

## Dialectique de l'espace dans *La caída de Madrid* de Rafael Chirbes

NATHALIE SAGNES ALEM

Université de Montpellier Paul-Valéry  
*ReSO*

**Résumé :** L'article se propose d'étudier les représentations et fonctions de l'espace dans le roman *La caída de Madrid* de Rafael Chirbes. Il s'agira d'abord de voir comment le canon réaliste de l'œuvre donne lieu à une lecture critique et marxiste de la société de l'époque; puis comment l'intériorisation de l'espace, à travers la mémoire ou l'introspection des personnages, permet de les associer symboliquement à la fois au questionnement de la réalité et au processus de création, dans un mouvement autoréflexif singulier ; finalement, à travers les chronotopes du roman, on analysera la vision profondément négative et continuiste qu'a Chirbes de la Transition en tant que processus politique.

**Mots clés :** transition, paradigme réaliste, espace, marxisme, chronotope

**Resumen:** El artículo se propone estudiar las representaciones y funciones del espacio en la novela *La caída de Madrid* de Rafael Chirbes. Se trata primero de ver cómo el canon realista de la obra genera una lectura crítica y marxista de la sociedad de la época; luego cómo la interiorización del espacio, a través de la memoria o de la introspección de los personajes, permite asociarlos de manera simbólica a la vez al cuestionamiento de la realidad y al proceso creador, en un movimiento autoreflexivo singular; finalmente, a través de los cronotopos de la novela se analizará la visión profundamente demoledora y continuista que tiene Chirbes de la Transición como proceso político.

**Palabras clave:** transición, paradigma realista, espacio, marxismo, cronotopo

**Pour citer cet article/ Para citar este artículo :** SAGNES-ALEM, Nathalie, « Dialectique de l'espace dans *La caída de Madrid* de Rafael Chirbes », p. 63-79, in DI BENEDETTO, Christine et SAGNES-ALEM, Nathalie (coord.), *Narraplus*, N°8 – Rafael Chirbes – Journée d'Étude *La caída de Madrid*, mis en ligne sur [narrativaplus.org](http://narrativaplus.org) (NEC+), janvier 2025.

<http://narrativaplus.org/Narraplus8/Dialectique-de-l-espace-dans-La-caida-de-Madrid-de-Rafael-Chirbes-SAGNES-ALEM.pdf>

Rafael Chirbes publie *La caída de Madrid* en 2000<sup>1</sup>, l'année de la découverte et de l'ouverture des premières fosses communes en Espagne<sup>2</sup>. Avec ce texte, c'est un autre cadavre que le romancier exhume, celui de Franco, alors que le dictateur repose encore dans son mausolée du *Valle de los Caídos*<sup>3</sup>.

Le roman de Rafael Chirbes – publié vingt-cinq ans après la mort du dictateur – est le vecteur d'une réflexion critique sur l'Espagne contemporaine, sur la Transition espagnole envisagée comme un processus de légitimation rétroactif du franquisme et comme une nouvelle défaite pour celles et ceux qui ont lutté pour la République et ensuite contre la dictature, au nom de la défense des mêmes valeurs. C'est un discours à rebours du discours hégémonique sur la Transition qui s'est légitimée elle-même en se présentant comme la seule voie possible vers la démocratie et la modernité, que nous propose le roman<sup>4</sup>. Chirbes récuse une lecture de l'histoire consensuelle pour dénoncer une double usurpation morale et politique<sup>5</sup>.

Le temps de l'Histoire et celui de la fiction, le temps historique et le temps subjectif modèlent par leurs multiples interférences l'interprétation d'un événement historique et politique (la Transition) qui ne se réduit plus à un moment circonscrit (quelles que soient les dates retenues pour le « borner » : 1977, 1978, 1981, 1982<sup>6</sup>) mais à *un continuum*. Au niveau de la construction du roman, la lecture rétrospective de l'histoire est présente à travers les analepses et prolepses qui traduisent un point de vue surplombant sur les événements. Ce 19 novembre 1975, veille de la mort du dictateur,

---

<sup>1</sup> CHIRBES, Rafael, *La caída de Madrid*, Barcelona, Anagrama, 2000. Désormais noté *LCM*, suivi du numéro de la page.

<sup>2</sup> C'est l'année de la création de l'ARMH (Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica) par Emilio Silva et Santiago Macias.

<sup>3</sup> La dépouille du dictateur ne sera extraite du Mausolée qu'en 2019, sous le gouvernement de Pedro Sánchez qui en avait fait une priorité politique.

<sup>4</sup> Pour plus de précisions, voir : SAGNES-ALEM, Nathalie, *La caída de Madrid de Rafael Chirbes: représentations et enjeux de la Transition*, in Francisco Campuzano Carvajal (ed.), *Transitions politiques et évolutions culturelles dans les sociétés ibériques et ibéro-américaines contemporaines*, ETILAL, Collection Actes, n°3, Université Montpellier III, 2002, p. 311-323.

<sup>5</sup> Rafael Chirbes utilise le terme de trahison pour qualifier le processus : « *esa larga traición llamada transición* », CHIRBES, Rafael, *El novelista perplejo*, Barcelona, Anagrama, 2002, p.119.

<sup>6</sup> Les dates correspondent respectivement aux élections générales, à l'approbation de la Constitution par référendum, au coup d'état avorté de Tejero, à l'avènement du PSOE au pouvoir.

représente la partie « abîmée » d'un blason ou d'un tableau : passé, présent, futur convergent dans une même image qui fixe et réfléchit le sens de l'œuvre tout entière (selon l'étymologie de la mise en abîme).

Le titre du roman, par sa polysémie et sa réversibilité parfaite – il s'agit à la fois d'une référence géographique et d'une référence historique<sup>7</sup> – annonce la relation dialectique entre l'espace et le temps ou l'histoire qui va se nouer dans le texte.

Le temps dans le roman est à la fois linéaire et discontinu, fait de pleins et de déliés, mais toujours indissociable de l'espace de la fiction. De fait, le temps et l'espace dans *La caída de Madrid* sont des catégories solidaires dans la plus pure tradition réaliste. Chirbes revendique explicitement cet héritage littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle – Galdós étant pour lui une figure tutélaire<sup>8</sup> – et celui des années 50 (*el realismo social*) pour leur matrice idéologique commune : une vision critique de la société et une visée émancipatrice qui passe par le texte mais le déborde. La formation marxiste de Chirbes innerve une lecture du monde dominé par les rapports de force entre classes sociales, la lutte des classes :

La formación marxista del escritor es otro de los aspectos que determina su concepción realista de la novela. La literatura es el medio desde el que contar la lucha de clases y cuestionar el relato dominante. Para Chirbes existe una clara relación entre el adentro y el afuera del relato y, en este sentido, el texto se presenta como un sistema cerrado que remite a otro más amplio y abierto, el contexto, del que se propone descifrar su código<sup>9</sup>.

L'espace représenté dans la fiction, par sa fonction épistémique et sa dimension idéologique, est le vecteur d'une représentation non pas objective mais dialectique de l'histoire.

<sup>7</sup> Il s'agit de la bataille de Madrid perdue par les Républicains, après trois années de résistance.

<sup>8</sup> D'ailleurs, la première partie de l'Essai *Por cuenta propia. Leer y escribir*, qui s'intitule « *Maestros* » comporte un hommage à Galdós : « *La hora de otros (Reivindicación de Galdós)* », CHIRBES, Rafael, *Por cuenta propia. Leer y escribir*, Barcelona, Anagrama, 2010.

<sup>9</sup> ACEBES ARIAS, Álvaro, « Un testigo de su tiempo: las bases e influencias del realismo crítico de Rafael Chirbes », *Siglo XXI. Literatura y cultura Españolas*, n°21, 2023, p.251. Et Chirbes lui-même écrivait en 2010 : « *puedo decir que mis novelas deben tanto a Marx o a Lucrecio como a Balzac o a Proust* », CHIRBES, Rafael, *El novelista perplejo*, op. cit., p.27.

## DIMENSION REFERENTIELLE ET SOCIALE DE L'ESPACE OU LE PARADIGME REALISTE

Madrid est le lieu où l'histoire s'est jouée – la bataille de Madrid perdue par les Républicains – mais c'est aussi un espace urbain avec ses caractéristiques propres, reconnaissable grâce à un maillage de références toponymiques : rues, quartiers, monuments, institutions emblématiques. Si les protagonistes du roman vivent et évoluent dans la même ville, il ne s'agit pas pour autant d'un espace commun partagé. Les rapports de domination et d'exclusion d'une société hiérarchisée s'inscrivent dans cet espace fragmenté, ce que reflète d'ailleurs la construction du roman. L'espace textuel se découpe en deux parties qui s'articulent autour de deux moments de la journée (*la mañana* et *la tarde*) mais les différents chapitres se caractérisent en général par l'exploration d'un espace propre, associé le plus souvent à un personnage prototypique ou à un groupe de personnages. L'identité du personnage est suggérée à travers un principe de contiguïté : les éléments qui entourent le personnage sont autant de signes d'identité. On rappellera l'*incipit* exemplaire du roman (don José caractérisé par les cigares qu'il fume et l'atmosphère feutrée d'un appartement cossu) mais on pourrait citer une multitude d'autres exemples. Rares sont les personnages à traverser les espaces ainsi assemblés<sup>10</sup>, Lurditas étant une exception notable puisqu'elle travaille au domicile de la famille Ricart. Le découpage de l'espace dans le roman permet de questionner des phénomènes de ségrégation sociale et de dénoncer une forme de violence subie, notamment à travers la dichotomie entre le centre urbain où vivent les classes aisées et la périphérie où sont reléguées les classes populaires. La résidence de la famille Ricart se trouve au cœur du très chic *barrio de Salamanca* tandis que leur bonne, les compagnons de lutte de Lucio (Enrique, *el Viejo*) mais aussi les étudiants issus de la classe ouvrière vivent dans les quartiers les plus éloignés<sup>11</sup>, « à la marge ». Cette expression est empruntée à

---

<sup>10</sup> Catherine Orsini-Saillet a recours à l'image de la disjonction et celle de la mosaïque dans son travail sur la fragmentation et ses enjeux dans l'œuvre de Rafael Chirbes, ORSINI-SAILLET, Catherine, *Rafael Chirbes romancier : l'écriture fragmentaire de la mémoire*, Habilitation à Diriger des Recherches de l'Université Jean Monnet, Saint-Étienne, 2007.

<sup>11</sup> « [...] la línea 1, la de Vallecas, que era el barrio donde ellos vivían, Lucio y ella, desde hacía más de un año. Bueno, ellos no vivían propiamente en Vallecas; en

Chirbes qui a recours à des métaphores spatiales pour signifier une exclusion sociale mais aussi politique. On trouvera sous sa plume, dans ses essais notamment, les expressions « los de abajo », « los de fuera » pour désigner ceux qui furent exclus du pacte transitionnel<sup>12</sup>. La fête d'anniversaire organisée par Olga au domicile familial est le prétexte qui permet aux élites franquistes de rencontrer celles avec qui elles vont partager symboliquement leur pouvoir afin d'assurer la préservation de leurs biens. Par cette représentation, ce sont les fondements mêmes de la démocratie que questionne Chirbes ; les conditions et modalités du changement ne sont pas décidées dans l'espace public, démocratique au sens premier du terme, mais se négocient à huis clos. Comme l'écrit Germán Labrador Méndez :

En su particular lección de anatomía, el novelista valenciano pesaba las dignidades y sacrificios de la España derrotada, pero también, y, sobre todo, los intercambios de poder y de deseo que unieron a las castas franquistas y a las élites progres en el banquete caníbal de 1975. Había llegado la Transición<sup>13</sup>.

Pour décrire les quartiers périphériques ouvriers, Rafael Chirbes utilise les mêmes procédés que les écrivains réalistes dont il revendique l'héritage. Certaines de ses descriptions peuvent être lues comme un hommage à *Fortunata y Jacinta* de Benito Pérez Galdós ou à *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos :

En aquella pensión de la calle Toledo había compartido cenas y también habitación con camioneros que venían de Vigo apestando a salobre y en cuyas manos podía ver las escamas de pescado adheridas cuando se acercaban la cuchara de la sopa a la boca,

---

Vallecas cogía ella el metro para ir al centro a trabajar, pero la casa estaba un poco más allá, hacia Entrevías, y había que coger antes del metro una camioneta que pasaba cerca, a cinco minutos escasos de la casita, que por eso la habían alquilado, por la buena comunicación que tenía, y sobre todo porque era muy barata [...] » (*LCM*, 81).

<sup>12</sup> « Fuera del gran pacto de la Transición se quedaron dos actores decisivos : esos que ya no sabemos quiénes son pero que entonces llamábamos clase obrera, y también se quedó fuera del pacto el exilio, su obra », CHIRBES, Rafael, *Por cuenta propia. Leer y escribir*, Barcelona, Anagrama, 2010, p. 226. On pourra donner un autre exemple: «Ana, frente a engañosa buena letra, emprende su propia narración con la torpe letra de los de abajo», *id.*, p.23.

<sup>13</sup> Germán Labrador Méndez cité par Álvaro Acebes Arias, in ACEBES ARIAS, Álvaro, «Un testigo de su tiempo», *art. cit*, p. 250.

hombres que contaban sus experiencias en el transporte, sus dificultades para la carga y descarga de mercancías, y también sus aventuras con mujeres que se ofrecían en locales al borde de la carretera. (*LCM*, 120)

Mais la répétition de représentations indissociables du substrat historico-social dans lequel elles ont émergé (l'Espagne de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle ou celle des années quarante et cinquante) permet surtout de dresser un panorama critique et contrasté de la société espagnole de la fin de la dictature, à rebours du discours officiel qui mettait en exergue la réussite économique du franquisme, modèle qu'il fallait donc préserver à tout prix. La relation d'hypertextualité (ou le canon réaliste) montre que structurellement rien, ou presque, n'a changé et rien ne va changer après la mort de Franco. L'Espagne reste une société de classes, avec une concentration de la richesse, du capital et des moyens de production : nous reprenons à dessein la rhétorique marxiste omniprésente dans le texte, y compris lorsqu'il s'agit de ridiculiser l'usage qu'en font ceux qui ont renoncé à « la lucha final » dont le but ultime était précisément l'avènement d'une société égalitaire. La permanence d'une situation d'exclusion et de marginalisation sociale s'inscrit d'abord dans les figurations d'un espace fictionnel identifiable et figé.

Dans ce système de représentation saturé et cloisonné, le passage d'un espace social à un autre peut être synonyme de transgression ou de trahison. Le personnage de Taboada exerce dans un cabinet d'avocats, proche de la résidence de la famille Ricart. Mais la construction du récit est elliptique : on ne sait comment le personnage a été libéré ni comment il est entré en contact avec les élites économiques du franquisme, pour lesquelles il s'apprête à travailler. En fait, le personnage est essentiellement saisi à travers le point de vue de don José Ricart (au début du roman) ou celui antagonique de Lucio (dans le dernier chapitre) : nous n'avons de lui qu'une image volontairement brouillée. Un réseau d'indices concordants nous invite cependant à penser qu'il a pu passer un pacte avec le régime pour sortir de prison. Le secret entourait ces tractations avérées, véritables incitations à la délation. Le récit en rend compte de façon mimétique, en faisant disparaître l'information dans les blancs du texte. C'est donc au lecteur qu'il appartient de les combler pour questionner la version officielle de l'histoire que Taboada va écrire, celle des vainqueurs de la « modélique »

Transition (ce qu'il confesse cyniquement à Lucio). Dans *Los viejos amigos*, roman dont la trame se situe vingt-cinq ans après la mort de Franco, le processus de démythification/démystification de la résistance de certains militants, désormais membres du PSOE, vient corroborer cette interprétation en fait déjà là, en creux<sup>14</sup>.

La longue diatribe de Taboada, à la fin du roman, révèle le cynisme de ces militants convertis à une forme de pragmatisme idéologique qui les conduit à sacrifier leurs valeurs et idéaux – et leurs compagnons de lutte – pour retourner à leur classe d'appartenance. Le personnage de Quini, après l'assaut des forces de l'ordre contre les étudiants, rejoint le domicile familial, à l'intérieur duquel sa chambre constitue un espace de résistance, symboliquement et parodiquement enclavé mais surtout très protégé. Les affiches et reproductions qui en couvrent les murs sont autant de signes subversifs totalement dérisoires. Dans l'univers de Rafael Chirbes les différents protagonistes sont assignés à leur classe sociale et sont finalement condamnés à ne pas s'en émanciper. C'est le cas des enfants faussement rebelles des élites franquistes, des « anticorps<sup>15</sup> » produits par le système pour assurer sa survie selon Chacón, mais aussi des enfants d'ouvriers ; ces derniers, malgré leur engagement politique et leur formation universitaire sont souvent ramenés à leur origine sociale comme s'ils avaient intériorisé et subjectivé une relation de domination et d'exploitation subie par les générations qui les ont précédés.

## ESPACES INTIMES ET MEMORIELS

Lucas est un peu un *alter ego* de l'auteur : mêmes origines, même histoire familiale (orphelin placé dans un internat sinistre de la région d'Avila) et parcours universitaire semblable. Chirbes dresse le portrait d'un personnage qui éprouve un sentiment d'illégitimité lorsqu'il se trouve avec les autres membres du groupe, enfants des

---

<sup>14</sup> Dans *Los viejos amigos*, le personnage de Narciso a trahi sa compagne pour être libéré de prison mais il a forgé un tout autre récit de sa lutte antifranquiste et s'est construit une image de résistant intègre (CHIRBES, Rafael, *Los viejos amigos*, Barcelona, Anagrama, 2003).

<sup>15</sup> « Hay una juventud, una juventud que han formado ellos, que es parte de ellos aunque se les oponga. Son los anticuerpos que ellos mismos han creado para salvarse cuando enferman de verdad, la vacuna para que el país siga siendo suyo » (LCM, 186).

élites politiques ou économiques du franquisme, dont il ne partage aucun des codes culturels et sociaux. Finalement, le texte oscille entre une représentation déterministe zolienne du personnage de fiction et une lecture bourdieusienne de sa situation<sup>16</sup>. Lucas se voit à travers le regard des autres, c'est-à-dire comme un objet, ou comme un individu réduit à des éléments extérieurs qui le définissent « par contiguïté » ; on pourrait dire qu'il se représente comme un romancier réaliste construit son personnage, à travers des caractéristiques prototypiques, entre clichés littéraires et préjugés sociaux :

Lucas se sentía pequeño y sucio al lado de ella, envuelto en olores nombrables y compartidos por legiones de seres humanos. La democracia de la sordidez. El igualitarismo de la suciedad. La modestísima casa de la familia de Pedro, a la que había sido invitado a almorzar con frecuencia, en la calle del Amparo, cerca de Tirso de Molina, un piso al que se accedía por una sombría escalera de madera, crujiente y sucia. Las casas de los camaradas de Getafe, de Vallecas, de Villamil, en las que se reunía su célula. Una igualdad de pisos mal ventilados, de habitaciones interiores que guardaban el olor de humedad y de las secreciones de cuatro o cinco generaciones ; de tabernas que apestaban a aceites usados para freír productos dispares decenas de veces. (LCM, 115-116)

L'espace est toujours le principal vecteur de la représentation critique d'une réalité sociale mais il n'est plus objectif ; il est intériorisé par un sujet qui en fait aussi l'instrument d'un retour sur soi et, de façon plus subtile, du texte sur lui-même, ce qui nous conduit à parler d'un réalisme revisité : le réalisme postmoderne qui pose les bases d'une alliance renouvelée entre réalité, histoire, sujet et art, tel que le définit Joan Oleza<sup>17</sup>.

La description de l'espace, dans sa dimension référentielle ou autoréférentielle, permet aussi d'explorer la subjectivité des différents protagonistes de l'histoire. C'est en effet le personnage, par le truchement de la focalisation interne, qui semble être à l'origine de la représentation et de la production des images et de leur signification, qu'il s'agisse de métaphores, de métonymies ou de comparaisons.

<sup>16</sup> Chirbes connaissait certainement *Les héritiers* de Bourdieu et Passeron, ouvrage publié en 1964.

<sup>17</sup> Voir OLEZA, Joan, "Un realismo posmoderno", in *Ínsula : Revista de Letras y Ciencias Humanas*, n°589-590, 1996, p.39-42.



La mémoire intime se révèle à travers l'image de l'espace (procédé également très présent dans le roman *La buena letra*<sup>18</sup>), les souvenirs ayant besoin des lieux pour se fixer. Le roman s'ouvre sur le réveil du personnage de don José Ricart qui ne se lève pas tout de suite. Ces quelques minutes où il reste dans son lit sont propices à la remémoration et à l'analyse de la journée particulière qui s'annonce : il va fêter son soixante-quatrième anniversaire et le pays est suspendu à l'annonce imminente de la mort de Franco. Le personnage s'abandonne à une forme de rêverie éveillée, un état de semi-conscience que les spécialistes appellent état hypnopompique ou hypnagogique selon qu'il s'agit de la phase de réveil ou de celle d'endormissement. Cet état d'entre-deux génère de simples images, parfois des hallucinations, auxquelles la cognition essaye de donner un sens, ainsi qu'aux associations qui affleurent et se dérobent. Si le futur est fait d'incertitudes pour un homme d'un certain âge, compromis qui plus est avec un régime moribond, le passé est un lieu refuge. C'est donc l'espace de l'enfance qui prend forme sous les yeux du personnage, à travers une expérience synesthésique multisensorielle. La description du paysage valencien évoque un tableau de Joaquín Sorolla et suscite une émotion presque d'ordre esthétique :

Cerró otra vez los ojos y volvió a ver la cúpula de la iglesia, pero esta vez la contempló con ojos inocentes, desvanecida ya la angustia por recordar el nombre : la cúpula nada más, azul y reluciente y rodeada de azul ; vio las tiendas de comestibles, las mercerías, las ferreterías [...]. Todo le llegaba de lejos, pero se ofrecía vivo, colorista y ruidoso ante él [...]. Vio las ruedas de un carro hundiéndose en la alfombra vegetal [...] Después el ruido del despertador se le mezcló con el de las campanillas. (LCM, 12)

Mais, progressivement, l'image se transforme, se charge de signes inquiétants où le passé, le présent et le futur ne font plus qu'un. La mort du fils et celle à venir du dictateur se confondent et se télescopent. L'espace remémoré ou réinventé devient miroir et métaphore d'un passé douloureux refoulé et des temps troublés à venir. L'image d'abord statique s'anime, le mouvement étant celui de la dynamique de l'histoire :

---

<sup>18</sup> CHIRBES, Rafael, *La buena letra*, Madrid, Debate, 1992.

[...] pensaba en la rueda de un carro que cruje un trecho, y, concluidas varias etapas del viaje, acaba por salirse de su eje, avanza sin rumbo durante un corto trayecto, zigzagueando con movimientos imprevisibles, y a continuación rueda por una cuesta y se estrella al fondo del barranco. (*LCM*, 16)

Si les personnages de Chirbes sont des êtres dotés de subjectivité – au sens premier d'être *un sujet* – c'est parce qu'ils sont façonnés par leur mémoire, à l'exception notable de Taboada qui en est totalement dépourvu. Cette amnésie choisie (Taboada regarde vers l'avenir) fait écho à la situation douloureuse d'Amelia dont la mémoire est malade. Sa conscience de l'instant présent et du passé récent disparaît dans un trou noir qui engloutit l'espace qui l'entoure. Mais c'est pour ressurgir sous une autre forme, celle d'images enfouies, pas encore enfuies. Le long couloir sombre de l'appartement familial la conduit vers un autre lieu, une autre époque. Le passé et le présent, l'ici et l'ailleurs ont cessé d'exister et la vieille femme et l'enfant qu'elle fut ne font qu'un, jusqu'à ce que la mémoire se déchire. L'expression d'un temps et d'un espace unique qui se fondent dans une seule représentation donne lieu à une véritable transmutation poétique :

« Si aguanta tranquila en la cama, mejor », le había dicho Olga a Lurditas, mientras doña Amelia, tumbada en la cama, con los ojos cerrados, oía voces. Sí, voces. Su madre la estaba llamando desde lejos. Era un pasillo largo y oscuro, y al fondo sonaba la voz de su madre, que le decía ven, y también, qué haces, Amelia, qué estás haciendo ahí, sola, no tienes que quedarte sola [...]. Estaba todo oscuro, pero ella sabía que aquello era un pasillo ; que la cama estaba en medio de un pasillo, lo sabía porque sabía que al fondo estaba la voz de su madre sola [...]. (*LCM*, 75)

Ces images de l'espace gravées<sup>19</sup> dans les mémoires individuelles dessinent, à partir d'une cartographie de l'intime, un paysage de l'Espagne et de son histoire, inscrit dans l'épaisseur du texte. La femme d'Arroyo, fille de militaire, se souvient de son enfance et soudain surgit une image oubliée, celle des « maquis » capturés et rassemblés dans la cour de la caserne :

---

A veces se pasaba dos o tres noches sin aparecer y ella sufría pensando que podría haberle ocurrido en aquellas montañas que estaban infestadas de maquis [...]. El patio se había llenado de vehículos y también habían llegado varias parejas de guardias a lomos de cabalgaduras. Mezclados con los guardias, podía verse a una docenas de individuos sucios, algunos con las caras cubiertas por largas barbas, con los vestidos convertidos en harapos, y aspecto de fatiga. (LCM, 298)

On ne sait d'ailleurs pas si le personnage a vraiment compris, des décennies plus tard, le sort qui était réservé à ces hommes hirsutes et entravés mais l'image est bien là, en attente d'être « révélée ».

### **CREATIONS ET CHRONOTOPES : LES ESPACES DE LA TRANSITION**

Dans la tradition du roman historique – ce que n'est pas à proprement parler *La caída de Madrid* – et dans celle du roman réaliste, les personnages inventés et les personnages réels se croisent à l'intérieur d'un même espace. Dès le premier chapitre, le lecteur sait que le commissaire Arroyo est en lien étroit avec le pouvoir : il est régulièrement tenu informé de la situation par ses contacts au palais du *Pardo* (lieu emblématique de la dictature puisque Franco y a résidé entre 1939 et 1975) et le personnage se glisse même dans la chambre de l'hôpital de *la Paz*, pour voir une dernière fois le dictateur encore en vie ou « qui continue à présenter des signes de vie », selon la formule qui ponctue le récit, écho des bulletins de santé égrenés à intervalles réguliers à la radio tout au long de cette journée. La focalisation interne du discours nous permet de pénétrer dans cet espace avec le personnage et d'adopter son point de vue, celui du voyeur :

Hasta ahora, el mero hecho de que su cuerpo siguiera ahí manteniendo el orden en el país, aunque, desde hacía unos cuantos días, y según había podido comprobar él mismo (que había aprovechado las visitas que hacía a los hombres que tenía de servicio en el Hospital de la Paz para colarse un instante en la habitación), el General ni veía ni oía, y ofrecía una imagen desoladora, acribillado de agujas hipodérmicas y tubos. [...] Tuvo la impresión de que no era sólo un hombre consumido por los años y

por la enfermedad el que se estaba muriendo, sino que se moría también toda una forma de entender España. (*LCM*, 49)

Le corps ainsi exposé au regard des plus proches préfigure le défilé incessant des madrilènes devant le cercueil ouvert de Franco, dans les jours qui vont suivre. La description d'un vieillard en train d'agoniser devient l'image d'un système qui va disparaître avec celui qui l'a incarné pendant près de quarante ans. Les comparaisons et métaphores médicales, souvent très crues – ce qui est le propre de l'esthétique naturaliste – émanent ici du personnage focal qui livre son interprétation des événements, à travers les craintes qui l'animent même si le lecteur sait qu'elles sont infondées puisqu'aucun tortionnaire du Régime ne sera inquiété après la Transition<sup>20</sup>. Le roman raconte aussi, par sa tension à la fois prospective et rétrospective, ce qui aurait pu advenir et n'a pas eu lieu.

Si le palais du *Pardo* est un endroit hautement stratégique qui symbolise et incarne le pouvoir, le métro madrilène est son envers : un lieu anonyme, souterrain, mais lui aussi éminemment politique. À la fin du roman, Lucio cesse de fuir et décide de rejoindre l'équipe de nuit dont il fait partie, ses compagnons de travail, qui sont parfois aussi ses compagnons de lutte. On se souvient que ce sont les actions menées dans le métro et les accusations de sabotage qui ont conduit à son emprisonnement. S'il doit être arrêté, Lucio préfère que ce soit dans cet espace partagé avec les siens (« los de abajo », les travailleurs) ou dans celui plus intime du domicile conjugal, suggéré par l'image du lit qui a gardé l'empreinte et la chaleur du corps de Lurditas (*LCM*, 318). En assumant les conséquences de ce choix, il renonce à la lutte clandestine, en ce 19 novembre 1975.

Lucio est le seul à échapper au regard ironique, souvent corrosif, dont le narrateur enveloppe les autres personnages. Dans une axiologie révolutionnaire ou mystico-révolutionnaire (le prénom de Lucio signifie « lumière » en latin) ce personnage, étranger à toute compromission, incarne une forme de pureté, voire d'innocence originelle. C'est d'ailleurs dans un lieu de culte qui n'est pas sans évoquer un christianisme primitif que Lucio fait la rencontre de Lurditas<sup>21</sup>. Cette église faite de briques et de planches, où

---

<sup>20</sup> Il s'agit là d'une conséquence directe de la loi d'amnistie de 1977.

<sup>21</sup> Elle-même ainsi nommée pour avoir survécu à une terrible maladie grâce à un supposé miracle de la Vierge.

l'eucharistie consiste à recevoir un simple morceau de pain au lieu de l'hostie consacrée, fait écho à une réalité dans cette Espagne postconciliaire des années soixante et soixante-dix. Si la hiérarchie catholique est toujours restée fidèle au franquisme dont elle est un des piliers, certains prêtres vont alors s'installer dans les quartiers ouvriers, le plus souvent périphériques, pour renouer avec les racines du christianisme<sup>22</sup>. Ce lieu de spiritualité, littéralement et métaphoriquement ouvert aux quatre vents peut aussi être lu, malgré l'ambiguïté du point de vue, comme un espace politique<sup>23</sup>, au sens premier du terme :

Lucio iba mucho a la iglesia del Pozo del Tío Raimundo [...] que no parecía una iglesia, más bien un barracón, porque el padre Llanos decía que la iglesia de Cristo no podía vivir con más lujo que sus hijos, y sus hijos vivían en aquel barrio con muy poquito lujo, la verdad, porque andaban metidos – seis o siete y a veces más en chabolitas que se habían ido construyendo de noche, que levantaban de noche y, cuando llegaba la mañana estaban levantadas, y la gente ya había metido dentro los muebles – por llamar algo a los cuatro trastos, cajas de frutas, sillas viejas, que tenían cuando se presentaban los guardias, que no los podían echar porque había una ordenanza que decía que si la casa estaba techada ni te podían echar de ella ni tirarla abajo [...]. Aquella gente no creía en los milagros, creía en la justicia, en que no existía la justicia : ésa era su fe. » (*LCM*, 85-86)

Dans un système de représentation polarisé, la dialectique du dedans et du dehors (déclinée sous différentes formes dans le roman) est au cœur du dispositif narratif et critique. Rafael Chirbes qui a milité dans un groupuscule marxiste d'extrême gauche a fait l'expérience de la violence de la répression franquiste dans sa chair puisque, comme son personnage, il a été incarcéré à Carabanchel<sup>24</sup>. Durant les presque quarante années de la dictature, de très nombreux militants antifranquistes y ont été enfermés et ont subi humiliations et tortures. En 1978, soit trois ans après la mort de

---

<sup>22</sup> On rappellera le contexte politico-religieux, celui du Concile de Vatican II qui s'est terminé en 1962 et a bouleversé en profondeur l'église catholique.

<sup>23</sup> Ces églises pouvaient même être mises à disposition pour que s'y tiennent des réunions clandestines, organisées par CCOO ou le PCE.

<sup>24</sup> La construction de la prison de Carabanchel par les prisonniers politiques républicains condamnés aux travaux forcés a commencé en 1940.

Franco, Agustín Rueda, jeune militant anarchiste de 25 ans, y sera battu à mort par des gardiens. Cet espace qui condense toute une époque, celle de la dictature franquiste, est un des chronotopes du roman.

Chirbes choisit de refermer son roman sur l'évocation de ce lieu alors même que la Transition comme processus politique est en marche et fait de l'histoire un *continuum*. C'est un objet singulier, un étui à cigarettes en argent qu'Arroyo sort de sa poche entre deux séances de torture<sup>25</sup> qui réactive une image présente au début du roman, celle du cadavre du soldat républicain dépouillé par José Ricart :

La vida en las trincheras los había unido con una relación de padre e hijo para el resto de sus vidas. Una mañana de invierno en que la niebla se pegaba al mar y todo estaba húmedo y frío, José había encontrado la pitillera de plata tirada junto al cadáver de un joven comandante republicano que yacía boca abajo sobre la arena de la playa con un tiro en la sien, y se la había regalado a Maxi, y la pitillera había sellado su amistad. (*LCM*, 54)

Le champ de bataille et la prison franquiste se fondent en un espace symbolique unique dans lequel s'inscrit l'histoire des vaincus. Ce cadavre sans sépulture a été oublié dans le texte et c'est au lecteur de l'exhumer pour questionner une histoire officielle qui sera écrite par les vainqueurs et donc pleine de trous.

La prison est essentiellement vue à travers le regard du personnage de Lucio mais le point de vue est ambigu car les représentations intègrent le point de vue surplombant rétrospectif de l'auteur. Lorsqu'il écrit son roman, Chirbes sait que la lutte finale à laquelle font encore semblant de croire les militants emprisonnés n'aura pas lieu. Si les modes de résistance et d'organisation à l'intérieur de cet espace carcéral correspondent à une réalité historique – le PCE clandestin a mis en place des stratégies de survie et de solidarité – on voit poindre une critique ironique de ce qui se joue désormais dans ce lieu clos. Les affrontements et dissensions idéologiques entre *Vanguardia Revolucionaria*, le groupuscule auquel s'est finalement rallié Lucio, et le PCE auquel il appartenait sont ridiculisées : simulacre des divisions qui ont déchiré le camp

---

<sup>25</sup> « El tipo abría la pitillera de plata, sacaba un cigarro, dos o tres golpes, o cuatro, tac, tac, tac, contra la tapa, se lo ponía en la boca, jugaba un poco con el encendedor antes de acercarle la llama al cigarro y prenderlo [...] » (*LCM*, 313).

républicain pendant la guerre ? En tout cas, ce n'est pas là que l'histoire se fera, ce que Taboada a compris. Même Lucio est lucide sur ce qui va advenir : « Presente armas camarada Lucio. Armas. Sus armas. La bolsa colgada del hombro con la muda [...] » (*LCM*, 317).

Si la prison est un des chronotopes du roman, l'université en est un autre, un espace référentiel aussi chargé symboliquement et traversé de tensions antagoniques, un autre espace politique. Le chapitre 7 s'ouvre sur l'image du professeur Bartos, ou plutôt sur celle de son espace de travail, le bureau qu'il occupe à l'université. Alors que l'on pourrait penser que c'est à travers le point de vue d'un nouveau personnage focal que va s'organiser le récit, il n'en n'est rien. C'est l'université, un lieu d'effervescence intellectuelle et de résistance antifranquiste, qui est le véritable protagoniste d'une séquence où le narrateur omniscient « reprend ses droits » et donne sa propre interprétation des événements :

Ahora eran gritos contra la pena de muerte. Meses atrás, había sido condenado a muerte y ajusticiado un grupo de revolucionarios, en un acto de violencia gratuita que el régimen había llevado a cabo con ánimo de que sirviera como botón de muestra de su fortaleza en los momentos de incertidumbre, un castigo ejemplar para tapar el ruido de sus propios estertores. (*LCM*, 106-107)

Dans la plus pure tradition réaliste, les affiches et reproductions qui entourent Bartos sont une représentation, non pas tant de ce qu'il est mais de ce qu'il désire donner à voir de lui ; le procédé se duplique par les quelques livres négligemment posés sur son bureau et renvoie au contenu de ses cours<sup>26</sup>. Les images (une photographie de Che Guevara, une reproduction de *Guernika* de Picasso, un dessin d'Alberti, une référence à la révolution des œillets) et les ouvrages (de Marx, Hegel, Althusser, Carpentier) dont s'entoure le personnage renvoient au même *corpus* idéologique marxiste ou révolutionnaire, qui est aussi celui d'une époque. On peut y voir une forme de représentation caricaturale qui en fait ressortir subtilement les fausses notes ou dénonce les postures de certains de ses acteurs. En ce 19 novembre 1975, les étudiants organisent un marathon littéraire (ou « meeting politique » selon le point de vue et la

---

<sup>26</sup> On rappellera la « libertad de cátedra » qui garantissait la liberté d'enseignement universitaire sous la dictature franquiste.

rhétorique du doyen qui en interdit la tenue) à l'intérieur de l'enceinte de l'université. Le déroulement de la séquence qui se déroule dans un espace saturé de références et de symboles constitue une véritable mise en abyme de l'Histoire et du titre même du roman. Dans l'amphithéâtre, les étudiants survoltés agitent drapeaux républicains et drapeaux rouges, reprenant en chœur des slogans révolutionnaires et antifranquistes, dans un esprit potache plus que véritablement subversif. Le champ lexical est d'ailleurs d'abord celui du spectacle, ce qui induit à la fois une mise à distance de l'événement historique de la part de ceux qui s'en réclament les héritiers et une critique à peine voilée de ceux qui ont déjà renoncé à d'autres modalités d'action. Mais la scène semble soudain basculer dans une autre dimension, avec l'irruption brutale de la police (« los grises ») dans l'amphithéâtre et le déchaînement d'une violence aveugle. L'université se transforme, sans aucune transition, en l'enfer que Neruda promettait à Mola dans son poème « Mola en los infiernos », poème que déclame entre deux intermèdes musicaux un duo d'étudiants. Le narrateur renonce à une forme de neutralité pour finalement adopter le point de vue des victimes de la répression, terrorisées et piétinées. Les phrases s'enchevêtrent et suggèrent le chaos qui règne désormais à l'intérieur :

Volaban carpetas por los aires y salían disparadas las carteras entre las piernas del público que se había puesto en pie y corría de un sitio para otro, sin saber adónde ir, porque la salida del paraninfo había sido ocupada por una sólida masa de hombres vestidos de gris, y el interior, por aquel humo que provocaba toses, asfixias, picores en la nariz y náuseas. Al bajar las escaleras, la gente tropezaba con zapatos abandonados, trenkas abandonadas, sábanas que habían sido utilizadas como pancartas y que ahora se encadenaban entre las piernas [...]. Lucas había tirado de Marga y se había escondido con ella debajo de la mesa del escenario, donde permaneció agachado sosteniéndole la mano, y desde donde asomó varias veces la cabeza, sin conseguir hacerse una idea muy clara de aquel caos, aunque sí que alcanzara a darse cuenta de que, por detrás de la muralla de guardias uniformados que golpeaban a los fugitivos, más allá de la puerta había otro muro delgado y peligroso, el de los policías de la social [...]. (LCM, 107)

Pourtant, si c'est bien une scène de violence aveugle qui est décrite, les références explicites à la guerre civile mais aussi les images qui



suggèrent un espace assiégé et une armée vaincue en déroute (les étudiants pris au piège se dispersent dans le plus grand désordre pour sortir de la nasse) nous conduisent à une autre lecture et à une autre interprétation. Sur un mode tragicomique, parfois grotesque, c'est bien l'histoire qui se rejoue dans cet espace fermé. On rappellera le siège de Madrid, qui s'est terminée par la « caída » de la ville et de la République. Le chapitre qui s'ouvrait sur une photographie du *Che* et une représentation de *Guernika* se referme sur un nouveau bulletin radiophonique qui annonce que le dictateur est toujours en vie. « Hay que marchar sobre Madrid. Tenemos que aprovechar estos momentos de confusión para forzar el levantamiento popular [...] » (*LCM*, 97) scandait pourtant l'un des étudiants avant cette journée ; mais l'autre bataille de Madrid n'aura pas lieu, n'a pas eu lieu : les combattants ont été défaits avant de l'avoir livrée.

### Bibliographie citée

ACEBES ARIAS, Álvaro, "Un testigo de su tiempo: las bases e influencias del realismo crítico de Rafael Chirbes", *Siglo XXI. Literatura y cultura Españolas*, n°21, 2023, p. 245-272.

BOURDIEU, Pierre et PASSERON Jean-Claude, *Les héritiers. Les étudiants et la culture*, Paris, Les Éditions de minuit, 1964.

CHIRBES, Rafael, *En la lucha final*, Barcelona, Anagrama, 1991.

---, *La buena letra*, Madrid, Debate, 1992.

---, *La caída de Madrid*, Barcelona, Anagrama, 2000.

---, *El novelista perplejo*, Barcelona, Anagrama, 2002.

---, *Por cuenta propia. Leer y escribir*, Barcelona, Anagrama, 2010.

OLEZA, Joan, "Un realismo posmoderno", in *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, n°589-590, 1996, p. 39-42.

ORSINI-SAILLET, Catherine, *Rafael Chirbes romancier : l'écriture fragmentaire de la mémoire*, Habilitation à Diriger des Recherches de l'Université Jean Monnet, Saint-Étienne, 2007. [https : // halshs.archives-ouvertes.fr/tel-01100156](https://halshs.archives-ouvertes.fr/tel-01100156)

SAGNES-ALEM, Nathalie, *La caída de Madrid de Rafael Chirbes: représentations et enjeux de la Transition*, in Francisco Campuzano Carvajal (ed.), *Transitions politiques et évolutions culturelles dans les sociétés ibériques et ibéro-américaines contemporaines*, ETILAL, Collection Actes, n°3, Université Montpellier III, 2002, p. 311-323.