur nécessairement collaborateur dans la construction du sens. La première raconte la vie familiale, dans sa routine, le déchirement des deux frères et la naissance des enfants. Elle embrasse donc tout le passé de la famille alors que les deux autres se centrent sur deux événements : le jour où une tante est venue chercher le petit Raúl à l'école, puis le départ de ce dernier pour l'internat. Le fragment 17 est, dans un premier temps, énigmatique puisque le narrateur n'explique pas clairement la raison pour laquelle la tante vient chercher l'enfant ; seuls les derniers mots de l'institutrice – « Hala, Raúl, vete con tu tía, y sé muy bueno con tu madre, porque ya eres un hombrecito » (p. 147) – laissent entrevoir une possible tragédie, la mort du père, qui hisse le petit garçon au rang de « *hombrecito* ». Ensuite, dans le fragment 23, l'endroit où est envoyé Raúl est d'abord désigné comme « *internat* » puis comme « *orphelinat* » (p. 164) ce qui corrobore l'hypothèse de la mort du père. Alors que celle-ci n'est jamais explicitée, la fin du fragment 2 fait surgir une hypothèse, celle du suicide : « *Entonces, [Raúl Vidal] deseaba liarse una soga alrededor del cuello, igual que se les ata a los perros* » (p. 30). Ainsi, l'ordre du récit qui accentue les ellipses et les disjonctions gomme-t-il cette relation logique entre les trois fragments qui permet l'hypothèse du suicide. Une telle mort apparaît comme un sujet qui n'est pas abordé frontalement, et l'ordre du récit reproduit donc le silence face à un tabou ou la pudeur du narrateur.

Le traitement de l'avortement est similaire : l'acte pratiqué est seulement désigné par des pronoms, des euphémismes, des termes elliptiques, alors qu'il est annoncé dans le premier fragment consacré à la famille de Luis Coronado par un narrateur omniscient plus distant : « *Coronado se vio obligado a volver al tabaco para pagar el aborto del que hubiera sido el cuarto hijo del matrimonio* » (p. 54). C'est avec

la même pudeur que le narrateur laisse entendre le nécessaire recours de la mère de Gregorio à la prostitution, avec la bénédiction du père, pour nourrir la famille. Le lien de causalité entre le commerce du corps et la misère est souligné par le rapport entre les fragments 7 et 20.

L'écriture fragmentaire met donc au cœur de ses blancs des sujets tabous qui n'en prennent que plus de relief et rappellent la densité sémantique dont peut être porteur le silence instauré dans les interstices textuels, ce « *silence de la Présence* » ou « *de l'excès* » défini par Françoise Susini-Anastopoulos comme étant celui qui « *abrège la parole pour mieux et, précieusement, la conserver. Il n'est pas privation, mais suspension consentie du discours. Ni blocage ni congé du sens, ce silence "plein" se révèle un espace fécond, un creux prometteur, une vacuité génératrice d'être* »¹⁴.

Dans la seconde partie, le récit suit, en surface, la même fragmentation mais l'impression de rupture est plus douce, car le lecteur connaît les personnages et s'est habitué à la construction ; en outre, les différentes histoires se réunissent progressivement à travers les rencontres et différents lieux qui les favorisent. La rencontre s'érige en principe unificateur des histoires et le récit devient, à la fin du roman, linéaire, une fois que tous les personnages se retrouvent à Madrid, véritable centre géographique.

Les rencontres sont progressives et rassemblent les personnages en fonction de leur sexe ou de leur condition : Raúl Vidal et José Luis del Moral, orphelins, se connaissent à l'internat de León puis se retrouvent plus tard à Madrid ; Helena et Gloria d'une part, Carmelo et Luis d'autre part, fréquentent respectivement les collègues Bertrand et Divino Maestro. Puis, c'est le Laurel de Baco qui les rassemble et enfin l'Université, un même attrait pour les thèses marxistes et leur engagement dans une lutte révolutionnaire qui intègre également le

14. Françoise Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire : définition et enjeux*, Paris, PUF Écriture, 1997, p. 223. Cette importance de la faille est également analysée par Yves-Charles Grandjeat qui souligne que « *le fragmentaire renvoie finalement moins aux fragments en tant que tels qu'à ce qui les constitue comme fragments : les fractures, failles, interstices, intermèdes. Entre les fragments, la faille. La faille c'est l'espace même de l'articulation signifiante [...]* » (« *Préface* », in Christian Lerat *et alii*, *Fragmentaire et fragmentation dans la littérature et les arts d'Amérique du Nord*, Annales du CRAA, n° 25, Pessac, MSHA, 2000, p. 13-14).

seul ouvrier du groupe, Gregorio. Cette unification est annoncée dans la construction du roman par l'inclusion à la fin de la première partie d'un fragment apparemment différent, celui du combat entre les deux chiens, qui dit métaphoriquement la situation misérable des personnages, obligés de lutter pour manger, ainsi que les antagonismes sociaux. Les termes employés par le narrateur pour désigner la situation du chien évoquent aussi la situation d'une très large majorité de la population espagnole et des vaincus dans la période de l'après-guerre :

Estaba asustado y trotaba a pesar del agotamiento, con la lengua fuera y las heridas ardiéndole. Huía [...] de un peligro indefinido, del hambre que lo atenazaba, o del dolor de su grupa que lo seguía a todas partes. [...] volvió a emprender su marcha a la deriva. [...] Tenía tanto miedo y dolor y hambre [...]. (p. 175)

La valeur métaphorique de cette séquence est également soulignée par le nombre d'expressions qui renvoient à la pérégrination et donc, implicitement, au titre : « Trotó jadeante [...]. Trotó jadeante durante horas [...]. Seguía corriendo [...]. Estaba asustado y trotaba [...]. Huía [...] volvió a emprender su marcha a la deriva. [...] Caminaba con la lengua hinchada [...]. Caminaba con paso vacilante [...]. Caminaba sin detenerse » (p. 170-171). D'ailleurs, cette séquence n'est pas totalement détachée des autres histoires puisque dans sa fuite, le chien famélique croise brutalement la route du camion de déménagement de la famille Amado et la relation est mise en évidence grâce à la contiguïté dans l'ordre du récit des deux séquences. De fait, le chien suit donc la route qui mène à Madrid comme vont le faire tous les personnages de la première partie, en particulier ceux de la génération des enfants. La deuxième partie met donc en place une progressive unification de la diégèse qui correspond à la construction d'un projet collectif et, en même temps, le récit devient moins elliptique.

Une ellipse se remarque néanmoins entre les deux séquences finales¹⁵, mise en relief par la précision temporelle qui introduit le dernier fragment : « Los tuvieron comunicados durante casi un mes » (p. 388). L'effet produit est d'autant plus important qu'il a dû se passer

15. Celle de la détention des jeunes gens et celle de la prison.

des événements déterminants pour l'avenir des personnages pendant ce mois ; en outre, la rupture est accentuée par l'indétermination du pronom « los » qui désigne globalement ceux qui sont en prison ; le lecteur peut déduire des non-dits qu'il s'agit de Carmelo, Gregorio, Helena et Coronado¹⁶ et que ceux qui ne sont pas mentionnés dans le fragment ont connu un meilleur sort grâce à leurs origines – Gloria et Ignacio. La fin du roman reprend le motif du déracinement avec la nostalgie et l'impossible retour à la terre d'origine de Carmelo, le village ayant été englouti par les eaux du lac :

Recordó [Carmelo] con viveza el rumor del torrente en las traseras de su casa de Fiz, las camelias y las jacarandás del jardín de la mansión del indiano y el viejo almacén a espaldas de la iglesia en el que los domingos proyectaban las películas, y quiso echarse a correr hacia atrás, hacia todo aquello que de repente sabía que ya nunca volvería a ver porque yacía enterrado para siempre bajo el agua de un pantano. (p. 391)

Si chaque membre du groupe garde une individualité et une conception personnelle de la lutte, avec des motivations diverses, si tous ne choisissent pas de militer au sein de *Alternativa Comunista*, ils vont néanmoins dans le même sens. La mise en place progressive de la linéarité du récit dont les séquences s'enchaînent selon un principe de causalité, absent de la première partie du roman, est donc en adéquation avec l'histoire racontée : la réalisation utopique d'un projet collectif qui fonctionne comme une force unificatrice. Mais le roman dit l'échec de ce projet avec le démantèlement final de la cellule d'opposition au régime à laquelle appartiennent la majorité des personnages de la génération des enfants. La dernière séquence renvoie à l'isolement et à la séparation des personnages en fonction de leur appartenance sociale : les plus humbles sont enfermés et

16. Les trois premiers sont nommés et la présence du dernier est impliquée par cette phrase, malgré une possible ambiguïté : « recordaba [Carmelo] que, al pasar ante una puerta entornada, oyó que alguien decía entre sollozos: "Es que mi hermano es guardia", aunque seguramente esos últimos recuerdos fueran más bien fruto de su delirio » (p. 390) ; cet argument, utilisé probablement par Luis Coronado, rappelle une situation familiale que le jeune garçon s'efforçait d'occulter dans sa vie militante : « Carmelo pensó [...] que [...] Luis iba a pasarse la vida pidiéndole que ocultara partes de su existencia (la buhardilla de la calle Cervantes, su familia, su hermano guardia, y, ahora, su nombre de pila) » (p. 338).

torturés dans l'espace carcéral des sous-sols de la Puerta del Sol alors que les plus fortunés, issus des élites franquistes, ont été libérés¹⁷. Ce dénouement exprime la vision pessimiste de l'auteur et teinte le titre d'une certaine ironie.

Dans ce roman, qui, pour la première fois, se construit à partir de la juxtaposition de différentes histoires et autant de points de vue, la structure fragmentaire et son évolution sont en parfaite adéquation avec la ou les vision(s) de l'Espagne franquiste proposée. Elles montrent la coupure entre deux générations et traduisent la naissance d'un projet collectif et son échec.

L'ambition de la totalité ou le puzzle reconstruit

En élaborant son intrigue à partir de sept familles emblématiques, Rafael Chirbes affirme son projet globalisant, ce nombre désignant la totalité, l'achèvement cyclique et son renouvellement¹⁸. Il s'agit de capter la totalité géographique et sociale de l'Espagne franquiste avec ses contrastes et ses nuances : du premier fragment au septième, l'alternance des points de vue permet de parcourir toute la péninsule et fait passer d'une relative abondance et d'une foi en la vie dans un espace des origines fertile – la Galice –, au dénuement le plus absolu dans une région sèche et d'une grande dureté où la maternité devient une malédiction – l'Estrémadure.

Ces différences, visibles à l'échelle nationale, se reproduisent à l'intérieur de la capitale qui devient un véritable microcosme où se multiplient les mêmes inégalités. Dans la deuxième partie du roman, quand les personnages se retrouvent tous à Madrid, ils sont socialement définis par leur lieu de résidence et ils se répartissent en trois groupes, ce nombre étant une autre représentation de la totalité : l'habitat bourgeois (essentiellement représenté par la maison des Seseña de Giner dans la partie haute de la rue Serrano), la zone

populaire du centre ville (où vivent les familles Amado, Coronado et, un peu à l'écart, le médecin Tabarca) et les faubourgs misérables du secteur de Vallecas, peuplés d'immigrants comme Martín Pulido et Eloísa Amado. L'espace madrilène est donc totalement cloisonné, ce qui permet de maintenir un certain équilibre tant que chaque personnage reste isolé dans son quartier de classe. Le dénouement est précipité par une rupture d'équilibre révélée par une transgression d'ordre spatial : quand Gregorio, ancien ouvrier agricole, pénètre dans un espace qui n'est pas le sien, la maison bourgeoise de Gloria, il enfreint une loi qui existait déjà dans son espace d'origine, le *latifundio* de doña Sole, ce qui provoque le démantèlement de la cellule clandestine dans laquelle il faisait déjà figure d'intrus, en étant le seul ouvrier dans un groupe constitué exclusivement d'étudiants. Carmelo, issu d'une famille paysanne, et Helena, fille du médecin républicain, partent avec Gregorio alors qu'Ignacio, qui partage la même origine sociale privilégiée que Gloria, reste avec son amie (tout comme Coronado, par opportunisme). Cette scène est emblématique du cloisonnement social et des antagonismes qui se reproduisent à l'intérieur de la capitale et qui persistent dans les années soixante-dix sans indice de changement possible malgré les rêves révolutionnaires et l'influence des thèses marxistes dans le milieu universitaire.

Au-delà des différences sociales et spatiales, la volonté d'embrasser la totalité se retrouve dans les nuances qui composent chaque groupe. Le cas des jeunes opposants masculins d'origine modeste est tout à fait représentatif puisque le groupe est composé de quatre garçons totalement différents dans leur rapport à la lutte : Carmelo Amado, Luis Coronado et José Luis del Moral fréquentent l'université mais seuls les deux premiers adhèrent à *Alternativa comunista*, tout comme Gregorio Pulido qui, néanmoins, se distingue par son statut d'ouvrier et sa méconnaissance des textes et des thèses qui circulent dans les milieux intellectuels. José Luis est un personnage à part, parce qu'il refuse d'entrer dans un parti ou groupuscule, ce qui lui vaut d'être expulsé de l'appartement de la rue Ventura de la Vega sur ordre de Luis Coronado, mais aussi à cause d'une homosexualité difficile à vivre et à avouer dans l'Espagne franquiste. Chacun d'entre eux exprime une attitude face à la lutte : le plus dogmatique est Coronado, personnage totalement caricatural et ridiculisé ; les autres semblent plus sincères, voire lucides dans l'image qu'ils se font du futur. Ainsi, Carmelo croit-il fermement, bien qu'ingénuement, au triomphe du

17. Voir Jean Vila, « La génération des fils : mémoire et histoire dans le roman espagnol contemporain », in Annie Bussière-Perrin (Coord.), *Le roman espagnol actuel : Pratiques d'écriture 1975-2000*, Tome II, Montpellier, Éditions du CERS, 2001 p. 197-235.

18. Voir l'article « sept » in Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, R. Laffont (Coll. Bouquins), 1982, p. 860-865.

prolétariat et au rôle que lui-même peut être amené à jouer et tente de convaincre Gregorio. Ce dernier est beaucoup plus pragmatique comme le prouve la conversation entre les deux amis rapportée, non sans ironie, par le narrateur :

La clase obrera –le decía Carmelo a Gregorio, repitiendo lo que enunciaban aquellos papeles tirados a ciclostil– tenía que ser la que dirigiese el mundo. Sólo ella podría hacerse cargo de un futuro que irremediabilmente iba a llegar. “El proletariado es la única clase que puede dirigir una revolución que supere las contradicciones e injusticias de la sociedad burguesa. Una revolución irremediable por necesaria.” Gregorio se reía de aquellas palabras que no entendía demasiado bien. “Imagínate lo que pasaría si mandásemos nosotros. Si mandando gente de cultura, abogados, profesores o gente así, va el mundo como va, lo que podría pasar si nos lo dejaran manejar a cuatro burros. Eso son cosas que decís los estudiantes porque no sabéis lo que es un obrero”, se burlaba Gregorio de Carmelo, que se tomaba en serio sus palabras y las rebatía con pasión. (p. 332-333)

Les propos de Carmelo constituent une caricature de discours marxiste qui ne réussit pas à convaincre un Gregorio plein de bon sens, même si ce dernier propose une version bien optimiste des intellectuels (avocat ou professeur) que d'autres passages du roman ou d'autres œuvres de Rafael Chirbes se chargent de remettre en cause¹⁹. Ailleurs, c'est José Luis qui se distingue par son refus d'adhérer à un parti alors qu'il aide Carmelo dans ses activités militantes et semble animé d'un véritable esprit de solidarité²⁰. Cette rapide analyse des

19. En particulier dans *La caída de Madrid* et *Los viejos amigos*, par le biais du personnage de l'avocat Taboada.

20. En expliquant sa forme particulière d'engagement hors des structures de parti – « ¿Verdad que los médicos no renuncian a curar a un niño enfermo pensando que, al fin y al cabo, se acabará muriendo, y que así le van a evitar sesenta o setenta años de sufrimiento inútiles? [...] Bueno, pues la política es lo mismo. Los ciudadanos tenemos que curar y operar y poner sondas, aun a sabiendas de que siempre triunfa el mal, que el poder acude por naturaleza a los peores » (p. 343-344) –, José Luis sert de porte-parole à l'auteur puisque celui-ci a repris à son compte ce raisonnement dans un entretien : « la historia del ser humano es así. Una vez más, lo que digo del médico. Sigue operando hasta el último momento, a los 80 años pone una sonda, sabiendo que la muerte va a ganar siempre. La dignidad del ser humano no es otra: sabemos que el mal absoluto, que es la muerte, siempre gana, que el poder siempre está en manos de

caractéristiques des personnages militants qui peuplent *La larga marcha* met en évidence l'éventail des nuances déployées pour ne pas faire de l'activiste un personnage monolithique.

Ainsi donc, le désir de peindre une fresque totalisante apparaît-il dans le parcours des différentes régions d'Espagne, dans la juxtaposition des classes sociales cantonnées dans leurs espaces, mais il se fait jour également à l'intérieur d'une même catégorie de personnage. Il est à mettre en relation avec un projet de type réaliste, celui de ces « romanciers du réel » « animés d'une passion d'écrire sans fin, comme s'il fallait produire un équivalent complet du monde réel sur le mode discursif » selon les propos de Jacques Dubois : « expérience de totalisation : voilà le roman pensé comme vaste entité organique, qui mime jusqu'au délire la multiplicité et la complexité du monde ; le voilà qui enferme l'espace et le temps dans une structure suffisamment vaste pour donner l'impression d'englober toute une société, sans craindre de se perdre dans sa représentation »²¹. Chez Rafael Chirbes, cette volonté d'embrasser une totalité passe par un choix esthétique – celui de l'écriture fragmentaire et de la discontinuité. Elle invite à considérer le roman comme un *puzzle*, qui présuppose, selon Lucien Dällenbach, « une *totalité préexistante* qu'il s'agit de *reconstituer* »²² ; ici la fresque se dessine grâce à l'assemblage des pièces, par imbrication des différents fragments, grâce à la coopération d'un lecteur qui emplit de sens les blancs, grâce à un récit qui construit sa progressive unification autour du motif prégnant de l'échec ou de la défaite²³.

los peores; y aún sabiendo eso, tenemos que seguir enfrentándonos. Porque la dignidad no consiste más que en eso: mantener tu lucha contra el poder, tu parcela de bien (por decirlo así, aunque suene muy...) frente al mal, aunque sea un segundo. Si no, eres un hombre indigno, si no has tenido ese momento de enfrentarte, eres parte del mal » (Fernán Chalmeta, « Entrevista a Rafael Chirbes, escritor », *Molotov*, n° 37, juillet, 2003, disponible sur <http://www.sindominio.net/~upa/textos/molo37/chirbes.htm>).

21. Jacques Dubois, *Les romanciers du réel : de Balzac à Simenon*, Paris, Seuil (Coll. Points Essais), 2000, p. 13.

22. Lucien Dällenbach, *Mosaïques*, Paris, Seuil (Coll. Poétique), 2001, p. 62.

23. Même dans le cas de Gloria, l'apparente réussite sociale occulte un malaise personnel et les déboires de sa vie conjugale. D'ailleurs, le dernier fragment consacré à ce personnage, dans la première partie du roman, se clôt sur cette idée : « a medida que [Gloria] escuchaba la voz del sacerdote hablándole de resignación, sintió que enpezaba a aceptar la misma derrota que las demás, y no pudo soportarlo » (p. 154).

La conception de ce texte comme un *puzzle* est également justifiée par le rôle que s'octroie le narrateur car s'il n'annule pas toujours les blancs du texte, il laisse souvent percevoir sa présence et peut constituer un guide pour le lecteur, une instance dirigeante, ce qui renvoie à la différence entre le *puzzle* et la mosaïque analysée par Lucien Dällenbach :

[La mosaïque] ménage un écart maximal entre l'unité du tout et la pluralité discontinue du matériau de base ; elle suppose en outre un dess(e)in global avec lequel les accommodements sont possibles : loin d'assigner d'avance et de manière dirigeante une seule et unique place à chacune des pièces – ce que fait le *puzzle* –, la figure finale autorise en effet une totale liberté de mouvement, de placement et de déplacement des morceaux, ce qui veut dire que, sur le fond immuable et solide du support, les substitutions restent permises, d'où un espace de jeu appréciable²⁴.

Malgré l'imprévisibilité liée à l'agencement aléatoire des séquences et à l'absence de récit-cadre qui mettrait en scène une instance de régie, l'instance énonciatrice est clairement présente avec l'émergence périodique d'une voix omnisciente qui rompt avec les focalisations internes dominantes. Cette instance peut se référer à l'organisation du récit, en savoir plus que le personnage, introduire des prolepses, des jugements de valeur, des commentaires explicatifs ; elle peut se désolidariser d'un personnage, manifester des opinions divergentes et donc orienter la perception du lecteur. Elle ne comble néanmoins pas toutes les interrogations et bien des parties de l'histoire restent dans l'ombre, bien des ambiguïtés pèsent sur certains personnages.

Cette autorité narrative relative aura tendance à s'estomper dans *La caída de Madrid* et dans les romans suivants dans lesquels Rafael Chirbes poursuit la même expérience de la fragmentation et de la discontinuité mais en accentuant le rôle concédé aux failles, en faisant taire, le plus souvent, cette instance dirigeante. Ce roman-*puzzle* qu'est *La larga marcha* marque donc bien un tournant dans l'œuvre de Rafael Chirbes qui commence son exploration des possibilités ouvertes par le recours au roman choral. Jusqu'à la publication de *Crematorio*, il n'a plus jamais abandonné cette forme romanesque mais il la décline chaque fois sous un jour nouveau, renouvelant le plaisir de ses lecteurs.

24. Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p. 56.

FRESA Y CHOCOLATE DE TOMÁS GUTIÉRREZ ALEA OU LE MIROIR AUX ALOUETTES (LE FILM SOUS LE FILM, LE FILM MALGRÉ LE FILM ?)

Manuel MONTOYA

Université Européenne de Bretagne
EA 4249 UBO-Brest

Pero hay algo que está por encima de toda simpatía personal (...) y hasta de toda razón de oportunidad aparente ; y es mi determinación de no contribuir en un ápice, por amor ciego a una idea en que me está yendo la vida, a traer a mi tierra un régimen de despotismo personal, que sería más vergonzoso y funesto que el despotismo político que ahora soporta, y más grave y difícil de desarraigar, porque vendría excusado por algunas virtudes, establecido por la idea encarnada en él, y legitimado por el triunfo. Un pueblo no se funda, General, como se manda un campamento.

José Martí, *Carta al general Máximo Gómez* (1884)

Yo he dicho todo lo que he podido.
Tomás Gutiérrez Alea

à mes étudiants de CAPES
de la promotion 2008-2009

Le disciple peut-il critiquer le Maître ? Le fils doit-il tuer le Père ? Le frère, le frère ? La question est ancienne et de multiples réponses ont été apportées en psychanalyse, en littérature et dans l'art en général. Pour les uns la construction de l'individu passe nécessairement par l'assassinat de Laïos, pour d'autres le fils ne se construit que par la soumission au