

De la mise en œuvre des savoir-faire en littérature espagnole à l'acquisition de la culture de l'Autre

Lydie Royer (Université de Reims Champagne Ardenne)

Ce travail est une réflexion sur l'enseignement de la littérature à l'université destiné à des étudiants de seconde et de troisième années de Licence. L'objectif est de leur proposer quelques pistes sur le plan didactique pour acquérir une pratique en méthodologie de l'analyse littéraire. La première démarche consiste à les inviter à lire quatre romans dont les auteurs sont des figures reconnues et remarquées de la littérature espagnole durant les années 1960. *Dos días de setiembre* de José Manuel Caballero Bonald, *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos, *Volverás a Región* de Juan Benet, *El mercurio* de José María Guelbenzu sont des textes narratifs de grande qualité qui démontrent la rénovation formelle du roman espagnol de l'après-guerre. Les séquences pratiques proposées développent trois axes pour des séances qui portent sur le personnage, le cadre spatio-temporel et les modalités narratives. Ces trois axes sont complémentaires entre eux et permettent d'acquérir des informations susceptibles de faciliter l'interprétation des textes et de comprendre la subversion du réel en une nouvelle réalité qui exige du lecteur une distance critique et une lecture active. Le dernier axe insiste davantage sur les points de vue dans la narration avec la domination du monologue intérieur, inspiré de l'*Ulysse* de James Joyce. Ces travaux pourront sans doute aider les étudiants à capter l'originalité de chaque auteur et à saisir la notion du mot « genre » c'est-à-dire les critères esthétiques du roman du réalisme social et ceux du roman expérimentaliste

L'enseignement de la littérature à l'université comporte en deuxième et en troisième année deux types d'examens omniprésents : la dissertation et le commentaire composé. Cet enseignement est souvent jugé trop théorique par les étudiants qui choisissent de plus en plus des filières technologiques et dans le programme des Lycées, le texte littéraire est de plus en plus supplanté par des documents audiovisuels. Ce constat amer sur le manque d'intérêt de l'étude des textes littéraires suscite des interrogations sur les méthodes didactiques à utiliser afin de favoriser la réception de l'objet littéraire chez les étudiants. Quels ouvrages conseiller pour leur permettre d'aborder des œuvres et de se familiariser avec les exercices exigés ? Quels types de savoir-faire privilégier afin de guider leur réflexion dans l'approche des textes littéraires ? Quels textes, quels grands auteurs espagnols pourraient servir de médiateurs dans la transmission de la culture de l'Autre à l'université ? Les réponses que je propose ne sont que des pistes de réflexion afin de contribuer au projet de ce colloque jusqu'ici inédit, en France. Mon objectif est d'amener les étudiants à acquérir les particularités de la langue espagnole tout en développant chez eux une pensée réflexive. J'ai choisi de faire étudier quatre romans des années soixante caractéristiques d'une période charnière de la littérature espagnole du XX^e siècle, *Dos días de setiembre*¹ (1961) de José Manuel Caballero Bonald, *Tiempo de silencio*² (1962) de Luis Martín Santos, *Volverás a Región*³ (1967) de Juan Benet et *El mercurio*⁴ (1968) de José María Guelbenzu, en espérant que ce travail les aidera, au moins, à dégager les originalités de chacun de ces auteurs ainsi que l'évolution qu'a connue le roman espagnol, depuis les années cinquante.

¹ José Manuel CABALLERO BONALD, *Dos días de setiembre*, Barcelona : Anagrama, 1988.

² Luis MARTÍN –SANTOS, *Tiempo de silencio*, Barcelona : Seix Barral , 1993.

³ Juan BENET, *Volverás a Región*, Barcelona : Destino, 1996.

⁴ José María GUELZENZU, *El mercurio*, Madrid : Cátedra, 1997.

Présentation des romans dans leur contexte et objectifs visés

Dos Días de Setiembre (1961) décrit la période des vendanges dans une petite ville aristocratique de l'Andalousie où se heurtent deux mondes socialement opposés, le monde des propriétaires et celui des ouvriers. Les titres des deux parties *Vent du Levant* et *La tempête* symbolisent un mouvement de cause à effet ; le vin, élément principal de connexion entre les personnages et le paysage, est lié aussi bien à la fête qu'au drame accidentel de l'ouvrier Joaquín, écrasé par un tonneau sur lequel se clôt le récit. Néanmoins, certains contemporains de l'auteur ont souligné la qualité poétique de son écriture au point de le considérer comme « precursor de la nueva narrativa española »⁵. Ce roman a reçu le prix *Biblioteca Breve* en 1962.

Tiempo de silencio (1962) représente une exception dans la littérature espagnole. Traduit en plusieurs langues, il a suscité depuis sa publication de nombreuses études ; il figure dans les oeuvres obligatoires en Espagne au programme de Cou et dans certaines facultés de philologie et a déjà été inscrit en France au Programme du Capes et de l'Agrégation. Il raconte l'aventure d'un jeune chercheur à Madrid et la fin des années 40. Suite à sa participation à un avortement illégal, Pedro se voit faussement accusé d'avoir tué la jeune mère et est mis en prison. Bien qu'il soit libéré plus tard, il est congédié par le responsable de son laboratoire.

Volverás a Región (1967) dont quelques pages ont été supprimées par la censure, raconte l'histoire d'un groupe de combattants qui fuient vers les montagnes sauvages de Región, l'espace imaginaire, pour échapper aux fantômes de la guerre civile. Parmi eux, le Docteur Daniel Sebastián soigne son seul et jeune patient qui est devenu fou après avoir été abandonné par sa mère. Un jour, le Docteur reçoit la visite d'une femme, Marré, avec qui il évoque des souvenirs au cours d'une nuit mais quand elle part, le jeune homme la tue dans un accès de folie, pensant qu'il perd sa mère une seconde fois. Inspiré du roman de Faulkner, *Región* est le sanctuaire de la ruine, de l'échec et de la violence.

José María Guelbenzu a tout juste 24 ans quand il écrit *El mercurio* classé en 1968, juste derrière *Rayuela* de Cortázar qui lui a ravi le prix *Biblioteca Breve*. Ce roman montre l'audace de quelques jeunes d'un milieu bourgeois, artistes et intellectuels dont deux, lecteurs de Joyce et de Cortázar, décident d'écrire un roman contre l'indigence culturelle qui les emprisonne dans la société aliénante de Madrid ; ils réinventent les mots et exploitent toutes les possibilités rythmiques et musicales du langage. Ce roman est un bouillonnement verbal dont le titre à résonance alchimique annonce les parodies et les variétés de styles et de techniques que Jorge Basco, protagoniste principal et double de l'auteur, expérimente tout en écrivant.

Faire lire ces ouvrages dans cet ordre permet d'avoir une vision globale des romans et de la représentation de l'Espagne de la fin des années 50 aux années 60. Cet ordre permet d'aller du plus simple au plus complexe mais ne dispense pas de faire des études croisées entre le premier et le dernier des romans car les auteurs ont pratiqué les mêmes lectures.

Rappelons que le courant littéraire des années antérieures était appelé *el de la berza o social-realismo*. C'est le courant «réalisme social» qui a connu plusieurs tendances et dont les caractéristiques principales sont le personnage collectif, le regard objectiviste, la présentation critique de la réalité espagnole et la condensation de l'espace-temps ; le choix de *Dos días de setiembre* sert à introduire José Manuel Caballero Bonald ainsi que sa conception personnelle du style réaliste social, plutôt ouverte par rapport à ses prédécesseurs. Les années soixante symbolisent une période dynamique sur le plan littéraire en Espagne avec l'émergence de jeunes romanciers. Ils ont été sans doute lecteurs de l'essai de José María Castellet, *La hora*

⁵ Dario VILLANUEVA, « La novela », *Letras españolas*, 1976-1986, Madrid : Castalia, 1987.

del lector (1957) ; ils ont participé à des débats littéraires dans toute l'Europe, notamment celui organisé en 1963 à Madrid qui avait pour thème le réalisme ; ils ont été influencés par l'apparition du *Nouveau Roman*⁶ français et par la revue *Tel Quel*. Ils ont lu les romans des auteurs étrangers tels que Faulkner, Joyce et se sont inspirés des styles des romans latino-américains tels *La ciudad y los perros* (1962) de Vargas Llosa, *Tres tristes tigres* (1967) de Cabrera Infante et *Cien años de soledad* (1968) de Gabriel García Márquez.

Tiempo de Silencio de Luis Martín-Santos publié en 1962 est le premier roman révélateur de cette décennie dont l'écriture baroque rompt avec le style du roman social en vigueur. Ensuite, 1966 a été une véritable explosion littéraire avec les romans suivants : *Señas de identidad* de Juan Goytisolo, *Últimas tardes con Teresa* de Juan Marsé et *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes dont le style narratif marque la fin des réalismes «critiques». D'autres romanciers vont plus loin en développant la rénovation formelle ; c'est le cas de Juan Benet avec son roman allégorique *Volverás a Región* qui change la perception de l'espace et de l'histoire et propose une écriture mythique avec des commentaires, des flash back et de fréquentes ruptures narratives. À la fin des années soixante, on constate que la réalité se reflète de manière plus complexe dans le roman ; l'abondance des dialogues disparaît, la subjectivité domine, l'écriture se fait davantage à la première personne. L'auteur se tourne vers une expérimentation du langage et suit les tendances développées depuis les années 20 par l'*Ulysse* de James Joyce dont José María Guelbenzu a imité la structure musicale dans *El mercurio*.

Ces romans qui ne sont pas des best-sellers, méritent d'être des supports privilégiés pour l'enseignement de la littérature espagnole. Les deux premiers (*Dos días de setiembre* et *Tiempo de silencio*) permettent de comprendre la transition du style du réalisme social vers une critique de celui-ci. Les deux autres, ceux de Benet et de Guelbenzu dont les textes sont plus denses et plus complexes, rejettent cette tendance au profit du style expérimentaliste. Ce sont tous des auteurs lucides qui appartiennent à deux générations différentes et dont les textes s'éloignent du style du discours dominant figé. C'est le propos⁷ de Guelbenzu qui évoque sa distance de cette littérature du réalisme social et qui confirme qu'ils se sont presque tous fréquentés même si les liens entre eux et Benet étaient plutôt distendus. Ils ont des parcours scientifiques différents et ont tous vécu la guerre civile, enfant. Caballero Bonald est de la génération de *medio siglo* et est le seul à avoir fait des études littéraires. Benet est ingénieur et expert dans le domaine militaire. Martín Santos est psychiatre et a fait des études de médecine. Guelbenzu a fait des études de droit et a travaillé dans *Cuadernos para el Diálogo* avant de devenir écrivain.

Faire analyser ces romans, c'est mettre en lumière une période littéraire, c'est explorer une dimension de l'homme espagnol à une époque précise, c'est faire comprendre les traits stylistiques et les stratégies d'écriture du roman espagnol contemporain. Pour atteindre les objectifs fixés, un travail réparti en plusieurs séances de travaux dirigés sera indispensable pour l'interprétation plus détaillée des œuvres ou des extraits choisis. On privilégiera des travaux concrets étalés sur un semestre en proposant des ouvrages bibliographiques assez larges, en français, en espagnol sur la littérature. Les étudiants devront être munis d'une histoire de la littérature, d'un guide du commentaire littéraire (spécificité bien française qui a sa traduction en espagnol : *cómo se comenta un texto literario o cómo leer textos literarios*,

⁶ Nouveau Roman : nouvelle forme de création romanesque qui apparaît en France dans les années cinquante et qui fait du récit, une recherche qui se caractérise par l'absence d'intrigue, par le rejet d'une structure chronologique et par la dissolution des personnages. Selon le théoricien Jean Ricardou, ce genre de roman est davantage « l'aventure d'une écriture que l'écriture d'une aventure ». (Voir aussi Sarraute, Butor, Robbe-Grillet).

⁷ « De su literatura, he aprendido poco, de su conversión, en cambio, he aprendido mucho : Caballero Bonald ; Juan Hortelano por ejemplo, son maravillosos amigos que me han enseñado muchas cosas. Juan Benet fue distinto, igual porque cuando lo leí ya había solicitado mucha agresividad. Creo que hay que leer *Volverás a Región* », Entrevista a José María Guelbenzu, *Insula*, Madrid : El país, Sábado 8 de abril, 1978, p.28.

cómo leer textos narrativos), d'un ouvrage sur la poétique du roman contemporain et un traité de stylistique afin d'approfondir les démarches analytiques pour fournir un travail efficace. La répartition du travail à faire à l'avance abordera les trois axes suivants : le personnage, l'espace et le temps, les choix narratifs parce que ces axes sont complémentaires entre eux et sont indispensables pour entraîner les étudiants à la relecture des romans et à l'épreuve de l'analyse littéraire. Ils peuvent ensuite confronter les approches diversifiées de leurs lectures et mieux repérer les différences entre les modalités d'écriture de chaque auteur.

Chaque séance devrait faire l'objet d'un exposé détaillé suivi d'un bilan de manière à vérifier les acquis et le sens retenu pour dégager la spécificité de l'œuvre ou de chaque extrait.

La conception du personnage

L'écriture du personnage chez les deux premiers auteurs pourra démontrer que le roman social des années cinquante représente un personnage collectif, alors que la génération suivante de romanciers privilégie davantage un personnage intériorisé plus épais. *Dos días de setiembre*, fondé sur le monde du travail dénonce les inégalités sociales et la vie misérable des plus pauvres. Les caractéristiques du réalisme objectif apparaissent chez les personnages qui vivent en groupe et dans une grande solitude engendrée par la division riches/pauvres, propriétaires, petits commerçants, ouvriers, marginaux. Ils sont nombreux et le schéma actantiel de Greimas⁸ permettra de répertorier les rôles des différents actants et d'identifier les forces adjuvantes ou opposantes. La précision des détails du physique met en relief le langage typique des andalous déjà visible dans le titre du roman. L'apparence négligée et le comportement du tavernier, personnage type, semblent le figer dans la condition sociale qui le rapproche davantage des ouvriers que des propriétaires :

El tabernero se volvió. Era un hombre de mediana estatura, enteco y peludo, con una faja negra ciñendole hasta el pecho la camisa de rayado algodón. Tenía las cejas como cepillos y la boca desdentada. Hablaba arrastrando las sílabas con una torpe y perezosa modulación⁹.

L'usage du contraste est un procédé courant dans le roman réaliste qui distingue le héros des autres à l'instar du statut sémiologique du personnage développé par Philippe Hamon. En effet, les oppositions binaires soulignent, à travers les signes visibles, les divergences entre les deux classes sociales : le bourgeois Andrés qui se prélassait dans son divan n'a pas de ressemblance avec le tavernier ni avec l'ouvrier Ayuso, égaré entre les meubles :

Don Andrés estaba reclinado como una maja sobre unos almohadones de terciopelo granate, en un diván del fondo. Se limaba las uñas y extendía el brazo, entornando los ojos para apreciar mejor el efecto de su labor. Llevaba una bata de seda verde, salpicada de pequeños lunares negros. Se incorporó despaciosamente cuando vio entrar a Ayuso que se abría paso por el laberinto de los muebles¹⁰.

L'autre personnage allégorique qui envahit le roman est le vin, qui oriente davantage la lecture vers la dimension mythique du texte et vers l'intériorité du personnage de Don Miguel. Le mot « vin » s'imprègne dans le personnage dont les fractures des souvenirs de jeunesse sont écrits en italique :

Pero, yo sin ir tan lejos, me metía entre pecho y espalda bastante más vino del que podían aguantarse sin resentirse mis escasos veinte años. El tío Felipe no le prestaba mayor atención al hecho de que me estuviese envinando como una bota. Los trabajos de la vendimia se hacen a destajo.[...] Por las

⁸ A.J.GREIMAS, *Sémantique structurale*, Paris : Larousse, 1961, p.180.

⁹ *Dos días de setiembre* *ibid*, p.43

¹⁰ *Dos días de setiembre*, *ibid*, p.30.

*mañanas, me despertaba con el pulso temblón y lo único que me hacía entrar en caja era desayunarme con un par de copas de aguardiente de orujo. Nadie me dijo que lo que estaba haciendo era una barbaridad*¹¹.

L'écriture *en italique* incorpore la première personne à la troisième personne, afin de capter toute l'intériorité du personnage marqué par des remords ou des carences. Outre le vin, les caractéristiques du paysage s'ajoutent à la caractérisation physique et morale de Joaquín. Les verbes de perception, le choix des détails négatifs sur le temps annoncent non seulement son destin tragique mais révèlent la dimension imaginaire du texte soulignée par Geneviève Champeau¹². On tâchera toutefois de faire remarquer la qualité du langage travaillé et très mêlé de poésie de cet écrivain du réalisme social. Concernant Joaquín, les phrases *en italique* intercalées dans le récit apparaissent comme des fissures dans le texte et sont le signe de l'éclatement du personnage des romans des années soixante :

Joaquín salió al camino, atravesando la portada de tablas verdes. La luna parecía una antorcha reverberando por detrás del toldo de nubes. *Tiene la risa teñida de azafrán*. Debía ser más de la una. Se escuchaba el hondo y aborascado estertor de la noche, la redonda negrura del marjal, que fue engullendo los últimos ecos furiosos de la guitarra. Le zumbaban en los oídos como si se le desenroscara dentro de la cabeza. *Soy una mierda*. A lo lejos sobre la línea de la arboleda baja, titilaban los primeros lejanos fusilazos de la tormenta¹³.

Dans *Tiempo de silencio*, malgré la vision de toutes les couches sociales représentées depuis le lumpen prolétariat jusqu'à la haute bourgeoisie, le regard subjectif domine et permet de passer du collectif à des figures individuelles et plus complexes tels Mueca, Dorita, Florita, et surtout le protagoniste déchu, Pedro. Le point de vue du personnage de Pedro contribue à répéter les attributs permanents de la classe bourgeoise caractérisée par la fausseté et l'ignorance.

Dans les deux romans suivants, l'identité des personnages est changeante. Presque tous les personnages de Benet sont figés, enfermés dans des espaces-temps. Marré, fille d'un soldat franquiste Gamarro, a reçu une éducation morale et religieuse rigide ; elle est caractérisée par la mémoire et est constamment en quête d'identité ; ils acquièrent tous une dimension mythique et sont soumis à une force supérieure, Numa, un vieillard chargé de les surveiller, le gardien de la forêt qui détermine leurs actes et même leurs pensées. Ils ont souvent l'apparence de fantômes qui les situent davantage dans l'intemporel tel le docteur Sebastián, personnage principal qui ouvre sa porte à Marré :

En el umbral de la puerta surgió la figura enlutada del Doctor, rodeada de sombras, y mientras sostenía el pomo la mirada sin asombro, sin curiosidad ni reproches-huraño y reconcentrado trataba en vano de recuperar la penumbra fétida anterior al gesto que parecía exigir una justificación. No la había ensayado porque cuanto más larga es la espera más de improviso surge la resolución. Parecía que mirando a la mujer y al cielo alternativamente-buscaba unas razones que no había olvidado pero que no recordaba : oh sí ! he abierto, claro que he abierto. Qué importa a quién ? Qué importa cuándo ; tarde o temprano había de llegar este momento, cosa que ya sabía cuando decidí la reclusión¹⁴.

Dans *El mercurio*, la plupart des jeunes semblent perdus dans la société de consommation des années soixante marquée en Espagne par l'essor touristique et le

¹¹ *Dos días de setiembre, ibid*, p.235.

¹² L'imaginaire est plus largement inscrit dans l'ensemble du récit et comme en surimpression dans ses parties les plus « réalistes », Geneviève CHAMPEAU, « Dimension imaginaire d'un roman du réalisme social : *Dos días de setiembre* de J.M. Caballero Bonald », *Bulletin d'Histoire contemporaine, (Imaginaires symboliques dans l'Espagne du Franquisme)*, Talence : CNRS, Maison des Pays ibériques, Bordeaux III, n°24, 1996, p.268.

¹³ José Manuel CABALLERO BONALD, *Dos días de setiembre*, Barcelona : Anagrama, 1988, p.218.

¹⁴ Juan BENET, *Volverás a región*, Barcelona : Destino, 1996, p.105.

développement néocapitaliste. Ils souffrent d'une crise de valeurs spirituelles et sont habités par des idées nihilistes : la frustration amoureuse de Miguel, la solitude d'Ernesto et sa peur de l'ascenseur, la révolte de Jorge Basco contre l'autorité et la revendication de Pedro, ce simple employé de bureau qui a raté son autobus un soir à cause d'une crampe à la jambe droite et qui hésite à demander de l'aide à un agent de peur qu'on le prenne pour un ivrogne.

Caractéristiques de lieux spatio-temporels

Une étude croisée entre les romans de Benet et de Bonald puis entre ceux de Guelbenzu et de Martín Santos contribue à diversifier les méthodes d'approche de l'espace. En effet, la mise en parallèle des *Dos días de setiembre* et dans *Volverás a Región* met en relief le contraste entre deux types de paysages : celui de l'espace social réaliste et réduit du sud et celui de l'espace du nord réinventé plus vaste et mythique. L'espace andalou dans le premier est marqué par la sécheresse, le travail difficile dans les vignes et la marginalisation des plus démunis. L'auteur écrit au moment où un groupe d'écrivains tels Juan Goytisolo pense que le romancier n'a d'autre issue que la réalité pour s'évader. Caballero Bonald confirme cette idée dans un article datant de 1962 en déclarant lui-même qu'il a essayé dans son roman de refléter la réalité sociale et morale de son pays avec la plus grande objectivité¹⁵.

Le repérage des différentes séries d'oppositions des espaces intérieurs fournit un éclairage sur la fonction sociale de chaque groupe. La description de la taverne comporte des détails minutieux qui renseignent sur la marginalisation et la misère des hommes vivant de la vigne. Le temps est limité à deux jours et l'élément qui structure le cadre spatio-temporel est l'activité du vin. L'interaction entre les ouvriers et leur milieu se fait dans la taverne, lieu de rencontre pour les exclus ; l'alignement des bouteilles est une image qui se répète dans la rangée des hommes contre le mur, dont la position statique sur le banc souligne l'immense solitude :

La taberna tenía el suelo de terrizo, parecía un barrizal reseco que se iba ahondando hacia las juntas de los muros, como vaciándose por el socavón de los cimientos. Era espaciosa y de techo alto, atravesado por dos aguas de vigas negras.[...] Al fondo, a la derecha de la puerta, estaba el mostrador, con la madera pintada de nogalina, encuadrado entre una ruinosa pilastra y los dos muros posteriores. Lucas y el hombre del lobanillo se acercaron y pidieron dos vasos de raya.[...] En la taberna no había mucha gente. Unos cuantos hombres estaban sentados contra la pared de la izquierda, en un desvencijado banco de pino. Delante de ellos, sobre unos cajones negrucios se alineaban varias botellas y algún que otro vaso¹⁶.

La description de l'espace intérieur permet à l'auteur d'exposer, l'un à la suite de l'autre, deux personnages tous deux marqués par leurs remords. La chambre vide de Joaquín, (p.116) un marginal sans emploi et qui n'a pas de famille à part sa femme Lola, est munie d'un matériel très humble qui renseigne sur leur condition sociale. Cependant la chambre du riche propriétaire Miguel, héritier d'une ancienne et grande maison, est très spacieuse et utilisée comme résidence secondaire :

Miguel se acercó a la cama deshecha y buscaba entre las sábanas. La habitación era espaciosa, de altos muros blanqueados escasa de muebles y con la noble solería deslucida por el abandono. En el cielo rasado todavía se notaban las muescas donde debieron alojarse unas vigas de grueso porte¹⁷.

L'espace intérieur dans *Volverás a región*, est beaucoup plus imaginaire et complexe. L'imparfait et le plus-que-parfait orientent le lecteur vers un temps antérieur. La maison du

¹⁵ José Manuel CABALLERO BONALD, *Insula* : Madrid, n°185, avril 1962, p.4-5.

¹⁶ *Dos días de setiembre*, *op.cit.*, p.39.

¹⁷ *Dos días de setiembre*, *ibid.*, p.117.

Docteur *Sebastián* est un espace d'enfermement approprié aux souvenirs et aux obsessions qui emprisonnent ses habitants et annoncent le fait tragique à venir ; elle rappelle la maison des *Buendía* dans *Cent ans de Solitude* de Gabriel García Márquez. L'abondance de détails et la force des verbes *destruir, desnutrir, invadir, vencer, perder*, et des adjectifs ou participes *descabezadas desplomadas* intensifient le vide et l'état d'effondrement de la maison après la guerre civile. Ce lieu enchâssé dans la *Région* mythique et choisi pour le retour de Marré ressemble à une tombe envahie par les herbes sauvages de la nature :

la casa era una residencia rural de dos plantas de ese gusto tan civil y solemne que el siglo XIX implantó por doquier sin hacer distinciones entre la casa ciudadana y la del campo, construída sesenta años antes para un indiano que no pudo verla terminada ; la rodeaba por todas partes, un pequeño jardín en estado salvaje - las ortigas y matoganes habían destruido el antiguo trazado, habían invadido los muros y desnutrido los árboles, habían pandeado las columnas del porche y se había vencido el balcón –limitado por una verja de puntas de lanza, casi todas descabezadas o desplomadas ; se había perdido el farol de la entrada-sólo quedaba el arco que lo sustentó- y la puerta se había cegado con unas chapas de bidón, de donde colgaba la campanilla.

L'espace extérieur n'est pas rectiligne et n'a pas de caractéristique sociale ; c'est un lieu naturel, réel ou selon Claude Murcia, géologique, qui s'enrichit de la précision de nombreux détails techniques et scientifiques. Il se transforme en un espace-temps plus vaste intégrant d'abord le thème du voyage puis au fur et à mesure prend une forme sinueuse et se transforme en un espace surnaturel ou fantastique, renvoyant aux espaces des romans latino-américains où le réel est déformé. Le titre au futur, *Volverás*, est une question ambiguë ou un ordre qui semble s'adresser à Marré puisqu'elle y revient sans pouvoir échapper à son destin ; l'ouverture du texte avec les détails mis en exergue : *Se prohíbe el paso, propiedad privada*, annonce le côté maléfique de ces lieux hostiles mais illustre en même temps, sur le ton de l'ironie, la mise à distance du texte, obligeant le lecteur à lire une information décourageante, à la fois anachronique et indéchiffrable :

El camino de Formigoso abandona el valle y apoyándose en una ladera desnuda va trepando hacia el desierto cruzando colinas rojas cubiertas de carquesas y urces.[...] A medida que el camino se ondula y encrespa el paisaje cambia : al monte bajo suceden esas praderas amplias (por donde se dice que pasta una raza salvaje de caballos enanos) de peligroso aspecto erizadas y atravesadas por las crestas azuladas y fétidas de la caliza carbonífera semejantes al espinazo de un monstruo cuaternario que deja transcurrir su letargo con la cabeza hundida en el pantano [...]surgen allí espaciadas y delicadas de color [...]hasta que un desordenado e inesperado seto de salgueros y mirtos parece poner fin al viaje con un tronco atravesado a modo de barrera y un anacrónico y casi indescifrable letrero, sujeto a un palo torcido :

Se prohíbe el paso
Propiedad privada¹⁸.

Repérer les particularités de ce chemin labyrinthique est nécessaire pour comprendre comment l'auteur subvertit le réel, en intégrant d'autres détails liés (villages, rivières, faune et flore) afin de recréer un monde surnaturel comparable par exemple au Macondo du romans du réalisme magique de Gabriel García Márquez ou de ceux d'Alejo Carpentier. Les trois niveaux temporels : les années 60, les années 20 d'avant la République espagnole et la guerre civile renvoient à l'histoire de l'Espagne et donnent lieu à trois types de discours. Le temps objectif et ses repères historiques est de plus en plus gommé au profit d'un temps plus subjectif dont les références cycliques (le froid, la nuit, le vent) conditionnent la vie des personnages. Cette autre écriture plus subjective de l'espace et du temps contraste avec *Dos días*.

¹⁸ *Volverás a Región, ibid., p.13.*

Dans les deux romans suivants, Madrid devient lieu du réalisme critique et s'écarte de l'espace exclusif de la collectivité du roman antérieur de témoignage pour accueillir plus d'individualités. Dans *Tiempo de silencio*, certains lieux collectifs rappellent les espaces de *La Colmena* de Camilo José Cela de 1951 : le bidonville, le café et les salons mondains qui abritent les différentes classes sociales et révèlent les tics de langage de chaque groupe. Néanmoins, la longue description baroque de Madrid déplace la lecture vers le conflit intérieur du personnage Pedro isolé des autres personnages. L'espace intérieur de *Tiempo de silencio* est un espace/temps ponctué de longues réflexions historiques, culturelles, psychologiques et offrant une vision à la fois ironique et pessimiste de ce temps de silence qui sclérose l'Espagne de l'époque¹⁹. La description minutieuse et géographique de la prison où Pedro est enfermé dans une pièce très étroite et de manière abusive, débouche sur une dé/construction d'un parcours normal avec des zigzags qui illustrent le manque de cohérence et les décisions trop arbitraires des institutions. La mise en incarcération de Pedro est décrite comme un parcours labyrinthique jalonné d'épreuves et présentée comme une descente aux Enfers :

Y tras la cegadora visión de Júpiter-tonante, Moisés destrozante-de-becerros-áureos, Padre-ofrecedor-de-generosos-auxilios-que-han-sido-malignamente-rechazados, Virtud-sorprendente-y-atónita-por-la-magnitud-casi-infinita-de-la-maldad-humana, Pedro *muy justa y naturalmente* privado de la augusta presencia y conducido al *proceloso averno en el que la caída*, aunque rápida e ininterrumpible, se produjo a través de los meandros y complejidades que canta la fábula. El primero de los cuales no era sino un largo pasillo laberíntico en el que los zigzagues maliciosos estaban dispuestos a lo largo y a lo ancho de dos y también a lo profundo de otra dimensión del espacio, mediante la intercalación de artificiosos y disimulados escalones que ora subían, ora descendían sin aparente regla ni posible recuerdo²⁰.

Dans *El mercurio*, l'espace intérieur illustre l'aliénation mentale du personnage. La fissure reflète la frustration amoureuse du personnage de Miguel enfermé dans une chambre étroite après la mort de María Elena dont la photo est observée sur le mur :

la grieta acumula baldosines con una diferencia maciza de cemento grisáceo rellenándola[...] la grieta es bastante molesta fundamentalmente debido a que está ahí todo el día y hasta en un momento de ocio uno va recorriéndola insensible[...] porque acaba de levantar la vista para fijarla [...] la fotografía de María Victoria. La memoria. [...] Qué es la memoria[...] También hay veces que la pared de repente improvisa un mimo y descubre una miseria y uno con ternura la acaricia.²¹

Cependant dans *El mercurio*, par le biais de l'humour, l'auteur donne une autre vision de l'espace avec Jorge Basco personnage lecteur et écrivain, double de l'auteur. La rue devient davantage lieu de libertinage que lieu de marginalisation sociale ; en effet, la transgression de l'espace est une manière de s'opposer aux lois morales des institutions en place destinées à contrôler leur mouvement, une attitude liée à celle des revendications similaires à celles d'autres jeunes en 1968 :

Flanqueado de vivos colorines heme aquí ya en la calle Génova (o Sagasta), alegremente exhibiendo mi juventud dirachadera y llena de promesas. Creo que es una de las calles más tristes de Madrid, como un tramo de obligada penitencia ante el mundano barrio de Salamanca. Encender un cigarillo en estas

¹⁹ « El autor de *Tiempo de silencio* ha trazado un amargo y sarcástico retablo de la vida de Madrid de nuestros días », Antonio VILANOVA, *Novela y sociedad en la España de la posguerra*, Barcelona : Lumen, 1995, p.421.

²⁰ *Tiempo de silencio*, *ibid.*, p.208.

²¹ *El mercurio*, *ibid.*, pp.233-234, p.238.

circunstancias y pasear observando con atención la gigantesca continuada celosía del trayecto podría ser una profanación y lo enciendo para salir de dudas aunque en mí casi se trate de un vicio libertino²².

La rue, espace plus vaste convoque dans *Tiempo de silencio* un discours fragmenté dont le jeu de mots délirant sur le nom de la rue souligne le début de l'échec du protagoniste et s'accompagne de la prise de conscience de son exclusion du monde de la science : il vient d'être congédié et ne peut continuer la recherche commencée :

Si no encuentro taxi, no llego. ¿Quién sería el Príncipe Pío ? Príncipe, príncipe, principio del fin, principio del mal. Ya estoy en el principio, ya acabó, he acabado y me voy. Voy a principiar otra cosa. No puedo acabar lo que había principiado, ¡taxi! ¿Qué más da? [...] Como voy a encontrar taxi. No hay verdaderos amigos. Adiós amigos. ¡Taxi!²³.

Tant dans *El mercurio* que dans *Tiempo de silencio*, la présence dans la rue des deux personnages portant le même prénom Pedro illustre non seulement leur marginalisation sociale mais aussi la transgression des codes traditionnels du récit. Madrid est la représentation d'un espace d'enfermement, d'une ville asphyxiante qui anéantit la recherche scientifique et littéraire et condamne le protagoniste à l'errance. Tous les lieux secondaires sont des espaces clos d'emprisonnement de la conscience des individus (maison, taverne, prison pension, chambre, café) comme si l'auteur procédait à une continuelle *mise en abyme* de l'espace pour illustrer le temps de silence dans lequel est enfermé le pays. Luis Martín-Santos confronte le lecteur à la scission du personnage exclu, auparavant protégé et choyé dans la pension au début du roman.

Le déplacement dans l'espace permet la mise en scène du monologue qui devient discours idéologique. Le personnage se diffracte et démontre plusieurs aspects de lui-même, parfois contradictoires à travers un discours polyphonique, une des caractéristiques du texte contemporain espagnol où se nichent d'autres virtualités narratives que nous abordons maintenant dans le troisième axe et qui mettent en lumière l'évolution du roman social vers le roman expérimentaliste.

Vers le roman expérimentaliste

Par le biais d'extraits choisis pour leurs qualités stylistiques, on fera étudier les différentes perspectives narratives, les stratégies d'écriture tels les jeux complexes de langage, les commentaires, le recours à l'humour qui proposent d'autres modalités de lecture destinées à détourner la censure et à désacraliser les mythes figés de la littérature antérieure.

La dimension symbolique de *Dos días de setiembre* confirme l'écriture rénovatrice de Caballero Bonald. D'ailleurs, Juan Carlos Curuchet qualifie ce roman d'œuvre de transition, terme que Geneviève Champeau interprète ainsi : « Si *Dos Días de setiembre* est un roman de transition, c'est aussi parce que, échappant au discours univoque, il autorise par sa dimension symbolique, la pluralité des lectures »²⁴. Caballero Bonald cultive dans son roman, un langage poétique et symbolique qui va au delà de la pure description ; ce langage affiné s'oriente vers la subjectivité et reflète la frustration et la solitude de l'homme, présente dans les trois romans suivants. En effet, à la fin du roman, plusieurs pages écrites en italique sont consacrées aux souvenirs d'enfance du personnage de Don Miguel caractérisé par la mémoire ; les mêmes

²² *El mercurio* p.140. libertin du latin *libertinus* : affranchi alors qu'au XVII^e siècle, le libertin était un libre penseur sceptique et méfiant à l'égard de tous les dogmes ; au XVIII^e, le mot désigne un personnage aux mœurs dissolues et affranchi de toute contrainte morale et sociale.

²³ *Tiempo de silencio, ibid.*, p.286.

²⁴ Geneviève CHAMPEAU, « Dimension imaginaire d'un roman du réalisme social : *Dos días de setiembre* de J.M. Caballero Bonald » *Bulletin d'Histoire contemporaine, op.cit.*, p.278.

souvenirs malheureux de sa première relation amoureuse apparaissent en outre dans *Tiempo de guerras perdidas*, le roman de la mémoire publié en 1995 :

El dormitorio del colegio olía sudor de hombre y a galleta agria¿Por dónde me estarían buscando ? ¿Cómo miraría el tío Felipe a Encarnita con la boca babeando de lujuria ? Ya nunca me podrían perdonar lo que había hecho. Me lastimaban los golpecitos del pulso en las sienas. Poco a poco, volví a vivir la secreta y atropellada quejumbre corporal de Encarnita, como si fuese algo que no me había pasado a mí sino que había visto hacer a alguien.

Dans *Tiempo de silencio*, l'auteur propose une conception narrative différente de celle de *Dos días*. On devra préciser que Martín-Santos, conscient que l'Espagne avait surmonté l'après-guerre et entré dans une étape de développement économique, avait opté pour le réalisme dialectique ; celui-ci côtoie le réalisme social mais s'élargit au contact des techniques du monologue de James Joyce. Ainsi, le discours intérieur réussit à s'intégrer à la réalité extérieure en une synthèse dialectique. L'Espagne de l'aliénation mentale se reflète à travers le soliloque de Pedro en prison, qui observe une tache sur le mur et dialogue avec lui-même. Le dédoublement narratif avec les nombreuses alternances du « je au tu » écartent la troisième personne omnisciente et fait émerger les interrogations brutales qui illustrent les contradictions internes de l'individu, d'un seul « je » désorienté, entre culpabilité et innocence :

No pienses. No pensar.No pensar. Estáte tranquilo. No tienes que tener miedo de todo.Si pasa lo peor . Si te ocurre lo peor que te pueda ocurrir. Lo peor. Si realmente creen que tú lo hiciste[...] Desde aquí tumbado la sirena puede mirarme. Estás bien.Estás bien. No te puede pasar nada porque tú no has hecho nada. Está claro que tú no has hecho nada. [...]Tú no la mataste. Estaba muerta. No estaba muerta. Tú la mataste ¿ Por qué dices tu ?.- Yo .²⁵

Outre les traits de l'écriture subjective, on insistera auparavant sur le langage à la fois dense et parodique qui apparaît dans les textes de Martín-Santos et de Benet où les dialogues disparaissent au profit de longs commentaires philosophiques et culturels à la fois sur l'homme et Madrid.

La définition du *mercurio*²⁶ «le mercure, un constant mystère avec une seule même face, une constante fascination, une parfaite phonétique, *magico-phonétique*, kaléidoscopique sonorité imaginative» à la page 349, rejoint également le même gonflement hypertrophique des textes de Benet et de Martín-Santos. L'accumulation des adjectifs a pour effet de jouer sur l'accentuation et la sonorité des mots afin de les libérer de la rigidité du langage dominant. Le mercure est en effet cette matière brillante qui symbolise une autre aventure du langage visant à redécouvrir les mots dans leur opacité avant de dissoudre la matière alchimique.

On pourra introduire la notion du mot genre qui reconnaît les critères formels, discursifs et thématiques d'un certain nombre de textes et atteste leur appartenance à un corpus. Selon T.Todorov, c'est « le point de rencontre de la poétique générale et de l'histoire littéraire événementielle », (*La Notion de littérature*, Paris : Seuil, coll. Points, 1987, p.36). Le genre *expérimentaliste* (terme préféré par l'auteur au lieu du terme expérimental) date de la fin des années soixante à la fin des années soixante-dix et se définit par l'intégration au texte littéraire de nouveaux matériaux et de techniques audacieuses telles le contrepoint, le collage des techniques propres au cinéma et au roman policier qui débouchent sur une structure en morceaux. Outre Guelbenzu, certains auteurs des années soixante-dix l'ont pratiqué tel Eduardo Mendoza, le plus cité. *El mercurio* s'adresse à un lecteur complexe. La narration est rompue par d'autres voix, des sons ou des interjections marquant la volonté d'explorer toutes

²⁵*Tiempo de silencio, ibid.*, p.217.

²⁶ El mercurio, un constante misterio con una sola idéntica cara, una constante fascinación, una perfecta fonética, palabra mágicofonética,[...]caleidoscópica sonoridad imaginativa, *El mercurio, ibid*, p.349.

les forces sonores du mot et de laisser des traces sur la page ; par exemple, le jeu sur les sonorités de langage imite le bruit de la langue ou le bruit de la monnaie *clinc, clirinc, clinc*, [...] ou du billet *cruiss, cruiss* (p.182) dans la poche de Pedro rappelle le titre du roman de Cabrera Infante (*Tres tristes tigres*) et donne lieu à un discours parodique destiné à mettre en cause un comportement hiérarchique tel celui du barman qui pense qu'il ne peut pas payer. Ce jeu sur le langage renvoie au *glíglico* de Cortázar dans *Rayuela*, sorte de déformation syntaxique et orthographique qui se superpose au discours normatif rigide ; la structure du roman est musicale, kaléidoscopique et les chapitres sont aléatoires ; le dernier chapitre ironique *beguin the beguine* oblige le lecteur à recommencer sa lecture pour revenir sans cesse au chapitre un, auquel sont reliés tous les autres chapitres. Le texte est l'aventure d'une écriture avec la technique du collage qui s'associe à l'improvisation de l'écriture où se mélangent l'absurde et le quotidien, le comique et le tragique.

Dans *Tiempo de silencio*, le surgissement du « je » exprime la prise de conscience par le personnage de sa souffrance et de sa fin tragique ; il se compare à San Lorenzo, martyr en 258 après J-C, qui marchait sur le gril chauffé par un brasier et les sonorités des mots semblent imiter le bruit du crépitement du feu : «Está ahí aplastadito, achaparredete, imitando a la parilla que dicen donde se hizo vivisección a ese sanlorenzo de nuestros pecados, a ese sanlorenzo a ése que soy yo » p.295.

Le rapprochement entre *Tiempo de silencio* et *el mercurio* se traduit par les variations discursives dans les monologues des deux personnages portant le même nom Pedro, tous deux victimes d'un stupide accident. En effet, la même alternance s'étend à la troisième personne avec le personnage de Guelbenzu qui va et vient entre le café et la rue après avoir commandé un taxi. Le discours est fragmenté par les onomatopées *hop hop hoop* et par les deux modalités énonciatives *ne passez pas, moi je passe*, exprimant la jouissance du protagoniste libre de ses mouvements et fier d'avoir transgressé l'ordre ou la voix autoritaire du mégaphone :

Dando unos saltos, hop, hop, hop, muy bien, estupendamente, en la noche, los semáforos son intermitentes y no se detiene un sólo automóvil, tengo derecho a cruzar, estoy en la cebra, no es para que... ahora; hop hop hop hop hop hop hoop ! vaya ! esto sí que es bueno...pero no voy a andar todo el rato en la carrera y detenerme cuando a un taxi le dé la gana de parecer[...].no pasen no peatones un momento por favor yo ya paso verán que estoy pasando alto ahí ya llego²⁷.

Le déplacement de la parole dans la rue ainsi que les bonds du personnage illustrent l'extension du pouvoir de la parole différent du discours univoque. Dans le monologue qui suit, sans ponctuation, le tragique se mêle au comique, le monologue devient dialogique, convoque les styles direct et indirect et d'autres techniques telle la parodie du roman policier mettant en scène la situation absurde de l'individu déchiré entre deux choix extrêmes et refusant de se soumettre à l'épreuve de la ligne droite :

No me importa que ahora pase un taxi libre pero si pasa deberías correr hacia él y entonces el barro que he pedido, vendría detrás el camarero ladrón ladrón usted me está tomando el pelo es que yo buscaba un taxi compréndalo y entonces para qué pide un barro y se marcha corriendo[...] y luego se da cuenta que no puede pagarlo pero si puedo pagarlo vea usted que tengo dinero por favor déjeme ir...necesito un taxi..déjeme ir.. usted está borracho ah no entonces hágame la prueba de la línea recta.²⁸

Dans le roman de Juan Benet, ce même va-et-vient entre style indirect et direct, entre le « je » et le « tu », épouse les recoins de la mémoire et la conscience du personnage qui remonte dans le temps afin de retrouver le souvenir précis qui le relie à l'espace-temps perdu :

²⁷ *El mercurio, ibid.*, p.171-172., p.179.

²⁸ *El mercurio, ibid.*, p.178-180.

(-y es que está pidiendo una justificación, se ha conformado con lo que ahora es y sólo exige que le expliques ahora por qué es eso así. Y entonces me dije : « Vuelve allí, Marré ; vuelve allí por lo que más quieras, vuelve de una vez » p.127). L'écho répétitif du titre, introduit au style indirect dans le récit, souligne le détournement parodique de la norme romanesque auquel se prête Benet pour inciter le lecteur à s'intéresser à une nouvelle forme d'écriture. Le discours-récit se répète, revient en arrière et brouille les frontières entre narrateur et personnage; le roman est ouvert et les nombreuses occurrences narratives successives (narrateur extradiegétique, narrateur omniscient, narrateur personnage) visent à une double lecture.

Les rapprochements stylistiques entre ces auteurs démontrent clairement la dimension subjective de l'écriture du roman espagnol des années soixante qui confronte le lecteur à la tragédie et à la solitude du personnage en quête de repères dans une société aliénante. Entre Santos, Benet et Guelbenzu, le travail sur le langage, les changements de plans narratifs avec les montages cinématographiques, l'adjonction du vocabulaire scientifique ou culturaliste débouchent sur une désacralisation de l'Espagne franquiste caractérisée par l'enfermement, le silence, symbole de la situation politique et culturelle du pays. On insistera sur le caractère intertextuel des trois derniers romans illustrant que l'œuvre littéraire s'inscrit dans un réseau de textes qu'elle revendique telles les citations de Joyce, Cortázar, Vallejo ou les emprunts stylistiques à Faulkner, Proust, Kafka, favorisant tous de nouvelles perspectives de lecture.

En définitive, ces romans révisent le style et le temps du réalisme social et proposent une rénovation formelle fondée sur un nouveau langage métaphorisant et sur la multiplicité de points de vue. Le roman devient polyphonique et mise en scène du discours de l'Autre en soi, de la confrontation entre soi et les autres, une définition développée chez Mikhaïl Bakhtine²⁹. Le temps se dilate et l'espace est le lieu de l'errance avec des personnages exclus : *Joaquín, Pedro, Marré, Pedro*, toujours en mouvement par rapport à la posture figée du personnage dans le roman social. Ainsi, ces quatre auteurs apportent une problématique nouvelle à un genre qui était déjà en plein essor depuis le début des années cinquante ; ils sont davantage à la recherche d'un style plutôt que soumis à une mode ; leurs textes renouvellent les modalités d'écriture et les codes de lecture.

L'enseignement de la littérature espagnole est donc indispensable à l'université et demeure le lieu de l'apprentissage de soi et des autres ; il permet d'apporter un éclairage sur un contexte littéraire précis, sur d'autres romans espagnols déjà lus ou non qui autorisent des rapprochements avec d'autres romanciers français. Connaître ces grands auteurs sert à saisir les rapports entre la littérature et la société espagnole des années soixante et à comprendre les conditions dans lesquelles écrivaient les romanciers. Inciter les étudiants à faire une lecture herméneutique des œuvres de ces grands auteurs, c'est enseigner les spécificités de la langue, c'est les familiariser avec la complexité des problématiques à aborder dans la réflexion sur le texte ; c'est leur faire partager la même mémoire littéraire répandue dans les universités espagnoles et les amener à s'enrichir de la culture de l'Autre.

²⁹ Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, 1978, coll.Tel, p.106.

BIBLIOGRAPHIE CONSULTÉE ET REMISE AUX ÉTUDIANTS

- Albornoz, Aurora, « José Caballero Bonald », en *Hacia la realidad creada*, Barcelona : Península, 1979.
- Alvar, Carlos y José Carlos Mainer, *Breve Historia de la literatura española*, Madrid : Alianza editorial, (5a edición), 1997.
- Bértolo, Constantino, « Introducción a la narrativa actual », *Revista de Occidente*, 98-99, Julio 1989, p.36.
- Bussière-Perrin, Annie (coord), *Le roman espagnol actuel, Pratique d'écriture*, Montpellier :, édition CERS, 2001, tome1, tome 2.
- Cuadernos para el diálogo*, vol.XXIII (extraordinario) Madrid : diciembre 1970, p.65-74.
- Ferreras, José Ignacio, *Tendencias de la novela española actual*, Paris : Ediciones hispanoamericanas, 1970.
- Hamon Philippe, *La Description littéraire*, Paris : Macula, 1991.
- Jouve, Vincent, *La Poétique du roman*, Paris : Sedes, Campus, 1999, (2è édition).
- Lukács Georg, *La Théorie du roman*, Paris : Gallimard, 1968.
- Sanz Villanueva, Santos, *Historia de la literatura española*, vol.6, Barcelona : Ariel, 1988 [1985], p.1965.
- Todorov, Tzvetan, *Théorie de la littérature*, Paris : Seuil, 1965.
- Vilanova, Antonio, *Novela y Sociedad en la España de la posguerra*, Barcelona : editorial Lumen, 1995.
- Villanueva, Dario, « La novela » in, *Letras españolas, 1976-1986*, Madrid : Castalia, 1987.
- Villanueva, Dario, y otros, *Los nuevos nombres 1975-1990* , in, Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona : editorial Crítica, 1992.