

La littérature espagnole

Une littérature de circonstances

Spanish Literature

A Literature of Circumstances

Dr Maguette DIENG^{*1}

^{*1} Auteur correspondant, Département des Langues Romanes, Université Cheikh Anta Diop de Dakar (Sénégal) ; maguette3dieng@ucad.edu.sn

Date de soumission : 14.09.2020 - Date d'acceptation : 17.09.2020 - Date de publication : 10.01.2021

Résumé — L'homme vit entouré d'une galaxie discursive, et cela n'est pas seulement dû aux nouvelles technologies de la communication et de l'information ; cette *polyphonie discursive* existait déjà dans l'Antiquité classique et au Moyen Âge. Si le propre du texte littéraire est de rendre compte des relations qu'entretient l'être humain avec son milieu physique, historique et social, il est alors plus que pertinent qu'il reflète la multiplicité des discours et des faits dans lesquels se meut son auteur. Dans cet article, nous nous proposons d'analyser le caractère historique et social des productions littéraires espagnoles du XVIII^e siècle à l'époque contemporaine, i.e. leur rapport au monde.

Mots-clefs : *littérature espagnole, sociocritique, homophonie, censure, propagande.*

Abstract — We live surrounded by a discursive galaxy, and this is not only due to the new technologies of communication and information; this discursive polyphony already existed in classical antiquity and the Middle Ages. If the literary text's specificity is to account for human relationships with its physical, historical and social environment, then it is more than relevant that it reflects the multiplicity of discourses and facts in which its author. In this article, we propose to analyze the historical and social character of Spanish literary productions from the XVIII century to contemporary times, i.e. their relationship to the world.

Keywords: *Spanish Literature, Sociocriticism, Homophony, Censorship, Propaganda.*

Introduction

Ce XX^e siècle consacre irrémédiablement « la rupture de l'homme avec l'ordre animal de la nature, où chaque être a une place et une "fonction" qu'il n'a pas choisies, et où les lois de la nécessité physique ou biologique, ne comportent ni choix, ni questionnement : la chute d'une pierre, la croissance d'une plante, l'instinct d'un animal » (Garaudy, 1983). Les avancées technologiques et scientifiques poussent plus à définir l'homme par ce qu'il invente, découvre ou construit, que par ce qu'il est. Déjà en 1966, Michel Foucault annonçait la fin prochaine de l'humain qui s'effacerait « [...] comme à la limite de la mer un visage de sable » (Chassang & Senninger, 1972). Dans un tel contexte, le texte littéraire se doit de rendre compte des relations qu'entretient l'être humain avec son milieu physique, historique et social (Durán, 1984). Sainte-Beuve, l'un des pères de la critique littéraire, affirmait d'ailleurs à ce propos que la littérature, la production littéraire, ne pouvait être point distincte du reste de l'homme et de l'organisation. Ce présent article se veut d'étudier la production littéraire espagnole du XVIII^e siècle à nos jours en vue

de vérifier le postulat ci-après : *la production littéraire espagnole est une œuvre de circonstances, du latin « circumstare » qui signifie « se tenir autour ».*

1. De la littérature cathartique

L'avènement des Rois Catholiques et la conquête de Grenade en 1492 scellèrent l'unification définitive de l'Espagne qui depuis la fin du printemps 711 était sous les ordres des troupes musulmanes venues d'Afrique. La noblesse, naguère belliqueuse, passa des sempiternelles guerres internes de libération à l'exaltation de desseins impérialistes visant non seulement l'Amérique mais le monde tout entier. Au XVI^e siècle, Carlos V (1500-1558), le petit fils des Rois Catholiques, hérita du plus fabuleux empire jamais échu à une tête couronnée : *l'Espagne et ses colonies, l'Autriche et les Pays Bas, en plus du Saint Empire Romain germanique* (Estéban, 2001). Le faste fut cependant éphémère. Tout l'or de l'Amérique fut réinvesti malencontreusement dans la défense et l'extension de cet empire où le soleil ne se couchait jamais. Les caisses de l'État qu'avait déjà beaucoup dégarnies l'expulsion des Juifs et des Morisques furent complètement desservies par les nombreuses campagnes militaires de la couronne. La péninsule eut tôt fait de se retrouver en banqueroute avec un nombre exponentiel de gueux et d'invalides de guerres. La décadence qu'augurait déjà le règne de Felipe II (1527-1598) s'inscrivit dans les faits tout au long du XVII^e siècle. Le XVIII^e siècle, qui inaugure le règne des Bourbons, confirme l'enlisement politico-économique de la péninsule. Les différents monarques font leurs principes du despotisme éclairé (Payne, 1986). Le réveil est difficile. L'Espagne, naguère puissance impérialiste, se retrouve à la traine de ses voisins européens. Seules la culture et les sciences, sous l'impulsion de *l'Illustration* (Sánchez-Blanco, 1997), échappent à la morosité ambiante. Des fleurons comme la *Bibliothèque Nationale* (1712), la *Real Academia de la Lengua* (1713), la *Real Academia de la Historia* en 1738 – pour ne citer que celles-là – sortent de terre, signes du « [...] *gran esfuerzo educador que realizaron las minorías cultas, convencidas de que el conocimiento abría las puertas de la felicidad común* »¹ (Jiménez & Cáceres, 1997). Chez bon nombre d'hommes de Lettres, une telle entreprise de salvation devait aller de pair avec un éveil des consciences de l'immense majorité de leurs concitoyens. Des intentions didactiques et pragmatiques qui trouvent dans les essais d'un Fray Benito Jerónimo Feijoo, l'expression la plus absolue. Le moine bénédictin, par le biais de son *Teatro crítico*, se fait fort de combattre la superstition, les préjugés et les fausses croyances qui s'étaient emparé de sa patrie, cette « *España, a quien hoy desprecia el vulgo de las naciones extranjerías* »² (Feijoo, 2006). Le genre romanesque – pour parer aux invectives et autres insultes auxquelles Feijoo disait déjà s'attendre dans le prologue de son livre – se voit obligé d'opérer une mue. Aux dires de Maurice Couturier,

« au XVIII^e, écrire tout son texte à la première personne, comme le faisaient les auteurs de romans picaresques, c'était déjà prendre le risque de se voir accusé de tous les péchés commis par le narrateur homodiégétique; le composer entièrement à la troisième personne, c'était renouer avec un style épique désormais hors de saison et qui ne donnait plus le change au lecteur. Le roman moderne sera donc habité d'entrée par plusieurs énonciateurs entre lesquels l'auteur réel distribuera ses effets de voix et aussi ses désirs, rendant ainsi le lecteur incapable de reconstituer à coup

1 « [...] grand effort que fournirent les minorités cultes qui demeuraient convaincues que seule la connaissance ouvrait les portes de la félicité ici-bas » (c'est nous qui traduisons).

2 « Espagne que foule au pied aujourd'hui la plèbe des nations étrangères » (c'est nous qui traduisons).

sûr les contours du “sujet-origine” pour reprendre l’expression de Käte Hamburger » (1995).

Le principe *monologique* ou *homophonique* qui avait fait les beaux jours du roman péninsulaire disparaît avec l’avènement du genre épistolaire. La voix du narrateur ne s’établit plus « [...] *comme voix solitaire au sommet de la pyramide des voix* » (Ricœur, 1984). Le texte romanesque se construit à partir de lettres-reportages, permettant ainsi la multiplicité des points de vue. Une polyphonie discursive qui libèrera les brides d’un esprit alerte et critique comme José Cadalso. Les 90 correspondances des personnages de ses *Cartas marruecas* (Gazel, Ben-Beley et Nuño Núñez) firent le lieu de critiques acerbes et sans complaisance de la société espagnole d’antan. Une intention qui fut même rendue manifeste dès l’entame dudit livre. À tous ceux qui pourraient être amenés à taxer son entreprise de téméraire, Cadalso – avec un brin d’ironie – répondit en ces termes :

« [...] yo no soy más que un hombre de bien, que ha dado a luz un papel, que me ha parecido muy imparcial, sobre el asunto más delicado que hay en el mundo, cual es la crítica de una nación »³ (1993).

Sa condamnation de la transmission héréditaire des faveurs et de l’oisiveté des *hidalgos* pauvres et orgueilleux corrobore, paradoxalement, et ce, après l’avoir farouchement et officiellement combattu, l’opinion qu’avait Montesquieu de ces derniers dans *Lettres persanes* :

« [...] il faut savoir que, lorsqu’un homme a un certain mérite en Espagne, comme, par, exemple, quand il peut ajouter aux qualités dont je viens de parler celle d’être le propriétaire d’une grande épée, ou d’avoir appris de son père l’art de faire jouer une discordante guitare, il ne travaille plus : son honneur s’intéresse au repos de ses membres. Celui qui reste assis dix heures par jour obtient précisément la moitié plus de considération qu’un autre qui n’en reste que cinq, parce que c’est sur les chaises que la noblesse s’acquiert » (1929).

Cadalso répondit à de tels propos satiriques en rendant publique sa *Defensa de la nación española contra la carta persiana LXXVIII de Montesquieu*

« [...] que habló de esta península sin el menor conocimiento de su historia, religión, leyes, costumbres y naturaleza (lo cual parece inexcusable ligereza), o escribió contra lo que le constaba (lo que parece indigno artificio) »⁴ (1970).

Nonobstant, la *Lettre XXXVIII* peint l’*hidalgo de aldea* sous les traits qui rappellent ceux tant décriés des *Lettres persanes*. L’orgueil et la vanité de l’*hidalgo* n’ont d’égale que l’humilité surprenante du Roi d’Espagne qui condescend à laver les pieds de ses sujets, alors que

« éste se pasea majestuosamente en la triste plaza de su pobre lugar, embozado en su mala capa, contemplando el escudo de armas que cubre la puerta de su casa

3 « Je ne suis ni plus ni moins qu’un homme de bien, l’auteur d’un écrit – qui m’a paru impartial – portant sur le sujet le plus délicat au monde : la critique d’une nation » (c’est nous qui traduisons).

4 « [...] qui disserta au sujet de la péninsule, et ce, sans connaissance aucune de son histoire, de sa religion, de ses lois, de ses coutumes et de sa nature (ce qui est d’une légèreté inexcusable) ; ou alors, il écrivit son texte en faisant fi de la réalité qui s’imposait à ses yeux (ce qui serait un artifice indigne) » (c’est nous qui traduisons).

medio caída, y dando gracias a la provincia divina de haberle hecho don Fulano de Tal »⁵ (Cadalso, 1993).

La même veine critique marqua aussi fortement les productions des auteurs du XIX^e siècle qui virent les rênes de leurs contrées passer aux mains des français du fait de la couardise et des intérêts purement partisans de leur monarque, Carlos IV (1748-1819). Jean-Claude Lorblanchès, l'historien et spécialiste du XIX^e siècle espagnol revient sur cette période trouble de la vie politique péninsulaire en ces termes :

« La monarchie espagnole était à la dérive. Tenu à l'écart des affaires jusqu'à son accession au trône en 1788, à l'âge de quarante ans, Charles IV était un personnage falot et sans expérience. Il n'avait que dix-sept ans quand il avait épousé sa cousine, María Luisa de Parma, elle-même âgée de quatorze ans seulement. La princesse n'était pas une beauté, mais elle avait du tempérament et le goût du pouvoir. Bourbon sans volonté mais non sans culture, le futur roi vivait dans l'oisiveté et se laissait manœuvrer par son épouse. Réputé aussi incompetent que son cousin Louis XVI pour la conduite des affaires de l'État [...]. Il allait tous les jours à la chasse, suivant les conseils de la reine qui prétendait que c'était bon pour sa santé, alors qu'en réalité elle cherchait à l'éloigner du pouvoir. Calculatrice et autoritaire, épouse frivole, María Luisa subordonnait tout à ses passions et à ses caprices. Ardente, sensuelle, nymphomane, elle choquait les Espagnols par la vie dissolue qu'elle menait. Qu'il ait été dupe ou non, le roi laissait le champ libre à ses débordements. La reine ne manquait toutefois pas de courage et elle saura assumer ses erreurs. Vingt-quatre fois enceinte, elle fera dix fausses couches. Sur les quatorze enfants qu'elle mettra au monde, sept mourront peu après leur naissance. La paternité de cinq des survivants est attribuée à Charles IV, mais les Cortes de Cadix exclurent de la ligne successorale les deux derniers, Francisco de Paulo et María Isabela, estimant qu'ils étaient des enfants de Godoy, son amant » (2007).

La stabilité politico-sociale de la péninsule fit les frais de la pusillanimité de son roi. Le poste de Premier ministre et le titre de *Prince de la paix* qu'il avait attribués au sieur Manuel Godoy (Seco Serrano, 1978), amant de sa femme, finit de provoquer l'ire des cercles ecclésiastiques et bourgeois. Godoy devint l'homme le plus honni du royaume. Parmi les griefs qui lui étaient reprochés, on pourrait citer, entre autres, son impiété et sa vie privée dissolue, sa main mise sur les biens du clergé pour éponger la dette publique, la faramineuse hausse des impôts pour faire face aux dépenses militaires et aux somptuosités du Palais, l'interdiction des corridas en 1805 et le fait d'avoir autorisé le passage des troupes de Napoléon sur le sol ibérique (Lorblanchès, 2007). En 1808, Napoléon profita des querelles intestines de la famille royale espagnole pour confisquer le pouvoir et le confier à son frère Bonaparte. Mais c'était sans compter avec la détermination de l'Église et des nationalistes espagnols, qui « [...] avec comme signe de ralliement une écharpe rouge portant les inscriptions "*Viva Ferdinand VII ! Religión y Patria !*" », opposèrent une résistance farouche à l'occupant. Le 13 décembre 1813, le prince Ferdinand VII fut rétabli au pouvoir mais sans que la péninsule n'en retrouve pour autant sa stabilité. Les « *Révoltes des mécontents* », ainsi que les affres de la longue guerre civile due à la *Loi salique*, replongèrent le pays dans un tourbillon de violences et

5 « Celui-ci se promène majestueusement à travers la triste place de sa pauvre bourgade, enfoui dans une cape de mauvaise qualité, contemplant le blason sculpté sur la porte de sa demeure avachie, et rendant grâce à la providence divine d'avoir fait de lui Monseigneur un Tel » (c'est nous qui traduisons).

d'insécurité qui motiva les écrits acerbes et satiriques d'un certain Mariano José de Larra. Le pessimisme de ses œuvres refléta l'image que lui renvoyait sa patrie : *celle d'une Pénélope faisant et défaisant continuellement son ouvrage*. Les desseins de son acte d'écriture furent largement exposés dans *Ventajas de las cosas a medio hacer* :

« *No es esto que queremos hablar mal de España [...]. Dios nos libre de semejante intención como de un manifiesto; nuestro objeto es retratarla, y aun hacerla favor si cabe* »⁶ (Larra, 1977).

2. La littérature de propagande

Le XXe siècle espagnol corrobore l'assertion de l'historien Altamira sur le caractère fallacieux du siècle comme mesure dans *les narrations chronologiques* (Altamira, 1988). Il est assez rare, en effet, que le début d'un siècle coïncide exactement avec la fin des idées et actes ayant marqué celui du précédent. Tout nouveau siècle, par atavisme, témoigne de celui antérieur. L'instabilité politique et les multiples divergences qui, au XIXe siècle, avaient amené certains fils de la péninsule à retourner leurs armes contre leurs propres concitoyens marquèrent une bonne partie du XXe. La dictature du Général Primo de Rivera (1870-1930), les rivalités destructrices de la gauche et de la droite embrasèrent à nouveau le pays avec l'éclatement de la guerre civile le 18 juillet 1936. Toute la production artistique et littéraire de l'époque en porte les stigmates. Ce fut paradoxalement l'une des périodes les plus fécondes de la littérature espagnole et même européenne. À la question de savoir : « *Comment une guerre – c'est à dire la mort, les mutilations et l'injustice – peut-elle devenir littérature ? Comment le néant peut-il se faire vie ?* », nous sommes d'avis que la guerre d'Espagne fut perçue par les milieux intellectuels comme « *l'Ultime Croisade* », la guerre du Bien contre le Mal, de la Lumière contre l'Obscurantisme, une guerre « *romanesque* » qui – aux dires de Malraux – distillait en chacun l'intime conviction qu'il « *[...] avait quelque chose à faire sur terre* » (Hanrez & Pichois, 1975).

Ce qui ne devait être qu'un conflit domestique eut tôt fait d'engager les écrivains qui – outre leur plume – investirent leur vie dans l'un ou l'autre camp. S'il fut enregistré quelques productions littéraires fascistes ou dévouées à la cause de Franco (outre les écrits de certains écrivains étrangers engagés à la cause de Franco, comme Paul Claudel [*Ode à Franco*], on peut aussi citer en guise d'exemple « *La llegada de los moros* » de Bernardo de Ramay), les écrivains – dans leur écrasante majorité – « *[...] choisirent de défendre la République et ses valeurs face à ce qu'ils sentaient venir comme principal danger des années 30 menaçant leur propre pays et la création artistique : le nazisme anthropophage et liberticide* » (De Soto, 1997). Les hostilités des belligérants se transférèrent sur le champ littéraire. La poésie fut le genre le plus cultivé par les écrivains engagés dans le conflit. Les rimes, les allitérations et autres assonances de la guerre des poètes firent écho aux rafales meurtrières des tranchées et autres déflagrations. Les textes ainsi composés furent essentiellement destinés à la propagande et à l'exaltation du moral des troupes. Selon Mario Martín Gijón :

« *El recitado de los poemas solía ser el punto culminante de las reuniones sobre todo de carácter político en situaciones claves, y que de hecho se organizaban a*

6 « Loin de nous l'idée de médire de l'Espagne [...] Que Dieu nous préserve d'une telle intention ; notre dessein est de faire son portrait, et même de lui rendre service si possible » (c'est nous qui traduisons).

veces de manera ritual, con la arenga del oficial militar o, más frecuentemente, del comisario, sobre la lucha que había que afrontar o las conclusiones sacadas de una batalla pasada, para dejar finalmente la escena al poeta, que al leer o declamar su poema daba a la causa, en afortunada formulación de Salaün, su peso de carne y de sensible »⁷ (2009).

Le peuple ainsi que tous ceux qui s'étaient engagés aux côtés des républicains avaient besoin d'être rassurés de la légitimité de leur lutte, de la pertinence des sacrifices consentis. Un tel besoin psychologique fut à l'origine de la création de la revue *Mono Azul* (Illustrations 1 et 2, en annexes) qui, pour la conception de son tout premier numéro, lança un appel sans équivoque : « *La sección de literatura de la Alianza inaugura en este número El romancero de la guerra civil. Se pide a todos los poetas antifascistas de España, anónimos y conocidos, que nos envían inmediatamente su colaboración*⁸ » (Abellán, 2011). Cependant, ni la plume ni le sang des écrivains, ne purent venir à bout des troupes anarchistes dont la marche victorieuse fut consacrée par le célèbre communiqué – mettant fin aux quatre années de déflagration – que Franco fit lire le 1^{er} avril 1939 (Álvarez Bolado, 1995). Commença alors une longue période de répressions et de censure. Les intellectuels et écrivains qui n'avaient pas eu à payer de leur vie la défense des idéaux républicains durent prendre le chemin de l'exil pour échapper à l'étau de la dictature franquiste (Georgel, 1970). La vérité officielle, celle des politiques, se substitua au libre jugement et la quête spontanée et personnelle de certitudes s'inhiba sous l'impératif péremptoire de la pensée unique, seule voie de salvation. L'Espagne, selon les témoignages de José Luis Abellán, devint un « *désert intellectuel et culturel* » (Abellán, 1971). La censure, telle une épée de Damoclès, régenta l'ensemble des cercles littéraires, artistiques et culturels afin qu'ils ne puissent donner lieu à « [...] *aquel libertinaje democrático, por virtud del cual pudo discutirse a la Patria y al Estado [y] atentar contra ellos* »⁹ (Jiménez & Cáceres, 1997). Face à l'intransigeance d'un Alfonso Sastre – qui se refusait à soumettre ses écrits sous une autorité autre que celle de son imagination et de sa liberté de pensée (Balestrino, 2009) – Antonio Buero Vallejo, lui, opta pour « *un théâtre du possible* » : le texte littéraire se devait d'user de la parodie et de l'allégorie pour déjouer la puissance répressive et transposer les revendications sociales et politiques sur les planches. Sur une note d'humour, Buero Vallejo – devant l'énorme succès de sa pièce théâtrale *Historia de una escalera* – revint sur l'orientation générale de son théâtre :

« Lo que mi teatro es, no lo sé ; de lo que intenta ser, sí estoy algo mejor enterado. Intento ser por lo pronto un revulsivo. El mundo está lleno de injusticias y dolor: la vida humana es, casi siempre, frustración. Y aunque ello sea amargo, hay que decirlo. Los hombres, las sociedades, no podrán superar sus miserias si no las

7 « Le récital de poèmes était généralement le point culminant des réunions, surtout celles à caractère politique, convoquées lors de circonstances extraordinaires. Le rituel était toujours le même : la séance débutait avec la harangue de l'officiel militaire ou – ce qui était plus fréquent – du commissaire sur la lutte qui devait être menée ou sur les enseignements d'une bataille antérieure, pour finalement laisser la scène au poète qui se mettait à lire ou déclamer son poème, les sacrifices en vies humaines et la haute charge émotionnelle qu'exigeait la cause s'en trouvaient alors hautement justifiées, selon l'heureuse expression de Salaün » (c'est nous qui traduisons).

8 « La rubrique littéraire de la Alianza inaugure avec ce numéro *Le romancero de la guerra civil*. Il est demandé à tous les poètes antifascistes d'Espagne, connus ou inconnus, de nous envoyer immédiatement leur collaboration » (c'est nous qui traduisons).

9 « [...] ce libertinage démocratique, au nom duquel on peut se permettre de remettre en question les fondements de la Patrie et de l'État [et] attenter contre eux » (c'est nous qui traduisons).

tienen presentes [...] Considerar nuestros males es preparar bienes en el futuro; escribir obras de intención trágica es votar porque, un día, no haya más tragedias »¹⁰ (1994).

Avec l'après-franquisme, les coutumes littéraires espagnoles verront l'émergence d'un genre romanesque déjà cultivé en Angleterre et aux États-Unis : *le roman noir*.

3. La littérature espagnole contemporaine : « *noir, vous avez dit noir* » ?

Les débuts du roman noir seront plus tardifs outre-Pyrénées. Albrecht Buschmann, avec un brin d'humour détonant, aimait à répéter que « *l'histoire du roman policier commence avec un mort important* » (Lenquette, 1999). Ce sous-genre du roman policier

*« [...] connaît en Espagne la naissance d'Athéna et surgit avec tous ses attributs au moment où l'agonie du régime franquiste est en phase terminale. Le phénomène de la résurgence d'une écriture prioritairement dénotative paraît être une constante des périodes transitoires, lorsqu'un régime bascule et qu'il s'avère vital de le mettre en perspective. Avec la publication en 1974 de *Tatuaje*, Manuel Vázquez Montalbán donnait le signal de l'exhumation d'un genre périphérique satisfaisant aux exigences d'un projet de diction du réel » (Tyras, 2001).*

Ce mort renvoie certes au meurtre inaugural des romans de détection ou à énigme, mais fait surtout référence à la mort du Caudillo, Franco. C'est d'ailleurs dans ce sens que Juan Madrid affirme :

« En España no podemos encontrar una "Novela Negra" hasta 1975 aproximadamente, ya que hasta entonces no existe un desarrollo capitalista suficiente, ni grandes urbes modernas [...]. Además, no existen libertades políticas hasta la muerte de Franco, lo cual dificulta la denuncia social, implícita en gran parte de estas novelas »¹¹ (1989).

La date de 1975 représente un tournant historique et littéraire à la fois. Après des décennies bien sombres de répressions et de prohibitions de toute sorte, l'Espagne hume enfin l'air de la démocratie et la censure fuit les cercles des Arts et des Lettres. La publication dès 1974 de *Tatuaje* (Illustration 3, en annexes), de Manuel Vázquez Montalbán, annonçait déjà la naissance de cette écriture prioritairement critique qui paraît être la constance de toutes les périodes transitoires. Une rupture dans les habitudes littéraires de l'époque que revendique l'auteur, lui-même, en ces termes :

10 « L'orientation de mon théâtre, je ne la connais pas ; je suis, par contre, informé de ce qu'il essaye d'être. Il essaye d'être pour le moment un révolté. Le monde est plein d'injustices et de douleur : la vie humaine est presque toujours, synonyme de frustration. Et même si c'est amer, il faut le dire. Les hommes, les sociétés, ne pourront surmonter leurs misères s'ils n'en ont pas une claire conscience [...]. J'auger nos maux, c'est préparer des biens futurs ; écrire des œuvres d'intention tragique, c'est opter qu'un jour il n'y ait plus de tragédies » (c'est nous qui traduisons).

11 « Nous ne pouvons rencontrer aucune trace de "Roman Noir" en Espagne jusqu'en 1975 approximativement. Notre pays, jusqu'à cette date, n'était pas suffisamment ancré dans le modèle de développement économique du capitalisme et n'avait aucune grande agglomération urbaine [...]. Qui plus est, il n'y avait aucune liberté politique du vivant de Franco. Ceci rendait quasiment impossible la critique sociale que le lecteur décèle dans bon nombre des récits du sous-genre » (c'est nous qui traduisons).

« Récupérer une littérature qui racontait une histoire, avec une intrigue, des personnages et leur psychologie constituait un véritable acte de rébellion. En écrivant [...] j'étais assuré de créer une rupture » (De Cortanze, 1996).

En plus de la personnalité de Montalbán, d'autres auteurs comme Juan Madrid, Andreu Martín, etc., feront quasiment école, en cultivant avec assiduité et rigueur ce sous-genre venu de l'Amérique.

L'énorme succès éditorial des publications européennes et une volonté manifeste notée chez certains auteurs de faire passer leur nom à la postérité motivent l'apparition en France, à partir des années 70 des termes comme *Polar*, ou *Néo Polar*, pour désigner le roman noir, ce « roman d'intervention sociale violent » (Manchette, 1996). Ce qui a motivé d'ailleurs, à juste titre, l'ire d'un critique, Jean Bourdier, qui s'insurgeait contre de telles licences permissives :

« Tordons le cou en passant à l'horrible terme polar, dont certains ont soutenu un moment qu'il allait résoudre la question, alors qu'avec restau, sympa et manif, il ne représente qu'un pas de plus vers le laisser-aller, la vulgarité et le jargonage gratuit » (Bourdier, 1996).

Ces nouvelles appellations répondent plus à des exigences commerciales qu'à de réelles volontés de rénovation conceptuelle. Nous serions même tentés de pasticher Manchette pour lui dire que la modernisation du roman noir ne se résume tout simplement pas à des changements de dénomination, « elle est dans un travail de plus en plus savant sur le texte » (Manchette, 1998). C'est ce travail savant, seul capable de drainer les identifications du lecteur, qu'accréditait l'écrivain et scénariste catalan, Andreu Martín, à Juan Madrid, dans la préface de *Jungla* (Illustration 4, en annexes) :

« Si se ha dicho que la literatura negra es el bastión más firme y fiel del realismo en la literatura actual, este libro que tienen en sus manos es una demostración palpable de tal afirmación [...]. Juan Madrid se ha propuesto que no apartemos la vista. Cuando nos ofrece este libre, es como si nos agarrara de la nuca con sus manos de boxeador y nos obligara a ser testigos de la vida de una puta vez »¹² (1989).

Le talent de l'auteur de roman noir, en fait, s'apprécie d'autant plus que l'acte d'écriture agit comme une loupe pour mieux percevoir la brutalité du réel, la violence des situations, le vrai visage de chacun, bon ou méchant, au-delà des apparences. La réalité dépouillée de toutes ses fioritures se présente au lecteur nue et dure, comme un coup de poing dans la figure. Le crime cesse d'être un sujet d'anecdotes concoctées avec la plus grande des imaginations dont l'unique but est de divertir le lecteur, il est un symptôme qui dénote de la grave pathologie dont souffrent nos sociétés. L'écriture ne peut être ni neutre, ni innocente :

« Hablar de la transgresión de las leyes nos llevará necesariamente a una reflexión a propósito de esas leyes, terminaremos preguntándonos quién las ha dictado y para qué, y cómo se aplican. Y cómo se transgreden y por qué. Y al cuestionarnos

12 « S'il est vrai que la littérature noire est le bastion le plus ferme et le plus fidèle du réalisme dans la littérature actuelle, ce livre que vous avez entre les mains en est une preuve palpable [...]. Juan Madrid n'a pas voulu que nous détournions notre regard en nous offrant ce livre, c'est comme s'il nous empoignait la nuque de ses mains de boxeur et nous obligeait à être une fois pour toutes des témoins de la vie » (c'est nous qui traduisons).

quién las transgrede, nos veremos enfrentados a la imagen del delincuente, cómo es, cómo vive, qué le lleva a actuar como actúa, y comprobamos que no sirve de nada la cómoda filosofía de los buenos y los malos »¹³ (Madrid, 1989).

Cette visée sociologique est un point commun à tous les romans noirs. Il y a une réelle volonté d'écrire une littérature au regard social dans laquelle « *les personnages sont incarnés [...], ils sont de chair et de sang* » (Reuter, 1997) ; ils sont identifiables dans la société. Leur nombre très varié augmente les possibilités référentielles. Toutes les catégories sociales sont représentées, ainsi que tous les caractères. Même si se détachent nettement la figure du détective en conflit direct avec le système, la femme fatale, le politicien véreux et le policier corrompu. Fiction réaliste, le roman noir espagnol déroule sa trame dans un contexte historique et social bien précis.

Conclusion

Invité à prononcer un discours à l'Hôtel de Ville de Stockholm à l'occasion des *Prix Nobel* de 1957, Albert Camus résumait en ces termes son travail d'écrivain :

« L'art n'est pas à mes yeux une réjouissance solitaire. Il est un moyen d'émouvoir le plus grand nombre d'hommes en leur offrant une image privilégiée des souffrances et des joies communes. Il oblige donc l'artiste à ne pas s'isoler ; il le soumet à la vérité la plus humble et la plus universelle » (1957).

La littérature espagnole des origines à nos jours a toujours fait montre d'un ferme ancrage socio-économique et politique qui n'enlève en rien la littéralité des œuvres produites.

Références bibliographiques

1. ABELLÁN, J. L. (2011). *Ensayo sobre las « dos Españas »: Una voz de esperanza*. Barcelona: Península.
2. ALTAMIRA, R. (1988). *Historia de la civilización española*. Barcelona: Editorial Crítica.
3. ÁLVAREZ BOLADO, A. (1995). *Para Ganar la Guerra, para Ganar la Paz: Iglesia y Guerra Civil: 1936-1939*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas.
4. BALESTRINO, G. (2009). *La escritura desatada: el teatro de Alfonso Sastre*. Guipuzcoa: Argitaletxe Hiru.
5. BOURDIER, J. (1996). *Histoire du roman policier*. Paris: Éditions de Fallois.
6. BUERO VALLEJO, A. (1994). *Obra completa II*. Madrid: Espasa Calpe.
7. CADALSO, J. (1993). *Cartas marruecas*. Madrid: Cátedra, ed. de Joaquín Arce.
8. CAMUS, A. (1957). *Discours du 14 décembre 1957* [conférence intitulée : sous le *L'artiste et son temps*, prononcée dans le grand amphithéâtre de l'Université d'Uppsala].
9. CLOT, A. (1999). *L'Espagne musulmane VIIIe-XVe*. Paris: Librairie Académique Perrin.
10. CHASSANG, A. & SENNINGER, Ch. (1972). *La dissertation littéraire générale. Structuration dialectique de l'essai littéraire*. Paris: Hachette Université.

13 « Parler de la transgression des lois nous amènera nécessairement à réfléchir sur ces lois elles-mêmes.

Nous finirons par nous poser les questions suivantes : Qui les a édictées, ces lois ? Et pourquoi ? Comment les enfreint-on ? Et pourquoi ? La question de l'identité du transgresseur nous renvoie directement à l'image du délinquant : comment est-il ? Comment vit-il ? Qu'est ce qui le pousse à agir de la sorte ? L'on se rend alors compte du manque de pertinence de la rassurante philosophie des Bons et des Mauvais » (c'est nous qui traduisons).

11. COUTURIER, M. (1995). *La figure de l'auteur*. Paris: Seuil, 1995.
12. DE CORTANZE, G. (1996). « Manuel Vázquez Montalbán, les paradoxes de Pepe Carvalho ». *Magazine Littéraire*, n° 334.
13. DE SOTO, E. S. (1997). « Des créateurs contre la barbarie. Les Écrivains et la guerre d'Espagne ». *Le Monde diplomatique*. http://lemondediplomatique.fr/1997/04.sanz_de/_soto/8108
14. DURÁN, M. (1984). « Notas sobre la imaginación histórica y la narrativa hispanoamericana ». *Roberto*.
15. FEIJOO, B. J. (2006). *Teatro crítico universal*. Madrid: Cátedra.
16. GALÁN, J. E. (1996). *La vida y la época de Los Reyes Católicos*. Barcelona: Planeta.
17. GARAUDY, R. (1983). *Biographie du XXe siècle : le testament philosophique de Roger Garaudy*. Paris: Tougui
18. GEORGEL, J. (1970). *Le franquisme: histoire et bilan (1939-1969)*. Paris: Seuil.
19. GIJÓN, M. (2009). *Una poesía de la presencia. José Herrera Petere en el surrealismo, la guerra y el destierro*. Valencia: Pretextos.
20. HANREZ, M. & PICHOS, C. (1975). *Les écrivains et la guerre d'Espagne*. Paris: Panthéon Press.
21. LARRA, M. J. (1977). *Artículos políticos*. Salamanca: Ediciones Almar.
22. LENQUETTE, A. (1999). *Nouveaux discours narratifs de l'Espagne postfranquiste, 1975-1995*. Paris: L'Harmattan.
23. LORBANCHÈS, J.-C. (2007). *Les soldats de Napoléon en Espagne et au Portugal (1807-1814)*. Paris: L'Harmattan.
24. MADRID, J. & al. (1989). *La novela policiaca española*. Granada: Universidad de Granada.
25. MANCHETTE, Jean-Patrick (1996). *Chroniques*. Paris: Rivages/Écrits noirs.
26. REUTER, Y. (1997). *Le roman policier*. Paris: Nathan.
27. RICCEUR, P. (1984). *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*. Paris: Seuil.
28. SÁNCHEZ-BLANCO, F. (1997). *La ilustración en España*. Madrid: Akal.
29. SECO SERRANO, C. (1978). *Godoy: el hombre y el político*. Madrid: Espasa-Calpe.
30. TYRAS, G. (2001). « Le noir espagnol: postmodernité et écriture du consensus ». *Mouvements*, n° 15-16. [Http://www.cairn.info/revue-mouvements-2001-3-page-74.htm](http://www.cairn.info/revue-mouvements-2001-3-page-74.htm).

Annexes



Illustration 1 : revue *El Mono Azul*

<http://www.periodicosregalo.com/revista-el-mono-azul-1936-1939/>

Illustration 2 : revue *El Mono Azul*

<http://www.periodicosregalo.com/revista-el-mono-azul-1936-1939/>

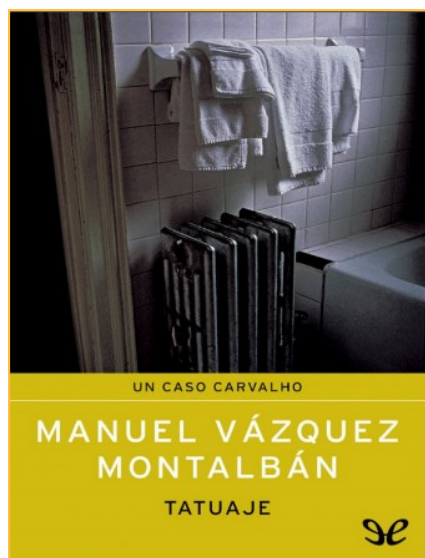


Illustration 3 : *Tatuaje* de Manuel Vázquez Montalbán <http://lelibros.org/>

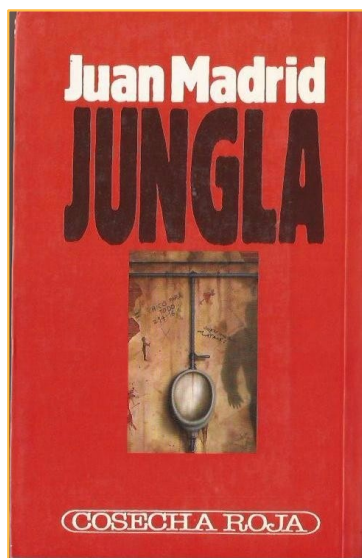


Illustration 4 : *Jungla* de Juan Madrid

https://articulo.mercadolibre.com.ar/MLA-612259637-jungla-juan-madrid-coleccion-cosecha-roja-_JM

Pour citer cet article

Maguette DIENG, « La littérature espagnole : une littérature de circonstances », *Paradigmes*, vol. IV, n° 01, 2021, p. 179-189.