

SCÉNOGRAPHIES DISCURSIVES DANS LE ROMAN ESPAGNOL CONTEMPORAIN. LE CONFLIT DES GÉNÉRATIONS ?

CHRISTIAN BOIX

Université de Toulouse-Le Mirail

PRÉSENTATION

Si le genre romanesque peut entretenir des rapports étroits avec la notion de spectacle qui fait l'objet de ce colloque, c'est en vertu du mécanisme même de la pensée, qui ne peut connaître qu'en « réfléchissant ». En effet, le spectacle est un ensemble d'espaces de réflexion où nous « théâtralisons » le monde qui nous entoure pour le rendre intelligible : de la sorte, l'activité spectaculaire produit un objet à effet spéculaire. C'est ainsi que l'émergence du sens présuppose toujours un mouvement de recul par rapport à l'immédiateté du donné, mouvement qui nous situe dans une position semblable à celle du public face à la scène du théâtre. Si le spectacle, en tant qu'objet livré à l'appréhension de spectateurs, est un « ensemble de choses ou de faits qui s'offre au regard, capable de provoquer des réactions »¹, il est également activité de construction, car la vision, l'essence même du regard, introduit dans la connaissance visuelle quelque séparation. Le « réel » que fait mine de convoquer le spectacle est inévitablement le fruit d'une « réflexion » [« changement de direction des ondes (lumineuses, sonores, etc.) qui rencontrent un corps interposé »²], c'est à dire d'un phénomène physique où intervient la matérialité d'un *corps interposé* : de la nature de cet intermédiaire dépend la nature de l'image, de la mise en scène finale

¹ *Le Petit Robert*. Entrée : *spectacle*. Sens 1.

² *Ibid.* Entrée : *réflexion*. Sens 1.

réfractée, seul objet qui s'offre à notre perception dans le domaine des espaces spéculaires/spectaculaires socialisés¹.

De ce point de vue, on peut admettre que tout discours fait advenir des « images de réalité » par la médiation de formes discursives organisées en mises en scène spécifiques, et que ces dernières déterminent la manière dont prend corps le spectacle proposé dans une scénographie discursive donnée. Pour le dire autrement, de la dramatisation sémio-narrative d'un roman dépend la présentification d'une forme de réalité : il s'agit d'une configuration déterminée par le statut de l'énonciateur, les ancrages spatiaux ou temporels, les codes de figuration et d'écriture particuliers à un genre, une époque, une école, une génération ou un auteur.

C'est en prenant appui sur ces postulats que nous tenterons de montrer comment divers romans récents construisent des formes de spectacle distinctes, alors même que l'objet global de référence — notre époque — reste apparemment le même. Nous voudrions, dans ce cadre, évaluer l'ampleur de l'évolution qui affecte la scénographie discursive en prenant pour exemples : *Los Mares del Sur*, de Vázquez Montalbán², *La escala de los mapas*, de Belén Gopegui³, et *Anatol y dos más*, de Blanca Riestra⁴. En effet, si l'on compare ces œuvres, il apparaît que la dramaturgie discursive profonde ne se contente pas de présenter des parcelles préétablies variables d'un « réel » déjà là (Barcelone, Madrid ou Santiago, par exemple) mais que la scénographie désigne différemment « le point où se tient la vue » : ce dernier mécanisme, de nature complexe, est une image de notre propre Raison, image produite par la manipulation particulière de l'ensemble des catégories mises en scène. Selon les époques, les voies de la connaissance (construites dans et par les voies de la représentation) sont susceptibles de varier : d'une génération à l'autre, dans le cas qui nous occupe (Vázquez Montalbán / Gopegui, Riestra), il se produit un

¹ Cette valeur du lexème *spectacle* en tant que mise en scène est d'ailleurs prise en compte par les dictionnaires, mais avec la précision *vieux*, comme si l'usage avait oublié cet aspect fondamental et ne l'avait réactualisé que sous sa signification matérielle de surface. *film à grand spectacle* = gros budget de mise en scène... [Cf. *Le Petit Robert*. Entrée : *Spectacle*. Sens 3 : Vx (1675). Mise en scène. Loc. Mod. (1835). *Pièce, revue à grand spectacle*, qui comporte une mise en scène pompeuse].

² VÁZQUEZ MONTALBÁN (M.) : *Los Mares del Sur*, Barcelona, Planeta, 1989 [1ère éd. 1979].

³ GOPEGUI (B.) : *La escala de los mapas*, Madrid, Anagrama, 1994 [(1ère éd. 1993)].

⁴ RIESTRA (B.) : *Anatol y dos más*, Madrid, Anagrama, 1996.

changement dans les « attracteurs »¹ qui déterminent les points de confluence vers lesquels convergent abstraitement les forces en tension d'un système. De ces bouleversements, qui se jouent au niveau de la construction et de la manipulation des ensembles signifiants, peut-on inférer l'apparition d'une relève générationnelle susceptible de nous offrir de nouvelles perspectives en nous proposant de nouvelles formes de spectacle ? Peut-être pourrions-nous mettre au jour quelques « bruissements » significatifs...

ANCRAGE ET SCHÉMATISATION SPATIALE

Rien de ce qui advient ne saurait devenir signifiant sans se passer sur une scène ou un espace objectivés, et le premier élément constitutif du spectacle romanesque est caractérisé par le mode de donation de cet espace. En ce qui concerne nos oeuvres de référence, la plus simple observation de surface permet de constater que le théâtre des événements se trouve être la ville. L'identité de celle-ci, qui n'est pas la même dans les trois romans, est déjà chargée de préconstruits culturels qui déterminent certaines constellations sémantiques. Barcelone (*Los Mares del Sur*) ou Madrid (*La escala de los mapas*), exemples d'envahissement urbain tentaculaire, pourraient offrir un spectacle apte à susciter des réactions différentes de celles que peut produire l'ambiance « ville de province » de Santiago de Compostela (*Anatol y dos más*). Et de fait, on retrouvera bien l'exploitation de ces topiques premiers dans les trois oeuvres, en adéquation :

Mire, mire alrededor. Mierda. Mierda pura. ¡Si supiéramos lo que respiramos! A veces, cojo alguna carrera al Tibidabo y desde Vallvidrera, madre, la mierda flotante que se ve en esta ciudad².

Un 37 se abrió: escoltada por la piña de viajeros no bajó Brezo. Ascendí con absorta lentitud, los hombres me empujaban, las señoras frotaban las cabezas de sus hijos contra mí. Al otro lado del cristal, un río de bocinas impacientes³.

¹ Nous empruntons cette notion d'ATTRACTEUR à la physique, et notamment aux *théories du chaos*, qui ont pu formaliser ainsi des phénomènes qui auparavant relevaient de la coalescence aléatoire.

² VÁZQUEZ MONTALBÁN (M.) : *Op. cit.*, p. 61. [Déclaration d'un chauffeur de taxi]

³ GOPEGUI (B.) : *Op. cit.*, p. 67-68.

Santiago, la lluvia, los paraguas migratorios, los miércoles que erizan los nervios, la biblioteca de historia, la biblioteca nerviosa, la lluvia erizada, los paraguas migratorios, las historias de los miércoles. Todo a la larga, en esta ciudad traspasada por la lluvia, gira alrededor de los paraguas, los paragueros y las desventuras que conlleva el tráfico de paraguas y paragueros¹.

Cela dit, l'important est sans doute davantage l'aspectualisation de cet espace, fournie par son mode de parcours.

On peut relever dans *Los Mares del Sur* une déambulation constante de Carvalho qui, tel un diable boîteux, nous entraîne dans une succession de lieux hétérogènes de Barcelone, dont on soulève le toit pour accéder au savoir par l'observation minutieuse de leurs dimensions cachées : à la recherche de la clé d'une énigme, le détective, par vocation, parcourt un **espace labyrinthique** qui doit en principe déboucher sur un centre où siège la vérité de la révélation. Ce mouvement, fait de bifurcations, de retours en arrière, d'accélération et de retardements successifs, présuppose toutefois un fil d'Ariane ici incarné par l'intelligence herméneutique de Carvalho. De surcroît, la mise en scène spatiale accentue une autre dimension sur laquelle nous reviendrons à propos du point de vue de l'énonciateur : en effet, la meilleure solution pour sortir d'un labyrinthe n'est-elle pas de « prendre de la hauteur » ? De Vallvidrera à la colline de Sarriá, les grandes découvertes se feront toujours en des lieux haut perchés qui dominent le magma indifférencié de la ville : le bureau du détective domine les Ramblas, sa « tanière » est une « vitrine sur la vallée », et lorsque se produit la réunion qui donnera la clé culturelle de l'énigme, il faut remarquer qu'elle a lieu chez Beser, qui habite San Cugat, et que ce même Beser dénichera le livre qui renferme les vers italiens tout en haut des rayonnages de sa bibliothèque. Les repères spatiaux de l'intelligence et de la culture sont toujours situés dans une distance verticale, tout comme au commencement « l'Esprit de Dieu planait sur les eaux ».

Chez Belén Gopegui, la ville serait plutôt un espace imposé, hostile, la masse compacte au sein de laquelle Sergio Prim cherche à ouvrir des espaces de liberté et de rêve. Les espaces virtuels qui sont cultivés par l'imagination délirante du géographe² trouvent une représentation dans le

¹ RIESTRA (B.) : *Op. cit.*, p. 47.

² Pour une étude plus complète sur cet aspect du roman, on pourra se reporter à notre article : « Les nouveaux géomètres. Espaces virtuels et narration littéraire dans *La escala de los mapas*, de Belén

va-et-vient pendulaire que ce personnage central effectue entre la capitale et un village perdu de la province de Cuenca, où il se retire dans un hôtel, à temps égaux, pour fuir toute compagnie :

Yo elegí la mesa del rincón, receloso ante la posibilidad de que algún huésped sociable quisiera hacerme compañía¹.

Mais de l'agitation du travail et de la ville au désert du village de montagne, on est passé d'une extrémité de la trajectoire du pendule à l'autre, toutes deux s'éloignant également du point médian mathématiquement désigné — quoique sans réalité matérielle — par les limites de la période. Le va-et-vient pendulaire opéré sur l'espace « fait signe » vers l'attracteur central qu'est le point d'équilibre et de repos :

Regresé. Como todos los pueblos serranos en invierno, también Alnedo parecía deshabitado a las tres de la tarde².

Et c'est précisément ce point d'équilibre et de repos, ce lieu logiquement présupposé entre le trop-plein de la civilisation moderne et le trop vide de la démission et du repli sur soi hors du monde, que le roman cherchera à faire advenir au moins en tant que nouvelle condition esthétique de l'écriture. Cette macro-schématization pendulaire donnée à l'espace est d'ailleurs explicitement reprise sur l'axe thématique du temps :

El ritmo espaciado disuelve el tiempo, el ritmo apresurado lo expulsa. [...] Até mi pesado reloj de muñeca con el cordel de un zapato y lo anudé al aplique colocado encima de la mesa. Ahora se trataba de fijar sus oscilaciones³.

Mais cette aspectualisation oscillante de l'espace ne convoque plus le même type de distance énonciative que chez Vázquez Montalbán : quoiqu'à la recherche d'un centre, elle semble le placer à égale distance horizontale

Gopegui », in Actes du Colloque *Creación espacial y narración literaria*, Université de Séville, mars 1997.

¹ GOPEGUI (B.) : *Op. cit.*, p. 115.

² *Ibid.*, p. 119.

³ *Ibid.*, p. 120-121.

des extrêmes. La source énonciative ne voit plus d'en haut, elle se place à l'intérieur même de l'espace des lieux, des objets et des actants. Il ne s'agit plus de regarder du dehors dans une contemplation désabusée, mais d'imaginer, du dedans, un nouvel ordre du monde. L'énonciateur à la première personne souligne d'ailleurs de façon nette cette perspective dans les toutes dernières phrases du roman, le terme de *polyèdre* soulignant le passage à une troisième dimension conquise dans la masse compacte d'un solide (Polyèdre : Solide limité de toutes parts par des polygones plans¹) :

Y así yo, desde la primera letra, sigo aquí, no me he movido. Al fin cambié la escala y vine a quedarme en este poliedro iluminado².

Pour parachever notre parallèle contrasté entre la scénographie des structures profondes spatiales de *La escala de los mapas* avec *Los Mares del Sur*, nous pourrions dire que si la schématisation spatiale d'inspiration « réaliste » de Vázquez Montalbán parcourt les allées des polygones plans que sont les labyrinthes, la schématisation spatiale de Belén Gopegui tente une incursion, par le biais d'un genre expérimental radicalement nouveau, dans un espace vectoriel à trois dimensions qui traduit vraisemblablement une nouvelle forme de vision de la rationalité représentative.

Qu'en est-il chez Blanca Riestra ? Le trait marquant est ici la réduction de l'espace, bien évidemment liée aux dimensions de la ville prise pour référentiel exclusif, mais également en raison de la structuration des lieux figurés par les diverses activités des protagonistes :

Tenemos un mundo pequeño, provinciano pero lleno de intensidad. [...] En nuestro mundo la gente aún compra fresas en el mercado. [...] En nuestro mundo los problemas son cotidianos como la compra o la limpieza, como qué hay esta semana en el teatro y no me llega el dinero para ver a los Pleasure Fuckers³.

Du strict point de vue de l'aménagement de la scène romanesque, rien ne semble dépasser dans le sens de la verticalité (si ce n'est l'architecture qui écrase des personnages Liliputiens), pas plus que sur la dimension

¹ *Le Petit Robert*.

² GOPEGUI (B.) : *op. cit.*, p. 229.

³ RIESTRA (B.) : *op. cit.*, p. 19.

Scénographies discursives dans le roman espagnol contemporain

horizontale. Le personnage focalisateur Anatol est lui-même « bajito », et les lieux susceptibles d'abriter un échange ou une réflexion collective sont systématiquement discrédités :

Santiago es una ciudad minimalista y ridícula. Todo en Santiago es ridículo, los bares llenos de sombreros y melenas con camareros neoplatónicos, el frío inexcusable por la noche, las pensiones monárquicas y pretenciosas en buatiné, las tertulias pasionales de mocosos¹.

Si l'on ajoute à ces premiers éléments le retour des mêmes lieux, les alternances temporelles réglées et invariables (pluie/soleil ; rythme des saisons, des examens, des années toutes semblables...), on aboutit à une **scénographie du cercle** et du cyclique. Ici, pas de figuration explicite d'un lieu où loger une transcendance du sens ou un point d'équilibre apaisant. L'antidote à l'imperfection² ne peut se développer que dans la chaude et rassurante intimité de la substance (l'appartement, les amis très proches, l'atmosphère qui unifie le Tout et le Rien), dans les constantes qui scandent des phénomènes qui ne tirent leur cohésion que du fait de se situer à l'intérieur d'un même cercle. De la figure géométrique qui repose sur l'absence de distinction et de division³, on évolue très facilement vers la transposition temporelle d'une succession continue et invariable d'instant, tous identiques les uns aux autres. Ainsi se tisse un rapport étroit entre la schématisation spatiale et des phénomènes d'organisation de surface du récit, comme le montrera en écho l'ordre matérialisé par les numéros des chapitres dans le roman : *Primero, Segundo, Noveno, Decimoquinto, Enésimo*.

Toutefois, pour l'heure, nous retiendrons surtout de cette forme de spatialité l'idée de l'enceinte, de la limite infranchissable qui détermine un monde protégé, une sorte d'île qui comporte des aspects sacrés parce qu'elle est abritée du monde profane des adultes, celui de la « Raison raisonnable » :

¹ *Ibid.*, p. 22.

² Terme à prendre dans l'acception sémiotique que lui donne Greimas. Cf. GREIMAS (A. J.) : *De l'imperfection*, Périgueux, Fanlac, 1987.

³ Le cercle est en effet souvent considéré comme une extension du point, et tous les points d'un cercle ont pour caractéristique d'être indiscriminés algébriquement, puisqu'ils sont à égale distance du centre.

Christian BOIX

Empecé mis estudios con tan poco entusiasmo como era de esperar. Jamás iba a clase. La economía, ya por entonces, se me antojaba un cúmulo de inmoralidades amparadas por la ley. Ahora, cinco años después, puedo decir que me importa un pito. En esto consiste ser adulto¹.

Ceci ne l'empêche pas d'être un monde en réduction qui concentre les valeurs d'un univers beaucoup plus large, mais la donation de l'espace attachée à la scénographie est celle de la concentration, de la communion, assortie d'une descente dans l'épaisseur et d'un foussement. Nous aboutissons donc à une schématisation représentable selon l'idée du cercle et/ou de la spirale descendante (la pluie constante qui pénètre jusqu'au cœur des choses et des êtres est le plus parfait symbole de ce mouvement) pour chercher concentriquement, à l'intérieur et au plus profond, la construction du sens. Cette perspective pourrait être une version « cousine » (quoique différente aux paliers supérieurs) de celle de Belén Gopegui, dans la mesure où se dessine ici également une quête de points centraux profonds, voisins des *puntos* ou *huecos* que recherchait le géographe Sergio Prim. Par contre, elle est manifestement à l'opposé du surplomb que dessine la scénographie spatiale de *Los Mares de Sur*.

ACTANCE ET ÉNONCIATION

Reprenant nos trois auteurs encore une fois par date de publication, nous ouvrirons cet aspect par quelques considérations sur le roman *Los Mares del Sur*. La construction de la figure en charge de l'énonciation obéit ici à une scénographie « classique ». En effet, même si le découpage narratif peut être assimilé à des séquences voisines du processus filmique, les axes profonds de l'actance et de l'énonciation restent calqués sur le modèle canonique du discours réaliste. Cette constatation, appuyée sur le jeu des temps, des personnes et de la focalisation, semble d'ailleurs quasiment revendiquée par l'auteur lui-même dans sa déclaration d'inspiration flaubertienne : « Carvalho, c'est moi ». On pourrait donc dire que, basée sur les scénographies discursives attestées du réalisme, du roman noir et du roman policier, l'œuvre *Los Mares del Sur* n'apporte pas d'innovation personnelle marquante dans le domaine précis de l'actance et

¹ RIESTRA (B.) : *op. cit.*, p. 27.

de l'énonciation : ce livre reprend une mise en scène figurative éprouvée, typique du point de vue de l'analyse sociale. Certes, il ne s'agit pas, dans le détail, d'un mimétisme romanesque servile¹, mais d'un jeu d'emprunts et d'écartis qui, ne touchant qu'aux structures superficielles, ne remet toutefois pas en cause les grandes catégories de la dramatisation discursive réaliste. En effet, même si Carvalho n'est pas exactement Sherlock Holmes, il n'en demeure pas moins que le détective est avant tout une fonction, un rôle préétabli qui favorise un certain type d'attente, une modalité de réception de la part de la collectivité qui « assiste au spectacle ». Ce type de manipulation sémiotique détermine un effet de présence qui est celui de l'acteur-héros, chargé du savoir, de la compétence de l'herméneute, ce qui réalise une totalité dans la singularité d'un personnage. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si tout un pan de la production de Vázquez Montalbán a pris le nom de *Serie Carvalho*. De la sorte, à l'instar des plus purs produits du XIX^eme, l'énonciateur² s'octroie un point de vue absolu d'où il contemple selon diverses modalités un univers en déroute, dépourvu de raison, parce qu'étranger au sien propre et profond. La majeure partie des évaluations de l'Autre sont, explicitement ou implicitement, marquées du sceau du manque et de l'absence. Mais il faut relever que sur le fond, si cette figure de l'Autre (le monde actuel) produit un Soi symétrique doutant, elle n'entre guère dans un véritable « vouloir savoir » qui chercherait à comprendre ce qui régit les idiosyncrasies des autres. Assimilateur, ce point de vue dominant (nous retrouvons ici le versant notionnel de la schématisation spatiale relevée tout à l'heure) ne rejette personne et se veut, par principe, ouvert vis-à-vis de l'extérieur, curieux de toute chose. Mais en même temps, toute différence de comportement un peu marquée par laquelle l'Autre marque justement sa différence fait, pour ce point de vue dominant, figure d'extravagance dénuée de raison ou viciée d'erreur. Et là où ce phénomène est le plus visible dans *Los Mares del Sur*, c'est surtout lors des

¹ Cf. cette mise au point de l'auteur lui-même : « Somos libres de utilizar cualquier procedimiento o código, pero hemos de aportar el factor innovador, el factor que implica la violación de la proporción mimética de un género concreto, de un patrimonio literario concreto. » VÁZQUEZ MONTALBÁN (M.) : « La novela española entre el posfranquismo y el posmodernismo », in *Actes du Colloque La rénovation du roman espagnol depuis 1975*, Toulouse, PUM, 1991, p. 24.

² Nous entendons ici le terme *énonciateur* comme la figure abstraite en charge de la narration, absente en tant que trace matérielle dans le texte, et reconstruite par *réjection* de toutes les composantes d'une stratégie discursive. Pour plus de détails, nous renvoyons à notre article : « Énonciation, Narratologie, Littérature », in *Actes du Colloque La rénovation du roman espagnol depuis 1975*, Toulouse, PUM, 1991, p. 39-52.

confrontations entre le quadragénaire encore rugissant qu'est Carvalho et la jeune Yésica, déliquescence à souhait, inculte, versatile, pourvue de papilles gustatives dénaturées..., paumée en un mot. Bref, en sus de n'être pas du même monde (social), il est manifeste qu'ils n'ont pas les mêmes valeurs. L'ennui, c'est que Yes(ica) n'est pas simplement comme elle est en raison de la dégénérescence de son milieu social propre, ou alors il faudrait admettre que tous les jeunes actuels sortent de la haute bourgeoisie argentée. Non, c'est peut-être au fond beaucoup plus simple : Yes(ica) n'a pas eu une éducation aux « bonnes » valeurs, celles qui relèvent de la norme dont l'énonciateur reste le dépositaire. Certes, tout ceci est figuré sur le registre du patchwork des genres et de l'humour, pour sacrifier aux usages communicationnels en vogue à notre époque, mais il n'y a pas vraiment de bouleversement des structures profondes de la dramatisation discursive du point de vue et de la Raison entre un Clarín et Vázquez Montalbán.

Chez Belén Gopegui, l'énonciation ne plante pas aussi profondément ses racines dans le sol de la convention littéraire que le chêne. On assiste plutôt à un brouillage des pistes qui fait très vite passer, et de manière abrupte, de la narration conventionnelle à une abolition des frontières entre les sources de la narration et entre les actants. Par ce biais se réalise un travail de sape et de remplacement de la dramaturgie énonciative conventionnelle : la distance et la stabilité que présuppose cette dernière est abolie aussitôt imaginée dans le début du roman par un récepteur qui, bien évidemment, consomme le discours selon la scénographie discursive inculquée par une longue habitude. Il suffit d'atteindre la cinquième page de *La escala de los mapas* pour assister à une surprenante phrase qui transpose dans le discours un phénomène voisin du *zapping* télévisuel. Alors que le narrateur focalisateur était censé être une psychologue s'exprimant à la première personne et recevant à son cabinet un certain Sergio Prim nous lisons avec une certaine surprise :

Me tranquilicé. Sergio Prim tenía la expresión grave y no mentía. Sergio Prim no mentía porque yo soy Sergio Prim¹.

Plus avant, le roman ménagera également un doute insidieux sur la distance réelle qui sépare le personnage de la psychologue du personnage

¹ GOPEGUI (B.) : *op. cit.*, p. 14.

du chef de bureau de l'institut où travaille Sergio Prim. De même, le grand amour de Sergio Prim, Brezo Varela, sera le fruit avoué d'une supposition de notre homme :

Verán, yo encontré a Brezo en una *suposición*. [...] La *imaginé* camino de su casa por la calle de Alcalá e *imaginé* que ella reconocía mi silueta bajo el alero de la parada del autobús¹.

Autant de phénomènes troubles qui n'empêcheront pas le livre de développer une histoire tout à fait normale des relations (toujours complexes !) entre deux êtres. Mais dans ces conditions, comment pourrait-on reconstruire une instance surplombante qui investirait le lieu stable d'un savoir préétabli ? Justement, il n'existe pas de tel lieu, semble affirmer la dramatisation discursive ainsi construite : s'il peut y avoir un sens, il est à chercher entre des positions mouvantes, des discours multiples, des représentations qui ne sont dorénavant plus que des discours, des attitudes, des rôles interchangeable et fuyants. Foin des belles certitudes d'antan, le sens ne vient pas de systèmes organisateurs du monde et de la pensée qui seraient créés une bonne fois pour toutes et inamovibles. La vérité est une recherche ici et maintenant, le sens est une vision dont il faut précisément renouveler les cadres premiers. Et c'est bien ce que se propose de faire *La escala de los mapas* :

Hubo un tiempo, exagerado y absorto, en que nuestro planeta existió sin mapas. Si un hombre quería representar una región de África en un plano, tenía que ir allí. [...] Mi situación es la misma².

Reconstruire notre carte du monde, c'est bien évidemment, en littérature, trouver de nouveaux modes d'écriture, de nouvelles scénographies discursives. Mais s'il est aussi indispensable de proposer du nouveau, c'est bien parce que les échelles antérieures ne sont plus appropriées. Toujours selon le mouvement pendulaire que nous avons relevé lors de notre étude de la schématisation spatiale, le roman défendra un positionnement expérimentaliste du point de vue de l'imagination, qui

¹ *Ibid.*, p. 16. [souligné par nous]

² *Ibid.*, p. 12.

ne serait ni le réalisme, ni les fausses sorties dans le repli sur soi ou l'abandon du monde (*l'escapismo*).

Le refus du réalisme conventionnel, nous l'avons déjà trouvé dans la manipulation énonciative de la cinquième page, mais il est explicité de façon beaucoup plus directe en bien d'autres occasions :

Era aquel tren CONTRARIO A CUALQUIER RELATO DECIMONÓNICO¹.

.....
Realidad, santo cielo, que vulgares son tus tropas. traté de hacerles ver que el presente no es sólo esta sucesión de cuerpos pesados con su carne y huesos, cubos y esferas, líquidos y sólidos².

De la même façon, le texte répond par avance à la fausse interprétation qui consisterait à interpréter le lieu du point de vue énonciatif comme extérieur au monde, à la société ou à l'histoire. Plaisamment, le texte laisse comprendre que c'est là une attitude puérile ou que ce débat sur la littérature est une dispute de collégiens :

Con tono lóbrego, me remonté a los últimos años del colegio, cuando procuraba esconderme de todos los demás. Me iba solo durante los recreos hasta que oía una voz : « ¡Eh tú! ¡SÍ, es a ti! », y yo me quedaba quieto : « ¡ESCAPISTA! », y yo me daba la vuelta³.

.....
Brezo me oponía tesis pragmáticas : « Si por lo menos te fueras, si un día lo hicieras — solía decirme —; LO PEOR DE LOS ESCAPISTAS ES QUE NUNCA SE ESCAPAN DE VERDAD⁴.

Entre réalisme conventionnel et fuite éperdue, il existe un espace virtuel⁵ de l'imagination qui ne ressasse ni ne s'évade. Il crée (ni à

¹ *Ibid.*, p. 112. [souligné par nous]

² *Ibid.*, p. 228.

³ *Ibid.*, p. 32. [souligné dans le texte]

⁴ *Ibid.*, p. 32 [souligné par nous]

⁵ Cf. BOIX (C.) : « Les nouveaux géomètres. Espaces virtuels et narration littéraire dans *La escala de los mapas*, de Belén Gopegui », in *Actes du Colloque Creación espacial y narración literaria*, Université de Séville, mars 1997.

l'intérieur, ni à l'extérieur, mais « entre ») un nouveau lieu où pourrait se tenir le regard, lequel pourrait peut-être alors voir autrement et voir autre chose, être action sur le monde et non plus simple chambre d'enregistrement des événements du monde :

Un EXPERIMENTO consiste en PROVOCAR cierto fenómeno para estudiarlo, y ustedes me preguntarán cómo se puede provocar un hueco. También Brezo me lo preguntó. SUPÓN, le dije, que...[...]¹.

.....
Nadie me puso ejercicios para aprender a trasladar lo imaginado a lo vivido. Escribir en el día lo que habíamos escrito en el cuaderno; nadie me hizo caso en clase cuando sugerí que hiciéramos redacciones al revés².

Pour renouer ici en conclusion partielle avec l'idée de « conflit des générations » que nous émettions dans le titre de cet article, il semblerait bien que de Vázquez Montalbán à Belén Gopegui se soit produite une sensible évolution dans la façon d'écrire ses devoirs de littérature, la jeune génération proposant un programme de travail susceptible de choquer les habitudes antérieures.

Anatol y dos más est également pour Blanca Riestra l'occasion de revendiquer un changement vis-à-vis d'une scénographie réaliste essoufflée, mais il se fonde sur d'autres dramatisations discursives que celles empruntées par l'expérimentalisme de *La escala de los Mapas*. L'aspect le plus matériel de la surface textuelle signale, grâce à la typographie, la présence de deux sources discursives :

- texte en caractères standard : énonciateur à la première personne incarné par Anatol.

- Texte en caractères italiques : énonciateur à la troisième personne (ou, en tout cas, ne montrant jamais le bout de son JE...) qui ne coïncide grammaticalement avec aucun des personnages figurant l'actance.

De même, il faudrait rappeler ici notre observation antérieure touchant à l'organisation des chapitres qui renonce à apposer une structure rhétorique aristotélicienne sur l'ensemble de la matière discursive. Sans

¹ GOPEGUI (B.) : *op. cit.*, p. 109. [souligné par nous]

² *Ibid.*, p. 169.

compter les ruptures internes dans l'occupation des pages, avec l'apparition de minuscules vignettes (*costumbristas* ?) qui déchirent la trame en y insérant des « points de fixation » qui pourraient être autant d'éclairages ponctuels jetés sur l'accumulation indifférenciée des événements :

Ayer, llamamos al fontanero porque la ducha pierde agua. El goteo hilvana las noches como la mala conciencia o la soledad¹.

.....

A veces, estudiar no es malo. No es malo estudiar cuando hacer otra cosa te escuece, cuando hablar te escuece, cuando dormir te escuece, cuando las cosas están rotas o vacías, cuando la conversación es un hatillo de frases sordas, cuando apenas quedan cosas nuevas, o frescura o un simple verbo intacto².

.....

Otro abril. El abril desde el que os cuento la llegada del sol a Santiago. Es nuestro cuarto y último abril y no por ello menos vehemente. El sol llega a las plazas y todos nos abocamos. Huele a sol³.

Il s'ensuit que cette hétérogénéité produit l'effet d'un lieu discursif global éclaté, si ce n'est écartelé, entre des pôles qui vont de l'objectivation distancée à la subjectivation lyrique. Mais il n'y a aucune clé définitivement rationalisable dans l'apparition de ces phénomènes : nous ne sommes pas chez les épigones du groupe Tel Quel. Il s'agit plutôt de symptômes du processus beaucoup plus général d'une quête interminable du sens par la variation de l'écriture. Faut-il voir dans la brièveté de certains « blocs textuels » un point de vue différent des paragraphes plus longs ? Le doute est permis, car ce procédé est surtout en rapport avec la mosaïque textuelle globale. Faut-il voir dans le récit à la troisième personne le lieu de certaines clés objectivant la signification ? Rien n'est moins sûr, puisque si ces passages utilisant la personne grammaticale de la distanciation semblent généralement cultiver le registre de la réflexion sur l'écriture, ce n'est pas une loi absolue. Nombre d'éléments issus du récit à la troisième personne sont repris dans le récit d'Anatol à la première, comme si le liant de la parole assumée,

¹ RIESTRA (B.) : *op. cit.*, p. 74. [sur la page n'apparaissent que ces deux phrases]

² *Ibid.*, p. 75. [Là encore, cet énoncé est le seul à occuper la page]

³ *Ibid.*, p. 99. [Même chose que pour les deux citations antérieures]

individuelle, lyrique était le liant fondamental qui tient l'histoire, comme si l'on partait de la *distance* pour revenir vers l'*intimité*, comme si le JE ressentant représentait un lien plus cohésif que la distance observante. Ainsi la dramatisation énonciative réaliste peut servir de repoussoir parce que le réalisme distancé fait mourir le réel¹ :

Anatol se asoma varias veces, cargando su cuerpo sobre la ventana. Se estremece. Es un ser vivo, en fresco y triunfal funcionamiento. Asistimos a un breve intervalo de felicidad.

Anatol se rasca el pelo[...]. Anatol sonríe con persistencia descorazonadora. EL ESPECTADOR SIENTE TENTACIONES DE ABANDONAR LA ESCENA O DE ABOFETEAR A ESE TIPO; ESE TIPO ESTÓLIDO QUE SONRÍE SIN MOTIVO EVIDENTE DESDE UNA VENTANA DE UNA FONDA Y QUE, ADEMÁS, SE LLAMA ANATOL².

Il est donc manifeste que la vision distancée, le positionnement en un lieu d'où l'on pourrait objectiver, dans la contemplation (*asistimos*), l'intimité (*felicidad*), ne s'accommode guère de l'authenticité du ressentir. Mais alors, où trouver le « juste lieu » ? Car la première personne n'offre pas non plus en elle-même de garantie d'authenticité, comme le fait judicieusement observer Ortega y Gasset :

Cuando yo siento un dolor, cuando amo u odio, yo no veo mi dolor ni me veo amado u odiando. Para que yo vea mi dolor, es menester que interrumpa mi situación de doliente y me convierta en un yo vidente. Este yo que ve al otro yo doliente, es ahora el yo verdadero, el ejecutivo, el presente. El yo doliente, hablando con precisión, fue, y ahora es sólo una imagen, una cosa u objeto que tengo delante³.

Cette réflexion théorique du Maître est d'ailleurs explicitement reprise dans une remarque de Paula :

¹ Cette question du dédoublement phénoménologique (JE ressentant/JE contemplant) a fait l'objet de pénétrantes études de Ortega y Gasset. Cf. *La deshumanización del arte et Meditaciones del Quijote*.

² RIESTRA (B.) : *op. cit.*, p. 58. [Souligné par nous]

³ ORTEGA Y GASSET (J.) : *Meditaciones del Quijote*, OO. CC., VI, p. 253.

Claro que vosotros queréis ponerle nombre a todo. [...] Y hay cosas que si las nombras, querida mía, es como si las anulases¹.

C'est à cette difficulté que sont confrontés tous les apprentis écrivains qui se manifestent dans *Anatol y dos más* : au milieu de tentatives issues d'emprunts à des écoles littéraires différentes (Paula est une romantique qui manifeste par ailleurs « una especie de repulsión salingeriana hacia todo lo que huele a ego, a personalidad, a talento² » ; Anatol envisage un moment de commercialiser ses estampes costumbristas mais s'insurge contre Mara qui ne voit pas les autres dimensions de son écriture) nos apprentis écrivains cherchent un chemin vers un scénographie discursive apte à rendre compte de leur monde propre. Persuadés d'être suspendus au dessus du vide de la vacuité, mais soutenus par les rayons de soleil qui traversent bénéfiquement, de temps à autre, l'éternelle pluie de la ville galicienne de Saint Jacques, ils connaissent des moments de découragement et de doute dans leur tentative de percer le secret du lieu de l'être au milieu des lambeaux inconnexes de l'exister :

[Anatol] A veces pienso que deberíamos arrojarnos al tráfico, tirarnos por un puente o dejar de una puta vez de ser patéticos³.

.....
[Paula] A veces pienso que nunca seré capaz de hacer bajar mi cuerpo de la nube del romanticismo. Me propuse bajarlo a patadas y despeñarlo por corredores y pasillos. Me propuse llevarlo por el sendero de la prosa. Uno sólo debería reparar en los ojos vacuos de la gente⁴.

Comme nous le laissait entrevoir la schématisation de l'espace de *Anatol y dos más*, le cercle, tous les éléments sont concentriques, à égale distance d'un point abstrait, lequel ne saurait préexister à la création artistique mais est chaque fois, l'espace d'un instant, réalisé par elle. Tout ceci, encore une fois, est peut-être à rapprocher de la métaphore utilisée par Ortega y Gasset pour tenter de rendre compte de ce qu'il nomme le paradoxe de l'art, à savoir cette possibilité qu'il offre de contempler ce qui advient, de saisir l'intimité, tout en abolissant la distance. Mais la vitre

¹ RIESTRA (B.) : *op. cit.*, p. 80.

² *Ibid.*, p. 105.

³ *Ibid.*, p. 116.

⁴ *Ibid.*, p. 135.

transparente¹, où le cristal et le regard s'identifient un instant, dans une éphémère identité, redevient, aussitôt après, celle de l'opacité des signes. C'est peut-être ce que veut signifier Paula, lorsqu'apparaît à deux reprises (dans le discours standard à la 1ère personne et dans le discours en italiques à la troisième) :

El lenguaje no es más que una guarrería; hazme caso².

En des termes plus modernes, on pourrait dire que le sens obéit à une théorie du chaos, où la coalescence de la signification représente l'accident de l'ordre sur l'entropie naturelle. La multiplication des points de vue, l'abolition des repères intangibles, le refus d'une linéarité algorithmique, la recherche de cette émergence de rayons de soleil dans un monde fragile, si elle se fait chez Blanca Riestra sur le registre d'une réfection essentiellement poétique, ressemble beaucoup au mouvement de fond qui a ébranlé les catégories de la science moderne, laquelle dénonce aujourd'hui ce qu'elle appelle le « statut d'idéalisation » de la science classique. Il est reproché à cette dernière de ne retenir comme objet d'étude que les systèmes stables, en équilibre, conservatifs, soumis à quelques lois simples et connaissables, maîtrisables par conséquent. Systèmes allégés, systèmes idéaux : le pendule sans frottement, le gaz parfait, le fluide non visqueux... toutes choses qui en réalité n'existent pas. Si, au début, la science a pu se développer et triompher, c'est qu'elle a fait comme si les choses étaient simples et stables, c'est qu'elle a amputé le réel de toute sa part de complexité et de mystère. Ainsi elle a pu être forte et ramener le grand tout d'un univers simplifié (simpliste ?) à la description par quelques variables. Ainsi elle a pu croire que PRÉ-DOMINAIT un ordre sur lequel advenaient parfois certains accidents de désordre. La perspective actuelle est plutôt à un certain « retour du refoulé » : et si l'ordre n'était qu'un état — momentané et précaire — du désordre ? Les physiciens, comme les poètes, travaillent dorénavant à apprivoiser les lois qui régissent cet univers, qui peut paraître étrange à tous ceux pour qui il est nouveau : les anciens modèles d'observation peuvent toujours servir à en créer de

¹ Ortega y Gasset explique en effet le paradoxe de l'art par la métaphore de la vitre transparente. Dans l'oeuvre artistique, l'objet réalisé dans ce matériau de verre et le regard qui le traverse s'identifient l'espace d'un instant. C'est-à-dire que tous deux parviennent à une éphémère identité qui, cependant, s'évanouit dès le moment où la cible du regard cesse de se trouver au-delà de la vitre pour se concentrer sur la vitre elle-même, la transformant en objet.

² RIESTRA (B.) : *op. cit.*, p. 80. [En capitales dans le texte]

nouveaux, mais ils ne sauraient être immuables devant le changement de décor observé.

D'où, peut-être, ce conflit de générations dont nous parlions au début. Nés après une révolution culturelle imprimée dans la société et les modes de vie par la science moderne, les jeunes talents travaillent à forger de nouveaux outils, de nouveaux points de vues, et donc de nouvelles scénographies discursives pour parler de LEUR univers. Eux ne peuvent avoir la nostalgie de temps qu'ils n'ont pas vécus ; ils n'ont pas non plus à lutter contre la tendance à la résistance au changement : rien n'a changé pour eux, cela a toujours été comme cela depuis leur naissance. Chacune à sa façon, Belén Gopegui et Blanca Riestra se démarquent de dramatisations discursives antérieures en plongeant au coeur des conditions actuelles de la Raison.

CONCLUSION

Si l'on pouvait compacter les idées comme les dossiers informatiques trop volumineux, on pourrait réduire synthétiquement la scénographie discursive d'un Vázquez Montalbán à une **esthétique de la nostalgie**, qui rend présente dans le discours l'absence d'une éthique transcendante. La dramatisation discursive serait donc basée sur un point de vue dont il est simultanément reconnu qu'il est en voie de disparition : la seule raison de ce maintien serait donc la coexistence de générations et de « façons de voir » multiples dans la société.

En rupture (non pas sur la philosophie pratique, ça va de soi) mais sur les catégories devant régir le devenir de la communauté telle qu'elle est aujourd'hui dans son monde d'aujourd'hui, Belén Gopegui se fait l'avocat d'une **esthétique du virtuel**, de l'expérimentation (tout comme Zola avait pu proposer en son temps de nouvelles techniques littéraires en s'appuyant sur les procédés des sciences expérimentales, notamment la biologie, ce qui aujourd'hui est entré dans les moeurs et ne saurait surprendre personne...), de l'imagination et de l'invention de mondes nouveaux. Un peu comme on simule le vol d'une fusée sur ordinateur avant de l'envoyer « réellement » dans l'espace, rien n'empêche de produire par l'expérimentation de l'écriture et de la pensée des simulations de mondes ayant retrouvé un équilibre avant de les rendre effectifs. Peut-être cela relève-t-il de l'utopie, mais la perspective est au moins cette fois tournée vers l'avant.

Plus axée sur une stratégie de divination poétique (mais les poètes sont toujours des philosophes), Blanca Riestra développe une **esthétique de la voix de l'expérience du monde**, qui passe par un travail d'adaptation de la scénographie énonciative à la réalité de cette expérience. Les mots sont moins là pour ce qu'ils disent que pour ce qu'ils ne disent pas. A l'explicitation « réaliste » répond ici délibérément une stratégie de l'implication (d'où la structure spatiale de la spirale descendant vers un centre...). Peut-être le chuchotement de bonheur qui sourd du quotidien ordinaire est-il plus authentique et prometteur que la tonitruante parole des représentations à grand spectacle éthique et esthétique. D'ailleurs l'éthique, la vraie, n'affectionne guère de se donner en spectacle : elle est une vibration quasi muette, invisible sur le moment, qui se pratique au quotidien. Elle est une série de petits riens qui font tout. Il n'est pas du tout réducteur de croire, pour cette même raison, que le départ du sens universel à venir puisse se tenir dans ce petit monde de petits actes où des petits jeunes mènent leur petite vie. *Anatol y dos más* est la preuve patente que l'avenir de la Yésica des Mers du Sud n'est pas aussi désespéré qu'on aurait pu le croire en un premier temps.

Au fond, il est possible que l'évolution des dramaturgies discursives que nous avons tenté de mettre au jour à propos de ces trois romans ne soit qu'une reprise, un remake d'une pièce que la suite des générations se joue depuis la nuit des temps : ne sommes-nous pas toujours les Décadents de nos grands-pères, les Classiques de nos petits-fils et les Incompris de nos contemporains ?

