

L'imaginaire dystopique de Ray Loriga dans *Rendición* (2017)

DULCE- MARÍA DÍAZ-LUNA

Université de Caen (LASLAR)

Résumé : Souvent liée à la science-fiction et au récit d'anticipation, la dystopie nous propose un espace hostile dont on ne peut pas s'échapper. Ce genre littéraire véhicule des préoccupations des individus vis-à-vis du monde actuel, notamment en lien avec la gouvernance, les crises économiques et environnementales, le pouvoir, les menaces technologiques et la liberté de l'être humain. C'est dans cette perspective, sous forme de récit futuriste, que nous montrerons comment Ray Loriga aborde, dans *Rendición*, des questionnements qui concernent nos sociétés ultra développées. Nous mettrons en lumière la vision pessimiste mais également la résilience d'un peuple, évoquées par le romancier espagnol dans un récit opposant deux espaces qui représentent, d'une part, la cité future calquée sur un modèle utopique, et, d'autre part, un environnement similaire à celui que nous connaissons actuellement. Il nous semble pertinent de réfléchir aux problématiques que Loriga soulève dans sa construction d'une société truffée d'éléments déclencheurs du bouleversement identitaire du narrateur-personnage, pris au piège dans un monde sans repères et revenant incessamment aux questionnements sur la condition humaine.

Mots-clés : dystopie, totalitarisme, manipulation, identité, déracinement

Resumen: Por lo general relacionada a la ciencia ficción y a la anticipación, la distopía nos ofrece un espacio hostil del cual no podemos escapar. Este género literario es vector de las preocupaciones del individuo sobre su mundo actual, sobre todo las relacionadas con la gobernanza, las crisis económicas y medioambientales, el poder, las amenazas tecnológicas y la libertad del ser humano. Desde esta perspectiva, mediante un relato futurista, mostraremos cómo Ray Loriga aborda, en *Rendición*, los cuestionamientos relacionados con nuestras sociedades ultra desarrolladas. Pondremos de relieve la visión pesimista pero también la resiliencia de un pueblo, que el novelista español evoca en un relato donde se oponen dos espacios que representan, por una parte, la ciudad del futuro calcada del modelo utópico y, por otra, un entorno similar al que conocemos actualmente. Nos parece pertinente analizar las problemáticas que Loriga plantea en su construcción de una sociedad plagada de elementos que desencadenan la transformación identitaria del narrador-personaje, atrapado en un mundo sin

puntos de referencia y volviendo sin cesar a los cuestionamientos sobre la condición humana.

Palabras clave : distopía, totalitarismo, manipulación, identidad, desarraigo

Pour citer cet article : Díaz-Luna, Dulce-María, « L'imaginaire dystopique de Ray Loriga dans *Rendición* (2017) », p. 1-13, in Crémaux-Bouche, David et Florentin, Lidia (coord.), *Narradoc*, N°1 « Utopie et Dystopie dans la littérature espagnole contemporaine », mis en ligne sur narrativaplus.org (NEC+), Juin 2024. <http://narrativaplus.org/Narradoc1/L-imaginaire-dystopique-de-Ray-Loriga-dans-Rendicion-DIAZ-LUNA.pdf>

Faisant partie du répertoire de la littérature espagnole ultracontemporaine, le roman que nous vous présentons dans cet article s'inscrit dans une démarche de récit d'anticipation, notamment par le biais de la science-fiction, et relève principalement du genre dystopique. Écrit en 2017 par l'écrivain et scénariste Ray Loriga, *Rendición* raconte l'exode, en pleine guerre, d'un peuple vers une destination aux allures de terre promise qui nous confrontera à une juxtaposition de mondes aux structures incompatibles, bouleversant l'existence des personnages.

Dans notre analyse, nous étudierons l'imaginaire spatial de ce récit et ses caractéristiques dystopiques en lien avec les questionnements sur le fonctionnement de la société. Nous aborderons également l'influence du totalitarisme sur les personnages, ses effets sur leur vision du monde et leur métamorphose dans les différents espaces proposés par le romancier.

Il convient de rappeler que l'espace est une composante essentielle du récit, comme le souligne notamment la sociologue Hérís Arnt dans son propos sur l'articulation espace/objet dans la fiction postmoderne. Cette dernière, dans sa liberté de création de mondes possibles, renvoie à la conception de Michel Foucault sur les espaces hétérotopiques pour qui « los espacios que ocupamos tienen en sí cualidades intrínsecas, y lejos de ser homogéneos y vacíos, están imbuidos de referentes que articulan el reflejo de nosotros mismos semejante a la imagen que nos refleja en un

espejo¹ ». Les espaces proposés par Loriga dans *Rendición* sont représentés par les trois volets qui composent le roman : le monde d'avant, celui d'après et la transition entre les deux. Dans la première partie, le lecteur découvre un village en guerre dont on a très peu de détails mais qui constitue l'élément déclencheur du départ précipité des habitants. C'est un territoire qui s'épuise peu à peu, dans lequel on coupe progressivement les communications, l'eau courante et la nourriture, faisant de ce village un ensemble de ruines dévastées par les bombes. Dans ce contexte, on apprend l'existence d'un gouvernement provisoire - et invisible - qui se voit matérialisé par des « agents de zone », des individus chargés d'organiser et de guider, en quelque sorte, les habitants avant leur départ, comme nous le constatons dans les premières descriptions du narrateur-personnage : « el agente de zona nos ha avisado de que habrá un simulacro de evacuación la semana que viene » (p. 18), « nos lo ha confirmado el agente de zona ; a la ciudad habrá que llevar muy pocas cosas » (p. 26), ou encore, « el primer agente de zona nos avisó del corte [de agua] y llenamos las bañeras y todas las jarras como si nos fuera a durar para siempre » (p. 36). L'annonce de l'évacuation du village surprend les habitants qui, néanmoins, ne se montrent pas réticents à l'idée de partir. Nous le constatons lors des premières introspections du narrateur-personnage, qui fait preuve d'une certaine naïveté, voire de diligence, lorsqu'il évoque les instructions des agents de zone : « El agente de zona habla con mucho sentido y dice lo que le dice el gobierno que diga. Es de suponer que el gobierno sabe bien por qué dice y hace las cosas » (p. 22-23). Malgré le verbe « suponer » utilisé par le protagoniste dans cet extrait, il ne laisse pas transparaître de véritable désaccord ni d'opposition aux ordres donnés par l'agent de zone. C'est un début de récit à la tonalité discursive neutre mais qui se verra peu à peu modifiée par l'ambiance étouffante vers laquelle le romancier nous conduit.

Au fur et à mesure que le récit avance, on remarque un soupçon de scepticisme dans les réflexions du protagoniste, teintées parfois d'une pointe d'ironie lorsqu'il évoque leur destination :

¹ ORTÍZ, María Patricia, « El Concepto de heterotopías de Michel Foucault en dos novelas de Mario Bellatin: Salón de Belleza y Damas Chinas », *Hispania*, vol. 100, número 2, 2017, p. 193, disponible sur <https://www.jstor.org/stable/26387773>.

El agente de zona dice que allí podremos ser tan felices como en cualquier otro sitio, y que estaremos, sobre todo, y por encima de todo, protegidos. Ella lo duda, y yo me temo que también, pero qué le vamos a hacer, hay que confiar en el gobierno, aunque sea provisional. La alternativa es la muerte o la anarquía. Dos cosas que ni ella ni yo queremos en realidad. Casi me hace ilusión esta aventura tan segura. (p. 27)

Par la notion de protection dans ce passage, l'auteur commence à mettre en lumière la manipulation des masses dans un environnement dystopique par l'instauration de la peur. La dangerosité que représente le territoire du départ est ainsi en opposition avec la protection promise de la destination imposée par le gouvernement. On oppose également la mort tant redoutée dans nos sociétés occidentales, vue comme une allégorie de la fin de tout, au concept de bonheur, *leitmotiv* des textes utopiques et qui se trouve également au centre de la dystopie, mais de façon déguisée, renforcé par le « casi » de la dernière phrase par lequel on pourrait sous-entendre une dualité dans la pensée du narrateur.

Pour atteindre le lieu de destination, une sélection est faite entre les habitants qui font le trajet en bus. Malgré un contexte décadent, on remarque, dans la première partie du récit, de légères touches d'humour dans certains passages, rappelant le héros décalé de plusieurs romans d'Eduardo Mendoza par l'absurdité de ses réactions face à des situations dramatiques². C'est ainsi que le protagoniste de *Rendición*, quelques minutes avant le départ vers la cité transparente, partage avec le lecteur ce dont il est témoin à ce moment-là, comme l'interdiction aux gitans de monter dans le bus car « son gente muy ruidosa y a poco que les hagan lloran y gritan como si los estuvieran despellejando » (p. 45) ou encore lorsqu'il voit un habitant essayant d'emporter un violoncelle : « hay que estar

² Mendoza fait appel à la parodie dans certains de ses romans afin d'établir une critique sociale. Nous pensons notamment au détective anonyme protagoniste de sa série de romans débutant en 1978 par *El misterio de la cripta embrujada* suivi de *El laberinto de las aceitunas* (1982), *La aventura del tocador de señoras* (2001), *El enredo de la bolsa y la vida* (2012) et *El secreto de la modelo extraviada* (2015) dans lesquels nous observons que, tel que le souligne David Knutson, « los libros de Mendoza cumplen con las expectativas del género detectivesco y aun amplían sus posibilidades para mostrar cómo el autor usa la estructura detectivesca y la parodia, y además la parodia de los márgenes ». Dans KNUTSON, David, *Las novelas de Eduardo Mendoza: la parodia de los márgenes*, Madrid, Pliegos de ensayo, 1999, p. 44.

chiflado para querer meter un violonchelo en un autobús de evacuados. Ni que nos fuéramos de gira musical » (p. 46).

Ce ton change au fur et à mesure que le récit progresse. La violence gagne de plus en plus de terrain au cours du trajet vers la cité transparente, en raison des nombreux obstacles rencontrés, notamment par manque d'eau et de nourriture. Selon la perception du protagoniste, le paysage à l'extérieur du bus est désolant et aux allures apocalyptiques, ce qui rend le chemin encore plus difficile :

Hemos llegado al mediodía sin aviones ni más ataques, pero hemos visto por las ventanas la tierra quemada como para acabar con el mundo entero y tantos agujeros de bomba y tantas tumbas marcadas con fusiles clavados en el campo que podríamos jurar que ya nadie más que nosotros sigue vivo. (p. 54)

Natalia Álvarez Méndez relève quatre espaces fondamentaux dans la fiction narrative : le chemin, la ville, la maison et le corps. Elle évoque le chemin comme « un símil de la peregrinación compleja del hombre por la vida, [como] un lugar abierto que permite la interrelación de los personajes que por él deambulan³ ». En effet, l'isolement et la précarité auxquels les occupants de l'autocar se voient confrontés dans leur trajet exacerbent le sentiment d'injustice, accentué par les désaccords ayant lieu entre eux au sujet du reste du voyage que l'on continue désormais à pied, suite à la crevaisson d'une roue du véhicule. Cette situation et la confrontation des personnages à l'inconnu que représente leur destination les transforme peu à peu, selon un processus observé par Álvarez Méndez : « en muchas tramas actuales, este tipo de desplazamientos conllevan, en la mayor parte de los casos, una sensación de desarraigo que hace tambalear la propia identidad de cada ser⁴ ». Le chemin parcouru entre le monde d'avant et le monde d'après devient un *non-lieu*, à savoir des endroits de passage tels que les gares, les aéroports, les autoroutes, etc., que Marc Augé définit comme des « symboles de la circulation accélérée des individus [et qui] deviennent aussi un symbole de l'époque et de la

³ ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia, "Territorios, parajes y contornos literarios: aproximación teórica al espacio en la narrativa actual", in CELMA VALERO, María Pilar et RAMÓN GONZALEZ, José (ed.), *Lugares de ficción. La construcción del espacio en la narrativa actual*, Valladolid-Nueva York, Cátedra Miguel Delibes, Coll. Punto de encuentro, 2010, p. 30.

⁴ *Ibid.*, p. 30.

ville [qu'ils] desservent⁵ ». Ce trajet impersonnel et semé d'embûches partagé avec des inconnus dans la violence intensifie ainsi le sentiment de solitude de ces individus, arrachés de leur terre d'attache, pour être déposés dans un lieu méconnu et probablement indésirable, aussi prometteur soit-il.

En opposition à la violence dans la traversée entre les deux mondes, le troisième chapitre du roman marque, après les premières pages, un changement d'atmosphère. Mais avant cela, les protagonistes sont témoins d'une scène abominable dès leur arrivée à la cité transparente. Ils aperçoivent, juste après le poste de contrôle, le couple des propriétaires de l'eau pendu, en guise de châtiment, pour avoir transmis des informations à l'ennemi, trahissant ainsi le gouvernement :

De no ser por el crío, ni me hubiera fijado en el único espanto que vimos al entrar en la ciudad. Fue Julio el que nos señaló los cuerpos del dueño del agua y de su señora colgados de un poste, más bien de un tubo, de cristal, boca abajo, como dos frutos siniestros justo detrás del control de fronteras. No había ni que preguntar para darse cuenta de que estaban los dos muertos, y en el pecho de cada uno habían cosido un zafio cartel de papel en el que estaba escrita a mano la palabra TRAIADOR. (p. 92)

Cette image effrayante à l'entrée de la ville donne le ton de la politique qui s'y exerce et rappelle, par la même occasion, qu'il s'agit d'une cité où l'on élimine et expose sur la place publique ceux qui ne respectent pas la loi. Par son emplacement derrière le poste de contrôle, le couple pendu se perçoit également comme un avertissement aux nouveaux arrivants sur les conséquences de la désobéissance dans un endroit qui leur fournira les éléments nécessaires pour vivre convenablement, mais dont ils doivent, en échange, respecter les normes. Le protagoniste comprend le message et le transmet au lecteur par la voie de l'introspection :

Después de que a uno lo saquen de su casa y lo pongan en una fila y lo lleven a otro sitio, te acostumbras a no preguntar nada [...] al entrar aquí, vimos a los dueños del agua colgados boca abajo, y ya entonces me quedó claro que a esta gente era mejor venirles por las buenas que por las malas. (p. 111)

⁵ AUGÉ, Marc, *Fictions de fin de siècle*. Suivi de *Que se passe-t-il ? : 29 février, 31 mars, 30 avril 2000*, Paris, Fayard, 2000, p. 131.

La hiérarchie, élément essentiel des dystopies, est parfaitement identifiée dans ce roman : par la mise en place d'agents de zone et par la figure du gardien. Ce dernier, matérialisé à plusieurs reprises (propriétaires de l'eau, gardes à l'entrée de la cité transparente, etc.), occupe ainsi une place centrale dans ce récit dystopique. Laurent Bazin rappelle que, dans une dystopie, on retrouve « la mise en scène d'une société dans laquelle quelques-uns entendent dicter la conduite du plus grand nombre, prétendument au nom de leur bonheur alors même que l'intransigeance du système mis en place semble contredire la capacité de chacun pour s'épanouir⁶ ». Le lien entre un mode de gouvernance totalitaire et le genre dystopique est ainsi indéfectible, comme nous pouvons le constater chez certains écrivains dont les ouvrages sont devenus des modèles dystopiques au fil du temps tels que Georges Orwell, H.G. Wells ou Aldous Huxley, avec leurs propositions littéraires montrant des populations opprimées. *Rendición* s'inscrit également dans la logique d'un peuple soumis à un gouvernement totalitaire et dont le fonctionnement s'assimile à la dynamique de la ruche, symbole de l'ordre social et du travail, présente parfois dans la science-fiction mais également existant « de façon plus ou moins discrète dans notre civilisation⁷ ».

S'il est vrai que la cité transparente représente, par son organisation, une garantie et un espace protégé pour le couple de protagonistes et leur fils au début du récit, elle est également truffée d'éléments qui vont totalement à l'encontre du confort prôné pour persuader les habitants de s'y installer. La transparence est un élément-clé dans cet espace à part, au milieu des champs détruits et brûlés par la guerre, faisant presque penser à une île à l'intérieur des terres, par la délimitation de son territoire et sa symbolique utopique. Face à cette structure resplendissante au milieu d'un paysage post-apocalyptique et à son (apparent) bon fonctionnement, le narrateur-personnage ne cache pas son étonnement :

Todo se transparentaba a través de cada cosa, y detrás de un bloque de viviendas se veía el siguiente y el otro, y todo se confundía a la

⁶ BAZIN, Laurent, *La dystopie*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, Coll. L'Oportune, 2019, p. 10.

⁷ KYROU, Ariel, « L'abeille et la ruche comme métaphores politiques », *Labyrinthe* [En ligne], no. 40, 2013, disponible sur <http://journals.openedition.org/labyrinthe/4326>.

vista, pero estaba al mismo tiempo limpio y ordenado, y no había en la ciudad, o no se distinguía al menos, ni sombra ni escondrijo ni lugar al que no llegase la luz. Y si la cúpula que todo lo protegía estaba formada de rombos, también dentro eran todo construcciones de rombos transparentes, como una colmena dentro de una colmena dentro de una colmena, y entre tanta claridad las personas parecían abejas moviéndose de aquí para allá según sus asuntos. (p. 90)

La lumière et la transparence facilitent la surveillance des individus, que ce soit de la part du gouvernement auprès des les citoyens ou entre les citoyens eux-mêmes, rendant la population doublement soumise, d'une part, à « l'œil » surveillant des autorités et, d'autre part, vis-à-vis de son voisin. La lumière omniprésente dans la cité transparente exclut également toute intimité :

Y eso es algo que en la ciudad transparente existe como en ningún otro lugar que yo haya conocido, la claridad. Y de la claridad se puede tener buena o mala opinión, pero es evidente que cuando es tan excesiva y se convierte en la única condición, engulle todos los secretos, todos los misterios y todos los deseos. (p. 162)

La cité transparente est un mirage par son apparence séductrice et trompeuse. Construite à base de procédés technologiques ultrasophistiqués, elle est, en effet, édifiée à partir de l'urine et des selles de ses habitants, ce par quoi l'auteur met en lumière la faiblesse de la construction de cette ville ayant comme constituant principal les déchets du corps humain. Ce parallèle chargé de mépris est un élément fréquent dans la dystopie qu'on peut voir comme une utopie qui tourne mal, pour quelque raison que ce soit, et devenant, d'après les mots de Laurent Bazin, un « enfer pavé de bonnes intentions⁸ »,

La connotation négative du terme *dystopie* est en partie la conséquence de la cohabitation du paradis et de l'enfer, représentés dans un même espace dysfonctionnel, mais cachés sous un voile utopique. La spatialité de *Rendición* accueille cette dualité dans la perception des deux protagonistes qui se voit modifiée au fur et à mesure que le récit avance. En effet, si, au début du roman, le couple semble avoir la même vision des choses, leur arrivée dans la cité transparente fait diverger les impressions du narrateur et de sa femme : « Si yo estaba satisfecho de cómo iban las cosas, ella

⁸ *Ibid.*, p. 12.

estaba entusiasmada » (p. 107), ou encore, « contenta ella con su empleo y conforme yo con el mío » (p. 108). Leurs désaccords entraînent une métamorphose qui va jusqu'à opposer les deux personnages dans leur façon de voir les choses et d'agir au quotidien, rendant le protagoniste de plus en plus insatisfait et sceptique. L'absence de sentiment d'adhésion de ce dernier à sa nouvelle vie et la routine étouffante à laquelle il doit se soumettre finissent par provoquer l'éloignement avec sa femme : « esa noche tampoco nos besamos, pero esta vez fue porque ella no quiso » (p. 130).

On constate une différence inversement proportionnelle dans le processus d'adaptation du couple à la nouvelle ville. Le protagoniste associe ce nouvel espace à un enfer tandis que sa femme et leur enfant le trouvent de plus en plus épanouissant. Le temps s'écoule jour après jour pour le narrateur-personnage dans cette cité où « todo estaba cristalizado y nada olía, tampoco se sudaba ni se lloraba, no había más líquido en el cuerpo que la orina, que tampoco olía a nada » (p. 94). On imagine la lassitude de cet homme pour qui même l'idée de se plaindre ne paraît pas envisageable malgré son mécontentement :

La ciudad era perfecta y quejarse de lo perfecto es cosa de locos, y en ausencia de problemas mayores, y de esos aquí no había, sólo la mala fe sería capaz de levantar la voz, y como la mala fe no la encontraba uno dentro de sí mismo ni aunque diera la vuelta al forro de los bolsillos, no había más remedio que callar y tragar. (p. 150)

Cependant, un soir d'insomnie, en regardant dormir paisiblement toute la population de la cité, il est soudainement envahi d'une terrible peur face à cette image qu'il qualifie de « espantosa pesadilla » (p. 131). Ce moment traduit pour lui comme une sorte de prise de conscience quant à sa place dans cette nouvelle société dysfonctionnelle, le terme « pesadilla » confirmant son assimilation de ce lieu à l'enfer. Ces pensées déclenchent des sensations étranges et perturbantes chez le protagoniste qui, se croyant malade, se rend chez le médecin où on lui fait avaler un médicament qui calmera ses angoisses et ses peurs et le ramènera à son état normal. A ce moment-là, l'homme se rend compte que la population vit sous l'emprise d'une drogue qui facilite son adaptation à la cité transparente. Cette découverte est un clin d'œil au roman dystopique

d'Aldous Huxley, *Le meilleur des mondes*, écrit en 1931, où il est également question de la prise d'un médicament pour plonger les individus dans une sorte de sommeil paradisiaque afin de maintenir l'ordre social. Loriga reprend ce principe dans *Rendición* à travers cette pilule qui freinerait les comportements réfractaires, empêchant ainsi la dissidence.

Le protagoniste s'interroge sur les effets de la drogue administrée par le médecin : «[...] me encontraba tan bien, tan alegre, tan amoroso, que empecé a preguntarme qué demonios de pastilla era esa que me había dado el médico » (p. 140). Perturbé, il prend conscience que ce médicament ne permet d'autres sensations que le bonheur absolu face à toute sorte de situations, même lorsqu'il trouve sa femme chez eux avec un autre homme :

Traté de enfurruñarme un poco ante tanta cordialidad entre el muchacho y mi señora, pero no pude, y en lugar del sentimiento que buscaba encontré otro inadecuadamente generoso y me alegré en lo más profundo de mi ser, y sin poder evitarlo, de verla tan contenta en la compañía de otro hombre [...] quise encontrar en mi cabeza las ganas de pararle los pies al petimetre ese, pero en su lugar me sorprendí abriendo la botella de vino que él mismo había traído para agasajarnos [...]. (p. 141-142)

Le protagoniste découvre que « el estado de felicidad suprema⁹ », que Natalie Noyaret met en lien avec le paradis, est provoqué par l'eau de douche contenant la drogue et que le liniment qu'on leur fournit pour les douleurs musculaires empêche l'eau de pénétrer dans le corps. Il prend ainsi une décision radicale : « esa misma noche decidí dejar de ducharme » (p. 173). En complément du liniment enduit sur son corps, cette mesure est relativement facile à mettre en place pour lui, sauf au travail, où, ayant la charge de transporter les excréments humains avant leur transformation, la douche est obligatoire à la fin de la journée. En voulant contourner cette obligation, il se heurte avec un supérieur intransigeant à ce sujet :

⁹ NOYARET Natalie, « La representación del paraíso y del infierno en la novela española actual (2000-2013) », dans NOYARET Natalie (ed.), *La narrativa española de hoy (2000-2013), La imagen en el texto (3)*, Leia, Peter Lang, 2014, p. 268.

Cuando terminamos la jornada traté de no pasar por las duchas comunes, pero me di de bruces con el supervisor. Le dije que no me encontraba bien y que tal vez estaba cayendo enfermo, y él me dijo que en cuanto me duchara me llevaría a ver al médico. Le dije que prefería irme a casa a ver si se me pasaba, y él me dijo que muy bien, que en cuanto me duchara podía irme a casa. Le dije entonces que por un día prefería ducharme en casa, y él me dijo que perfecto, que en cuanto me duchara podía ir a ducharme a casa. Como aquella conversación no tenía mucho sentido, me duché. Mientras lo hacía, el supervisor me miraba a través de las paredes. (p. 174)

L'astuce du protagoniste porte cependant ses fruits car son état de bonheur éternel commence à diminuer. Il s'en réjouit :

[...] por la noche pude comprobar los primeros resultados de mi diabólico plan. En lugar de dormirme totalmente contento, me dormí sólo medio contento [...] Me dormí abrazado a mi creciente insatisfacción, si bien es cierto que no descarté la posibilidad de estar volviéndome loco. (p. 176)

La lucidité semble revenir dans l'esprit du narrateur en s'apercevant que le reste de la population retrouve dans la cité transparente un espace paradisiaque alors que, en réalité, il s'agit d'un calvaire : « Este lugar es un infierno, y sin embargo nadie parece darse cuenta. ¿Por qué yo sí? » (p. 185). Ces interrogations l'amènent à une tentative de fuite qui se révèle infructueuse, d'autant qu'il est brutalisé par les gardes et puni pour son comportement dissident. Il est admis à l'hôpital où il se réveille après deux mois de sommeil au cours desquels l'envahit toute une série de questionnements liés à sa présence dans cette ville, avec la conviction qu'il n'y est décidément pas à sa place, et que, contrairement aux autres qu'il méprise, il ne se soumettra pas. Ainsi en vient-il à incarner la figure du rebelle, de l'insoumis :

[...] ¿por qué me sofoca ver a todo el mundo alrededor, no dejar de verlos nunca, ni en mi propia casa, ni aquí en la habitación del hospital, por qué me irrita su presencia a través del cristal? ¿Por qué soporto tan mal que no haya nunca oscuridad, ni un lugar donde esconderse? ¿Soy un traidor de la causa general? Y si es así, ¿por qué no me cuelgan boca abajo de una vez como a los dueños del agua? ¿Por qué herirme y no matarme? Mientras me hacía estas preguntas, caí en la cuenta de que la respuesta que buscaba era otra. ¿Cómo es que lo soportan los demás? ¿Es suficiente con que

te pongan la comida en un plato para soportarlo todo? ¿Qué clase de loco soy que cuando pienso en ellos, en todos ellos a mi alrededor, no siento sino el más profundo desprecio? [...] (p. 185).

Rendición aborde donc la question de la quête du bonheur à la fois présente dans les utopies et dans les dystopies. Dans ces dernières, on est loin des idéaux et des espoirs dans le progrès de l'humanité vécus entre le XVI^e et le XIX^e siècles pour laisser place au désenchantement collectif à force de convoiter une société parfaite qui finit par s'avérer désastreuse. Dans ce contre-modèle, on retrouve une évolution dans la vision et dans la perspective des personnages pendant le déroulement du récit. Le scénario idyllique du départ devient ainsi un cauchemar par la suite, et on se focalise davantage sur les aspects négatifs de ce qui en apparence représentait la fin de la quête du bonheur par la découverte d'un espace propice à l'épanouissement.

Le récit de Loriga met en lumière les dangers des sociétés totalitaires et dénonce les méthodes de celles-ci dans la manipulation des masses, notamment par la promesse de protection, d'une société harmonieuse et organisée fournissant tous les éléments nécessaires à la prospérité des populations mais qui cache en réalité une prison à ciel ouvert. L'auteur revient indirectement sur les dérives des sociétés scientifiquement et technologiquement avancées et sur leurs effets dans les rapports humains qui, par leur dégradation, mènent inexorablement les individus à la perte de leur identité dans un environnement vide et impersonnel. Avec la métaphore de la ruche présente dans ce récit, *Rendición* est un exemple des difficultés de la vie en communauté dans un régime totalitaire, suscitant des questionnements dans une société totalement uniformisée. La dualité dans la spatialité dystopique de *Rendición* sera aperçue de façon opposée par le protagoniste et par le reste des personnages, qui, assimilant la guerre à un territoire hostile, oublient que l'espace qu'ils fuient dans la première partie du récit représente également un territoire d'enracinement et de liberté lié à leur identité, effacée lors de leur arrivée à la cité transparente.

Bibliographie

- ARNT, Hérís, « Espaces littéraires, espaces vécus », *Sociétés*, vol. 74, numéro 4, 2001, pp. 54. <<https://www.cairn.info/revue-societes-2001-4-page-53.htm>>
- ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia, « Territorios, parajes y contornos literarios: aproximación teórica al espacio en la narrativa actual », in CELMA VALERO, María Pilar et RAMÓN GONZALEZ, José (ed.), *Lugares de ficción. La construcción del espacio en la narrativa actual*, Valladolid-New York, Cátedra Miguel Delibes, Coll. Punto de encuentro, 2010, p. 17-35.
- AUGÉ, Marc, *Fictions de fin du siècle. Suivi de Que se passe-t-il ?, 29 février, 31 mars, 30 avril 2000*, Paris, Fayard, 2000.
- BAZIN, Laurent, *La dystopie*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, Coll. L'Oportune, 2019.
- KYROU, Ariel, « L'abeille et la ruche comme métaphores politiques », *Labyrinthe*, no. 40, 2013. <<http://journals.openedition.org/labyrinthe/4326>> [
- NOYARET Natalie (ed.), *La narrativa española de hoy (2000-2013), La imagen en el texto (3)*, Leia, Peter Lang, 2014.
- ORTÍZ, María Patricia, « El Concepto de heterotopías de Michel Foucault en dos novelas de Mario Bellatin: Salón de Belleza y Damas Chinas », *Hispania*, vol. 100, número 2, 2017, p. 191-201. <<https://www.jstor.org/stable/26387773>>