

***La caída de Madrid* de Rafael Chirbes : une œuvre mythique**

PHILIPPE MERLO-MORAT

Université Lumière Lyon 2

Unité de recherche Passages Arts-Littératures XX-XXI

Résumé : Philippe Merlo-Morat démontre que *La Caída de Madrid* est écrit sur le modèle des tragédies classiques gréco-latines qui respectent les trois unités de temps, d'espace et d'action, peuplées de personnages tout à fait semblables à des dieux, déesses, héros et héroïnes comme tout droit sortis des panthéons athéniens et romains : Zeus, Phèdre, Antigone, sur le modèle des *Métamorphoses* d'Ovide. Une œuvre mythique jusque dans ses thèmes les plus abordés et surtout dans son écriture où, non seulement Eros et Thanatos, mais aussi les mythes liés à la mémoire et surtout le *muthos* sont omniprésents. L'auteur de cet article s'inspire des recherches et des écrits sur la mythologie, sur la résurgence des mythes classiques dans les œuvres artistiques contemporaines, méthode théorisée par Gilbert Durand, notamment dans *Les Structures anthropologique de l'imaginaire* (2006).

Mots clefs : Chirbes, mythologie, tragédie, héros, métamorphoses

Resumen : Philippe Merlo-Morat demuestra que *La Caída de Madrid* está escrita sobre el modelo de las tragedias clásicas grecolatinas que respetan las tres unidades de tiempo, espacio y acción, pobladas de personajes que son dioses, diosas, héroes o heroínas como proviniendo directamente de los panteones atenienses y romanos : Zeus, Fedra, Antígona, sobre el modelo de las *Metamorfosis* de Ovidio. Una obra mítica incluso en sus temas más desarrollados y sobre todo en su escritura donde, no solo Eros y Tanatos, sino también los mitos relacionados con la memoria y sobre todo el *muthos* están omnipresentes. El autor de este artículo se inspira de las investigaciones y de los escritos sobre la mitología, sobre la resurgencia de los mitos clásicos en las obras artísticas contemporáneas, método teorizado por Gilbert Durand, en particular en *Las Estructuras antropológicas del imaginario* (2006).

Palabras claves : Chirbes, mitología, tragedia, héroes, metamorfosis

Pour citer cet article/ Para citar este artículo : MERLO-MORAT, Philippe, « *La caída de Madrid* de Rafael Chirbes : une œuvre mythique », p. 42-62, 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 (NEC+), janvier 2025.

<http://narrativaplus.org/Narraplus8/La-caida-de-Madrid-de-Rafael-Chirbes-une-oeuvre-mythique-MERLOT-MORAT.pdf>

« Je cherche dans le roman une forme de vérité qui fouille l'Histoire, qui ose regarder le passé, nommer l'injustice, affronter le présent et penser l'avenir. », tels sont les propos de Rafael Chirbes, en français, lors d'un entretien qu'il accorde en 2009 à Télérama¹.

Lorsque Rafael Chirbes parle de « fouiller l'Histoire » avec un « H » majuscule », de « regarder le passé », le lecteur que nous sommes sait très bien que le romancier se réfère au passé relativement proche de l'Espagne franquiste, de ses derniers jours, les 19 et 20 novembre 1975 qui sont relatés dans le roman publié en mai 2000 chez Anagrama. Nous savons aussi que le projet de l'écrivain de faire de la littérature, de la fiction, un instrument fort pour relater l'histoire est omniprésent dans toute son œuvre. Daniela Serber le montre parfaitement dans son étude « Rafael Chirbes, Teórico de la historia² » de 2023 :

[...] el poder de la literatura " frente a la historia radica en que, siendo ficción, puede hablarnos de lo que fue (el pasado) y de lo que somos (el presente); que es, al mismo tiempo, testigo y testimonio de su tiempo. Pero también apunta, concretamente, que la literatura, siendo un relato privado, se convierte en competidor de la historia, en tanto relato público, y a eso apuntan las ficciones de método. Chirbes afirma que la literatura y la historia permiten desvelar que somos parte de un proyecto vital que nos precede y nos trasciende, y que la narración de ese proyecto implica, entonces, nuestra propia biografía, nuestra imagen.

Je retiendrai de cette citation le passage qui affirme que la littérature et l'histoire permettent de révéler que nous faisons partie d'un projet vital qui nous précède et qui nous transcende.

En effet, la lecture attentive de *La caída de Madrid* montre bien que les multiples souvenirs, sous forme d'analepses, que vivent la plupart des personnages s'intègrent dans une continuité historique qui remonte, non seulement, à la période franquiste, à la Guerre Civile espagnole, mais aussi, de manière sous-jacente, à une période bien

¹ LAVAL, Martine, « Rafael Chirbes : " Si je n'écris pas, je ne vois rien, je suis vide " », *Télérama* (2009). <http://www.telerama.fr/livre/rafael-chirbes-si-je-n-ecri-pas-je-ne-vois-rien-je-suis-vide,41777.php> [consulté le 30/7/2023]

² SERBER, Daniela, « Rafael Chirbes, teórico de la historia - Rafael Chirbes, theorist of history », *Lectura y Signo*, 18 (2023), p. 119. https://www.researchgate.net/publication/377478227_RAFAEL_CHIRBES_TEORICO_DE_LA_HISTORIA [consulté le 6/9/2024]

plus lointaine, un temps mythique qui transpire et resurgit, à intervalles réguliers, tout au long du roman, et qui peut passer inaperçu. C'est en cela que *La caída de Madrid* peut être dite mythique.

Pour démontrer mes propos, je mettrai en évidence, dans un premier temps, que le roman semble écrit sur le modèle des tragédies classiques gréco-latines, peuplées de personnages tout à fait semblables à des dieux, déesses, héros et héroïnes comme tout droit sortis des panthéons athéniens et romains. Une œuvre mythique jusque dans ses thèmes les plus abordés et surtout dans son écriture où le *muthos* est omniprésent. Je m'inspire, bien évidemment des recherches et des écrits sur la mythologie, sur la résurgence des mythes classiques dans les œuvres artistiques, méthode théorisée par Gilbert Durand, notamment dans *Les Structures anthropologique de l'imaginaire* (2006)³.

SUR LE MODELE DES TRAGEDIES CLASSIQUES : LA REGLE DES TROIS UNITES

Unité de temps : le 19 novembre 1975 et plus encore...

Ce qui attire l'attention dès la fin de la lecture du roman, c'est sa concentration temporelle sur un seul jour : le 19 novembre 1975, la veille de la mort de Franco, annoncée officiellement le 20 novembre. L'action débute tôt, le matin du 19 :

Salió a la calle temprano, unos minutos antes de las ocho, como acostumbraba a hacer cada día desde casi treinta años antes, y se presentó pasadas las ocho y media en la oficina, situada en uno de los edificios de la Glorieta de Rubén Darío. (*LCM*, 13)

De plus, ce jour est important pour l'un des protagonistes, car c'est son anniversaire : José Ricart, le *pater familias* des Ricart autour duquel la plupart des actions vont se réaliser pendant cette journée. Le roman se referme avec le chapitre XX qui se clôt avec la fin du

³ Avant de débiter ma démonstration, je souhaite remercier mes étudiants agrégatifs de la préparation commune Lyon 2 et ENS de Lyon pour leur partage d'idées toujours très enrichissant et stimulant. C'est là que l'on comprend le mieux ce que signifient les liens entre recherche et enseignement.

même jour. Nous avons donc une parfaite unité de temps comme dans les tragédies classiques.

Cependant, il faut apporter deux nuances à cette unité temporelle. En effet, les innombrables analepses qui jalonnent le livre sont autant de détournements de l'unité temporelle des 24 heures. Mais, toutes ont un déclencheur pendant cette seule journée du 19 novembre 1975. D'autre part, à plusieurs reprises, le temps semble se répéter, comme s'il s'agissait d'un temps cyclique. Pour exemple, les prénoms qui se répètent, comme pour conjuguer le mauvais sort : Tomás est le frère de José Ricart qui est mort trois ans auparavant et qui avait donné son prénom au fils de José, Tomás. Le lecteur peut avoir souvent l'impression de « déjà vu », expression qui est d'ailleurs employée en français, page 124. Ce « déjà vu » peut s'appliquer à tout le roman, car ce sont les mêmes, voire le même événement – la mort annoncée de Franco – qui est perçue depuis plusieurs points de vue différents. De la même manière, le chapitre XV qui se concentre sur « la tarde » fait écho au chapitre 2 qui, lui, se déroule « la mañana » : tous deux ont une construction identique, une brièveté qui contraste avec la plupart des autres chapitres. Cette condensation s'explique par l'urgence de la situation qu'est en train de vivre Enrique et participe à la construction dramatique, comme lors du climax à la fin du deuxième ou du quatrième acte d'une tragédie. Les personnages semblent prisonniers d'un temps qui se répète et dont ils ont du mal à s'échapper.

On l'aura compris, c'est tout un temps cyclique qui se met en place au sein de l'unité de temps. Une fois de plus, José Ricart semble être ce dieu du temps, ce Aïon, divinité grecque associée au temps, au cercle englobant l'univers, ce temps des cycles, un ordre immuable, comme les saisons, la respiration, le sommeil, un temps qui n'a pas de borne et qui peut également signifier la destinée, l'âge, la génération ou l'éternité, un temps qui ne doit pas changer. Tandis qu'il parcourt les rues de Madrid, ville qu'il ne reconnaît plus complètement, il se rappelle sa vie avec beaucoup de nostalgie : son enfance, le temps passé à Valence, les étés, quand son fils était petit et l'évolution de la société espagnole :

Aquellas fotos eran la prueba irrefutable de que había existido un tiempo en el que la vida podía someterse a un orden. La vida, discurriendo tranquila, dejando que el tiempo cumpliera sus ciclos. (*LCM*, 15)

Mais ce temps cyclique, Aiôn, se confronte au temps chronologique, celui de Chronos, temps séquentiel, et quantitatif que vivent les personnages du roman tout au long d'une journée, de cette journée du 19 novembre, mais aussi dans l'attente de la mort de Franco. Ce temps chronologique met en place un

[...] sentimiento de provisionalidad en los personajes chirbesianos [que] se vincula, por tanto, con la conciencia del tiempo cronológico u objetivo, pero también con la forma en que perciben ese devenir, el tiempo subjetivo o psicológico, asociado a los recuerdos, a los sentimientos, a las emociones, a los pensamientos. En la novelística chirbesiana, la tensión entre el tiempo objetivo y el subjetivo complejiza la categoría «tiempo» y, consecuentemente, tanto la mirada sobre la historia como la reflexión sobre su escritura. El tiempo objetivo, desde un punto de vista teórico, abstracto, puede ser abordado como duración o permanencia, como contingente o necesario, como azaroso o lógico, como inmanente o trascendente⁴.

Unité de lieu : Madrid

De la même manière que dans les grandes tragédies classiques, l'unité de lieu est primordiale, et elle est bien présente dans *La Caída de Madrid* dès le titre : Madrid. La capitale est décrite à plusieurs reprises dans la diversité de ses quartiers mais aussi et surtout de certains quartiers en particulier. Après s'être rencontrés au restaurant, Maximino et José Ricart se promènent à travers les rues de Madrid :

A la salida del restaurante, habían recorrido Madrid metiéndose en el aire limpio del otoño que llegaba desde la sierra. Habían pasado frente al edificio de las Cortes, habían bajado la Carrera de San Jerónimo hasta Neptuno, y José tuvo la impresión de que Maxi miraba los edificios y los árboles como si, en cuanto se muriese Franco, fueran a derrumbarse, a convertirse en un serrín que esparciría el viento frío del Guadarrama [...]. (LCM, 53)

⁴ SERBER, Daniela, « Rafael Chirbes, teórico de la historia, Rafael Chirbes, theorist of history » in *Lectura y Signo*, 18 (2023), *op. cit.*, p. 129-130.

C'est de cette diversité, très contrastée, que naissent les tensions entre les milieux socio-économiques. Tout comme le temps, l'espace est très marqué par des différences, non pas uniquement socio-économiques mais aussi conceptuelles. Ainsi, alors que les nantis, la bourgeoisie, qui a su profiter du régime franquiste, vit essentiellement dans des lieux ouverts, il en est différemment pour les ouvriers. Il semble exister deux Madrid : celui d'en haut et celui d'en bas, celui du monde et celui de l'inframonde. Cet inframonde, toujours madrilène, est fait de lieux fermés, comme la prison, l'asile de fous ou l'orphelinat. Le chapitre XV met en place un lieu inconnu, mystérieux : « ¿ dónde estoy ? » (*LCM*, 238) « aquella habitación o celda » (*LCM*, 238) avec une rue toute proche d'où l'on peut « alcanz[ar] a distinguir, lejanas, voces de gente que pasaba por la calle » (*LCM*, 238), un patio et un couloir d'un « desvencijado edificio » et, par le truchement d'une analepse, l'évocation d'un orphelinat au couloir peint en vert « verde mierda » et un patio, les ateliers du métro où Enrique a été employé tout jeune. Des lieux qui seront repris par une autre sphère de personnages, ce que j'appelle « la sphère étudiante ». Ainsi le chapitre XVIII où Bartos évoque ces mêmes lieux fermés qui seront appliqués à Pilar dont tout l'être semble retenu dans un asile de fous, ou à Marga comparée à une prison.

Cet inframonde madrilène est surtout très présent dès le début du roman avec les chapitres consacrés à la sphère ouvrière, notamment le chapitre VI qui mentionne, plusieurs fois, le métro où travaille Lucio (Lucio vient du latin *lux*, la lumière au sein de cette obscurité) et qu'il emprunte pour aller retrouver Lurditas (XI). Lucio qui a été emprisonné, deux ans auparavant, dans la prison de Carabanchel (XI) pour avoir participé à une grève, mais surtout pour son intervention contre les installations du métro. Ce métro labyrinthe que connaît bien Lucio et dont il sort grâce au fil d'Ariane-Lurditas. Teresa Barjau Condomines l'a aussi perçu. Il existe bien deux Madrid : celui d'en haut « [...] mientras en la ciudad subterránea, la que no se ve, la policía desarticula la célula maoísta Vanguardia Revolucionaria⁵. »

⁵ BARJAU CONDOMINES, Teresa, « Apuntes sobre Balzac y Flaubert en la narrativa de Rafael Chirbes », in *El pensamiento y la literatura del siglo XIX desde los siglos XX y XXI. VIII Coloquio de la Sociedad de Literatura del Siglo XIX* (Barcelona, 7, 8 y 9 de noviembre de 2018), Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 2020, p. 288. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/apuntes-sobre-balzac-y-flaubert-en-la-narrativa-de-rafael-chirbes-1066899/> [consulté le 4/8/2024]

Unité d'action : l'intrigue de la mort de Franco

Quant à l'unité d'action, on peut parler de celle qui tourne autour de l'anniversaire du *pater familias*, José Ricart, car ce sera le point culminant de la journée, ce climax qui doit avoir lieu en soirée. Toute l'action tourne autour de cette journée dédiée au patriarche qui fête ses 75 ans. C'est pour ce même anniversaire que toutes les couches de la société vont être réunies chez José Ricart : deux générations de la haute bourgeoisie franquiste, un commissaire de la Brigada Político Social, des représentants des élites artistiques et intellectuelles pseudo antifranquistes.

Mais la véritable unité d'action qui se déroule le 19 novembre est l'annonce de la mort de Franco. La première mention de la mort imminente se fait dès l'*incipit* :

Su amigo le había asegurado que a Franco ya no iban a poder mantenerlo con vida otras cuarenta y ocho horas; al parecer, permanecía entubado y conectado a una máquina que se limitaba a proporcionarles a los médicos la argucia de no mentir del todo cuando leían ante los periodistas unos partes en los que se afirmaba que el Caudillo seguía con vida. (LCM, 11)

Cet événement est d'autant plus le nœud de l'intrigue qu'il s'agit d'une mort qui va conditionner tout le déroulement de l'œuvre, comme dans les tragédies classiques. De plus, cette mort est entourée de sacré, puisqu'il s'agit de la mort du représentant de dieu, du bras armé de dieu sur terre, du généralissime à la tête de la Croisade contre les infidèles. Comme le souligne Lieve Behiels dans son étude sur *La caída de Madrid*, intitulé « La agonía del dictador⁶ », la mort prochaine de Franco est bien le fil conducteur autour duquel tournent toutes les préoccupations des personnages du roman. Mais attention « Chirbes se sirve aquí de una de las estrategias más tradicionales de la novela histórica: como es poco verosímil que las grandes figuras históricas protagonicen obras de

⁶ BEHIELS, Lieve "La agonía del dictador. La muerte de Francisco Franco en novelas de Manuel Vázquez Montalbán, Rafael Chirbes y Juan Luis Cebrián", p. 90.

https://www.researchgate.net/publication/318452604_La_agonia_del_dictador_La_muerte_de_Francisco_Franco_en_novelas_de_Manuel_Vazquez_Montalban_Rafael_Chirbes_y_Juan_Luis_Cebrian [consulté le 4/8/2024].

ficción, se recurre a una figura de segundo plano que pueda hacer de enlace. » Chirbes se sert donc de José Ricart comme unité d'action tout en sachant que la principale est la mort de Franco. Une fois le décor planté, les bornes chronologiques posées et l'action présentée, il ne reste plus qu'à faire intervenir les acteurs de la tragédie.

DES PERSONNAGES MYTHIQUES, HEROÏQUES

Des héros et des dieux : Zeus et ses enfants

C'est au chapitre XIV, lorsque Marga aborde ses relations avec les différents hommes qui l'entourent que le narrateur surprend par les termes qu'il emploie. En effet, Quini semble ne pas être totalement humain et bénéficier d'un changement d'être qui le rapproche du divin :

Aquella misma tarde, dentro de un rato, volvería a ver al humano Quini en la fiesta a la que estaba invitada con sus padres, y para la que tenía que empezar a arreglarse. Quini, cuando pensaba en él, le parecía casi una excepción, como si fuera uno de los pocos representantes de una especie a punto de extinguirse. (*LCM*, 234)

Cette divinisation du personnage est encore plus marquée dans l'autre moitié de la phrase, consacrée au frère de Quini, Josemari :

[...] además, junto a Quini estaría su hermano Josemari, que mostraba rasgos que tampoco eran exactamente humanos, sino de héroe, de fornido héroe que yergue orgulloso la cabeza sobre los hombros porque no la aplasta el peso del cerebro. (*LCM*, 234)

Les deux frères ennemis, les Abel et Caïn, sont en effet des « héros » au sens classique du terme, des demi-dieux, des personnages issus d'un accouplement entre divinités et humains, un monde « de héroes y dioses », un monde « que hubiera sido desertado por los hombres » (*LCM*, 234), comme le dit si bien la voix narrative qui reprend les pensées de Marga. Les deux petits-fils du patriarche Ricart fonctionnent par contraste : Josemari est défenseur inconditionnel du régime et croit à la dialectique des flingues ; son frère, Quini, étudiant en histoire contemporaine, et révolutionnaire par la parole, caresse l'espoir que la classe ouvrière « le sauve de sa

classe⁷ ». C'est cette même Marga qui transpose le professeur Bartos dans le monde classique et l'idéalise, voire déifie son Mentor : « [...] el profesor Bartos estaba aparentemente excluido de los parámetros humanos y vivía en el espacio olímpico de los dioses. » (*LCM*, 233).

On ne peut plus en douter, le roman est bien peuplé de héros et de dieux. Et le dieu des dieux, Zeus, est bien là, omniprésent sans être visible, inaccessible dans son Olympe, alors que tout le monde parle de lui, le généralissime : Franco. Toute *La caída de Madrid* nous parle de la décadence et de la fin de cet Empire qui se voulait divin car protégé de la main de Dieu. Tout se comprend bien mieux. Zeus-Franco a des enfants et ses enfants sont bien présents dans le récit. Comment ne pas voir dans José Ricart et Maximino Arroyo les dignes représentant de Dieu sur terre ? Tous deux sont frères, frères d'armes pendant la Guerre Civile, des jumeaux, en quelque sorte, comme il y en a tant dans toutes les mythologies. Maxi est celui qui est toujours au plus près de Zeus, qui en est le messager, celui qui peut l'approcher le plus, celui qui donne de ses nouvelles, celui qui a accès à l'Olympe d'avant – Le Pardo – comme de maintenant – l'Hôpital de la Paz –, le dieu des messagers, le détenteur des informations les plus fiables, sans oublier aussi qu'il est celui des voleurs, Maxi-Hermès, celui qui sème la discorde (déesse Éris), la terreur (dieu Déimos) et la crainte (dieu Phobos), respectivement la sœur et les fils de Arès, Maxi-Arès, dieu de la guerre, fils de Zeus-Franco.

Et c'est d'ailleurs Maxi-Arès qui est le plus proche du sacré. N'oublions pas qu'il a étudié au séminaire « Desde que Maxi estudió en un seminario, le había parecido el latín una lengua sagrada" (*LCM*, 59), ce sacré qui est toujours présent dans les tragédies classiques. Maxi est bien, comme le précise Lieve Behiels : « Con su hipocresía, su cinismo, su crueldad, su machismo y su necesidad de orden, el comisario puede ser la perfecta metonimia del régimen en

⁷ LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel, LÓPEZ BERNASOCCHI, Augusta, *Gramáticas de la memoria. Variaciones en torno a la transición española en cuatro novelas recientes (1985-2000): Luna de lobos, Beatus ille, Corazón tan blanco y La caída de Madrid*, p. 139.

<https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/1034>
[consulté le 6/8/2024].

el que hizo carrera⁸. » C'est Maxi qui a besoin d'une religion avec son : « [...] conjunto de ceremonias, de ritos [...], de normas que domesticaran a ese animal salvaje llamado hombre » (*LCM*, 61).

Sur le modèle de Phèdre et Antigone : des femmes abusées et désabusées

Les femmes sont tout aussi divines. Prenons le cas de Marga, Margarita Durán Barcia, fille d'Elvira (Elvis), telle qu'elle est présentée au chapitre XIV. C'est un personnage qui veut sortir de son rôle de femme imposée par les règles de la société franquiste, une femme qui a de nombreux désirs, comme on peut s'en rendre compte à travers les nombreuses allusions sexuelles. Mais, elle se sent frustrée, impuissante. Il y a quelque chose de tragique en elle, sur le modèle des héroïnes classiques comme Phèdre qui lutte contre la passion qu'elle éprouve pour le professeur Bartos, mais surtout une Antigone qui a conscience d'être conditionnée et qui s'insurge contre les lois imposées auxquelles elle doit se soumettre : éducation catholique franquiste. Sa frustration l'amène à se questionner, de manière presque obsessionnelle, sur l'érotisme réprimé :

[...] siempre las rodillas, tanta importancia le daban las monjas a esa parte del cuerpo que Margarita despreciaba, que su madre fue a hablar con ellas [las monjas] y les dijo que, si creían que la niña iba a ser monja, y cuando le dijeron que no, que no, que estaba claro que la niña no tenía vocación [...]. (*LCM*, 224)

Et puis, sur le modèle d'Europe ou de Lédè, voire de Danaé, les femmes sont abusées, violées, comme Lina, l'amante de Maxi-Arès, fils de Zeus, que l'on voit maltraitée par Maxi, à de multiples reprises et tout particulièrement chapitre XI (*LCM*, 181-182). Maxi viole aussi sa femme. De la même manière, Olga est l'objet d'un viol par Jacques lorsqu'elle se trouve à Paris, chapitre XVI, pages 259-260. C'est Marga qui saura le mieux synthétiser ces viols, sans pour autant les subir :

O sea, una nueva transgresión, encuentro de mortal con dios; como en las historias de la mitología clásica en las que Apolo o Zeus se

⁸ BEHIELS, Lieve, "La agonía del dictador...", *op. cit.*, p. 91.

cuelan por la ventana de la habitación de una humana y la envuelven o la bañan, o la envuelven y bañan con su sudor y con su breve chaparón divino. Danae. (*LCM*, 233)

Danaé, abusée par Zeus, transformé en gouttes de pluie d'or, qui pénètre la jeune femme. Ainsi naîtra un fils, Persée.

Des métamorphoses d'un autre temps

Tout comme les dieux de l'Antiquité, sur le modèle des métamorphoses d'Apulée ou d'Ovide, les personnages de *La caída de Madrid* peuvent se transformer. Cette transformation peut être légère et ne s'appliquer qu'au prénom, comme c'est le cas avec Lurditas, la servante de la famille Ricart, dont le prénom et nom étaient initialement María Antonia Peña Mirón (*LCM*, 34). Nous apprenons comment Lurditas a commencé à être appelée ainsi, suite à un accident puis une guérison, grâce à l'intervention de la Vierge de Lourdes, selon les femmes de son village, nom ensuite donné par l'évêque lors de sa confirmation.

Mais le changement de prénom peut impliquer bien plus, comme celui d'une tout autre identité qui permettra facilement d'abuser, voler, torturer sur le modèle de Maxi-Arès qui s'érige en figure menaçante dont la véritable identité et les intentions sont sans cesse douteuses, ainsi que le souligne Lina :

[...] ella a veces pensaba que ni siquiera sabía su nombre de verdad, porque podía ser que le estuviera diciendo que se llamaba Maxi y se llamara Andrés, o Gregorio, o Paco. Ella nunca le había visto el carnet, sí que era verdad que alguna vez estaba el portero en su cabina y que, cuando pasaban los dos, les decía: "Buenas tardes, don Maximino" [...]. (*LCM*, 179-180)

Cette ambiguïté identitaire est la traduction de la manipulation et du contrôle que Maxi exerce sur les autres. La protagoniste est non seulement attrapée, capturée physiquement, mais elle l'est aussi dans un labyrinthe de mensonges et de désinformations.

Cette ambiguïté, transformation, véritable métamorphose atteint son comble avec le double de Franco qui est mentionné, non pas pour doubler Franco de son vivant, mais pour continuer à le faire vivre après sa mort, une sorte d'éternité divine :

Yo creo que este cabrón no va a morirse nunca. O que se ha muerto ya veinte veces y que, cada vez que se muere, le sacan un doble y cuando se muere ese doble viene otro. ¿No es la impresión e que nos va a enterrar a todos? (*LCM*, 100)

De plus, comme les dieux de l'Antiquité, les personnages se métamorphosent en animaux ou ont des rapports sexuels avec des animaux : Lina se transforme en rat (chapitre XI, « Te quiere porque te desprecia, porque te considera una rata – ratita »). C'est Maximino qui est comparé à un animal lorsqu'il est avec sa maîtresse « se echaba encima de su mujer, se frotaba contra ella » (*LCM*, 60). Et surtout c'est le père de Maximino qui, lors de la mise à mort du cochon, en profite pour s'adonner à un acte sexuel avec une cochonne qui vient juste d'être tuée :

“Un cerdo es lo que más se parece a una persona”, decía su padre cada vez que hacían la matanza y abría en canal aquellos animales que tenían – su padre se lo iba señalando con el dedo índice – corazón, hígado, pulmones, todo igual que las personas. Maximino, de pequeño, se turbaba al ver cómo su padre se arrodillaba en el suelo, con los muslos muy separados, y se ponía la cochina muerta entre las piernas y se la acercaba empujándola con las palmas de las manos colocadas en el lomo del animal, con un gesto idéntico al que había visto hacer a los campesinos que se follaban a la Mosca en el bosque, y a quienes espiaban los niños escondidos entre los arbustos. (*LCM*, 59-60)

Véritable animalisation d'une grande part des personnages de ce roman qui va de pair avec une mythification, telle que Daniela Serber a pu aussi la souligner :

Siempre complejos, ambiguos, contradictorios y poco fiables como narradores, estos personajes se presentan como sujetos silenciados en algún momento del devenir histórico. Son huellas de la mistificación operada sobre la palabra mediante la eliminación, la mutilación o la normalización de la memoria que ellos portan, que ellos *son*. Desde las ruinas, recuperan en sus discursos temas e imágenes de sí mismos, de los otros y de su contexto que entran en un doble juego: hacia dentro de la ficción, como testigos y síntomas de su tiempo, con las perspectivas individuales de otros personajes, igualmente subjetivas; hacia afuera de la ficción, como índices de la mirada del autor sobre un momento de la historia española reciente

desde el presente de la escritura de las novelas, ellas también, productos de su tiempo⁹.

Devenir historique, mémoire, images, fiction, passion, mort sont autant de thèmes qui vont aussi passer par le filtre du mythe.

L'ÉCRITURE D'UNE GRANDE TRAGÉDIE

Eros et thanatos au cœur de toute tragédie

Comme dans la plupart des drames tragiques, tout se joue autour de trios ou triangles amoureux impossibles : Phèdre est amoureuse d'Hyppolyte, qui est le fils de son époux, Thésée. Cela débute dès les parents : Tomás sait que sa femme Olga a été et continue, peut-être, d'être amoureuse de son ami Prudencio-Pruden (*LCM*, 129) et cela depuis qu'ils sont jeunes lorsqu'ils passaient leurs vacances ensemble à Jávea. Elvira-Elvis se confie à Olga et se plaint que son époux Pruden est très avare et semble plus intéressé par son argent que par elle.

Les schémas se reproduisent avec la génération suivante, au niveau des enfants de ces mêmes personnages, comme on peut s'en rendre compte au chapitre XIV qui est entièrement consacré à cela. On peut dire que le triangle devient polygone :

- Lucas Álvarez est en cours à l'université depuis trois ans avec Marga, mais elle ne s'intéresse pas trop à lui, elle le voit comme un ami, même si elle joue avec lui. Lucas, par contre admire Marga. C'est un amour platonique qui s'instaure car Marga est plus intéressée par Quini :

Marga le daba cuerda a Lucas Álvarez, se la había dado esa misma tarde, en parte por culpa de la tensión y del miedo que habían pasado en la facultad. Jugaba con los ojos de Lucas [...] pero no le gustaba Lucas más que para bromear (*LCM*, 226-227).

- Quini Ricart est ami de faculté de Marga, et les deux familles se connaissent bien. Il est pressenti comme le futur mari de Marga, plus par convenance car du même niveau social, contrairement à

⁹ SERBER, Daniela, "Rafael Chirbes, teórico de la historia...", *op. cit.*, p. 131.

Lucas qui est issu d'un milieu plus modeste. Marga n'est pas indifférente à Quini :

Digamos que, en el caso de Quini, y a pesar de los dos, porque a ella Quini le gustaba de verdad, [...] resultaba difícil escaparse de ciertos aspectos institucionales, de los que ellos mismos se reían. "Mi madre me habla de ti a todas horas", le decía Quini. Y ella no le decía que su madre hacía exactamente lo mismo con él. (*LCM*, 232-233)

- Josemari Ricart, frère de Quini, ami d'enfance, pour qui Marga a une attraction physique certaine. Sentiment qui est partagé par Josemari : « Los ojos de Josemari, mirándola mientras ellas se revolcaba desnuda sobre la alfombra [...]. Aquellos ojos cargados de admiración, sorpresa, miedo y deseo [...]. » (*LCM*, 237)

- Pedro Macías, ami de Marga, pour qui Marga ressent quelque chose : « [...] dada la inaccesibilidad del profesor Bartos, se situaban las expectativas de Margarita en una lucha sentimental entre Quini y Pedro Macías » (*LCM*, 231)

- Javier est aussi ami de faculté avec lequel Marga a perdu sa virginité : « Javier separó los labios y empezó a recorrerle todo el cuerpo con la boca » (*LCM*, 230)

La liste est longue et montre que le choix est difficile. Il est aussi source de tensions qui peuvent déboucher sur des conflits. Ainsi, il ne faudrait pas oublier que Marga est surtout amoureuse de Juan Bartos, son professeur d'université, mais, dans ce cas, ne s'agirait-il pas d'amours interdites ? « La verdad es que le gustaba más que nadie el profesor Bartos » (*LCM*, 227). Les relations amoureuses sont rarement apaisées, source de traumatismes – je pense à Olga qui a dû avorter et qui a été violée –, voire de folie, qui peuvent déboucher sur la mort, comme le suggère la relation malsaine entre Maximino et Lina : « Porque me tienes loco, porque las tías sois brujas y hacéis con nosotros lo que queréis, a ver, pídemelo algo » (*LCM*, 181), « para quedarse tranquilo, no iba a tener más remedio que matarla. »

Cependant, comme dans toute tragédie, la mort n'est pas représentée sur scène. Elle est évoquée, elle est annoncée, mais le lecteur n'assiste jamais à une mise à mort en direct.

Mnémosyne et les Lotophages

Si j'ai évoqué rapidement le personnage de José Ricart comme véritable représentant de Aiôn qui s'oppose à Chronos, c'est pour mieux le développer maintenant. En effet, la conscience du temps est liée à une réflexion sur la mémoire. La mémoire est le produit de la conscience du temps. Temps et mémoire sont intimement liés à l'histoire. Or, c'est José Ricart-Aiôn qui est au centre de toute cette réflexion qui, pour lui, mêle la mémoire et inévitablement l'oubli, intimement lié à l'innocence : l'innocence de sa femme, atteinte de la maladie d'Alzheimer :

El azar le había regalado tiempo, un poco más de tiempo; y también la capacidad para pensar acerca del tiempo, que su mujer, Amelia, ya no tenía. A Amelia ahora el azar le regalaba un tiempo inconsciente. A él, el tiempo y conciencia. (*LCM*, 81)

Cette réflexion amène plusieurs commentaires : la constatation qu'il existe bien deux temps, un temps inconscient, comme hors du temps, et un temps conscient, bien ancré dans le temps chronologique. Ce temps inconscient, hors du temps, comme entre parenthèse, rappelle, bien évidemment, le pacte de l'oubli des années de Transition et de socialisme. Comme le rappelle Balibrea Enríquez, pendant toute cette période, ce sont les romans qui ont joué une

estrategia formal de recuperación del pasado (memoria, historia) como evidencia. [...] los protagonistas se enfrentaban a la labor de desenterrar, desvelar y, finalmente, reincorporar al presente fragmentos olivados/ocultos del pasado. En estas novelas no se juzgaba la validez de esa verdad revelada, sino que se aceptaba ésta como elemento indispensable para contrarrestar la alienación causada por la incapacidad de entender el presente en conexión orgánica con el pasado¹⁰.

Autre commentaire : alors que le roman nous présente un José Ricart bien plus près des aspects terre à terre, en rapport avec sa société de meubles, il est surprenant d'assister à de telles réflexions

¹⁰ Lieve Behiels cite Balibrea Enríquez, 1999 : 161-162 in "La agonía del dictador...", *op. cit.*, p. 86.

de la part d'un homme très pragmatique. Ne peut-on pas voir, en partie, derrière ces pensées, celles de l'auteur Chirbes ?

Si l'on revient à son épouse, Amelia joue un rôle primordial dans toute cette réflexion sur la mémoire et l'oubli. Véritable Mnémosyne, déesse de la mémoire, qui, sur le modèle des Lotophages dans l'*Odyssée* d'Homère, aurait trop mangé de lotos, cette plante qui a la vertu de faire oublier à ceux qui en mangent qui ils sont et d'où ils viennent. Mais ce qui est paradoxal dans le roman, c'est que les oublis d'Amelia, depuis cinq ans, sont bien souvent révélateurs de vérités : comme lorsque son fils Tomás lui rend visite et, qu'à la fin de la visite, Amelia confond son fils avec son mari, comme pour mieux en souligner la ressemblance, comme pour faire comprendre à Tomás qu'il est devenu ce que son père voulait de lui, ce dont Tomás semble prendre conscience, à ses dépens ; ou alors lorsque Amelia se souvient d'un passé lointain, au début de son mariage avec José, et des escapades extraconjugales de son mari. C'est comme si l'amnésie, bien plus qu'occulter le passé, en révélait les plus profonds secrets : autre leçon que Chirbes semble vouloir transmettre à son lecteur.

Ainsi Amelia, au sein même de son oubli, retrouverait les pouvoirs d'une Mnémosyne qui, ne l'oublions pas, a non seulement la capacité de se souvenir, mais aussi celle d'utiliser le pouvoir de la raison et celle du langage, de la parole. Amelia entretiendrait ainsi un lien tout spécial avec la narration, mais aussi avec l'auteur, car elle est la protectrice des orateurs, des poètes, des écrivains de ceux qui savent utiliser une rhétorique persuasive.

La rhétorique persuasive du muthos coryphée

Comme dans toute tragédie classique, les événements extérieurs, en temps et en lieux, sont rapportés par les voix du coryphée, cet ensemble vocal polyphonique qui vient chanter, psalmodier ce qui s'est passé, ou ce qui est en train de se passer en dehors de la scène. Ici, comme nous l'avons dit, c'est la chronique d'une mort annoncée, celle de Franco, qui rythme tout le roman. Et nombreuses sont les apparitions du coryphée à travers les multiples références aux informations distillées par la radio qui donne directement ou indirectement, en fonction du type de musique diffusée, des nouvelles, comme au chapitre XV qui semble marquer un moment décisif dans ce qui est en train de se jouer à l'extérieur : « Ni siquiera

se oía ya la radio. Todo estaba en silencio. » (*LCM*, 241), dernières phrases du chapitre qui confèrent une dimension sonore au récit et qui, pour la toute première fois, évoquent le silence. Autre manifestation de ce coryphée, les rumeurs qui circulent, elles aussi, à intervalles réguliers, tout au long du roman, comme celle sur la mort de Franco dans l'enceinte de l'université (*LCM*, 97) qui est à l'origine de débordements. Tout autant de sources d'information partielles et partiales, comparables à des fils que le lecteur doit parvenir à tisser, métaphore filée par Chirbes, qu'il prête au commissaire Arroyo à propos de ce pouvoir fragmenté qui gravite autour de Franco, à la veille de sa mort : « Son hilos que convergen en la habitación del hospital, y que, en cuanto él muera, se quedarán sueltos. » (*LCM*, 53).

Mais le coryphée, cet ensemble polyphonique, est surtout présent à travers la multiplicité des voix narratives qui usent de tous les procédés mis à leur disposition pour proposer une multitude de points de vue, une narration confuse et fragmentée. Cette confusion provient, tout d'abord, de l'alternance des différents discours, direct, indirect et indirect libre. Pour exemple, au chapitre XI, lorsque Lina a une discussion avec son amie Chelo, à propos de la relation mortifère qu'elle entretient avec Maxi, le commissaire Arroyo. Dans un premier temps, l'utilisation du style direct – « No se te ocurra comentarle nada a nadie del mundo [...]. » – met en avant l'immédiateté et la gravité des paroles de la protagoniste qui a peur et qui est désespérée. Cela contraste avec le style indirect libre qui accentue la tension narrative et la multiplicité des perspectives, puisqu'il combine les pensées de la protagoniste avec la voix du narrateur et son propre jugement sur cette même situation, ce qui a pour effet de créer une atmosphère intimiste, et presque claustrophobe, qui intensifie l'expérience émotionnelle :

Ella creía que había llegado a ese punto en el que uno se da cuenta de que el amor no es que alguien esté loco por ti, sino que alguien está loco por sí mismo, se quiere tanto que no puede soportar que otra persona no sienta por él lo mismo que él siente. (*LCM*, 178-179)

Cette multiplicité des styles est décuplée par la multiplicité des focalisations internes, externes et zéros et par la multiplication des points de vue sur un même événement mais perçus par différents

personnages. L'exemple le plus parlant est l'appréciation que chacun porte sur ce qui va être le clou de la journée : la soirée d'anniversaire de José Ricart. Le principal intéressé y va à contrecœur ; sa belle-fille, Olga, prépare la soirée pour se mettre en valeur ; le professeur Bartos y va pour accomplir son devoir de consort ; sa femme, la peintre Ada, souhaite s'y rendre car ce sera occasion d'une promotion artistique pour elle ; Marga sait qu'elle y retrouvera deux de ses prétendants, Quini et Josemari ; Amelia n'en a que faire puisqu'elle ne s'en rend même pas compte.

Cette fragmentation, comme le dirait Catherine Orsini-Saillet, provient d'une structuration de l'œuvre et des procédés littéraires bien étudiés par Chirbes. Cette « esthétique de la fragmentation » est observable au niveau du récit, dans la diégèse et au niveau des voix et des modes narratifs. Cette esthétique met en avant chaque fois plus le vide. Chirbes souligne ainsi les vides de l'histoire :

L'agencement des fragments textuels laisse une place de plus en plus importante au vide, au manque, aux interstices dans lesquels pourraient prendre place de nouveaux discours comme si l'image était de moins en moins complète alors que, paradoxalement, les personnages sont saisis dans un temps et dans un espace de plus en plus étroits. [...] comme si un pan de cette même Histoire ou certains points de vue étaient définitivement perdus. Le passage du temps semble donc jeter un voile sur le passé au lieu de l'éclairer¹¹.

Tout se joue bien dans une esthétique du discontinu, du fragment, autour d'une idée du vide irréversible, vision pessimiste de l'histoire, qui correspond très bien à la conception de l'histoire chirbesienne :

En primer lugar, porque materializa la concepción del devenir histórico como discontinuo e incompleto, en la línea de Benjamin; y, luego, porque, a diferencia de otras propuestas, esos vacíos dan cuenta de la *invisibilización* de la perspectiva de vencido en el relato legitimador de todo vencedor¹².

¹¹ ORSINI-SAILLET, Catherine, *Rafael Chirbes romancier. L'écriture fragmentaire de la mémoire*, Saint-Étienne, 2007, H.D.R. inédite disponible sur [Rafael Chirbes romancier: l'écriture fragmentaire de la mémoire - HAL-SHS - Sciences de l'Homme et de la Société](#), p. 148.

¹² SERBER, Daniela, « Rafael Chirbes, teórico de la historia... », *op. cit.*, p. 134.

Le projet narratif de Chirbes s'érige, dès le début, comme un tout très cohérent dont le fil d'Ariane est la révision et la déconstruction des récits sur le passé, historiques ou littéraires, et peu importe l'idéologie qu'ils sous-tendent. En fait, comme le dit si bien Daniela Serber :

Chirbes elabora un contradiscurso desde el mismo seno de la cultura, con la ficción como herramienta principal, para develar la trampa del discurso histórico heredado y lo somete a discusión, consciente de que toda representación es un artificio¹³.

Cette polyphonie, ce coryphée, qui est aussi un ensemble de mémoires collectives, plurielles et conflictuelles, questionne la mémoire collective et génère une révision de l'histoire :

En España, ser un narrador de eso que ahora llaman la memoria histórica no es llorar sobre los mártires republicanos, sino cumplir con la obligación de contar nuestro tiempo, meter el bisturí en lo que este tiempo aún no ha resuelto — o ha traicionado — de aquél, y en lo que tiene de específico. El salto atrás en la historia sólo nos sirve si funciona como boomerang que nos ayuda a descifrar los materiales con que se está construyendo el presente. Galdós es un maestro en esa estrategia de ida y vuelta. Conviene leerlo atentamente para aprender¹⁴.

Polyphonie, coryphée dirigé par un « gran narrador del régimen » (*LCM*, 117). Mais ce qui est encore plus pertinent dans le système de pensée de Chirbes, c'est qu'il pense aussi à son récepteur, lecteur-spectateur, à qui il accorde toute son importance.

CONCLUSION : LE LECTEUR-SPECTATEUR RECONSTRUIT TOUTE LA TRAGÉDIE

La caída de Madrid propose aussi un pacte de lecture selon lequel le roman doit être considéré comme un moyen de connaissance pour maintenir éveillée la mémoire historique, et cela grâce aux possibilités narratives et stylistiques propres du roman et de la

¹³ *Ibid.*, p. 116.

¹⁴ *Ibid.*, p. 132.

fiction. Ce qui peut apparaître comme une complexité à la première lecture doit devenir une stimulation pour la réflexion du lecteur. Chirbes propose toute sa théorie de l'histoire qui lui permet de construire une conceptualisation du passé récent.

Esta conceptualización sustenta su cosmovisión, construye una nueva matriz de lectura del presente y, asimismo, implica tanto una reflexión sobre la escritura de la historia como una declaración de que la literatura es uno de los discursos capaces de «hacer» historia¹⁵.

Le terme est lâché : une « cosmovision » qui, comme j'ai pu le montrer, fait ressurgir les grands mythes classiques, comme pour mieux montrer que le roman s'inscrit dans un ensemble bien plus vaste de l'écriture de l'histoire, d'un muthos, ce récit oral fait des grands exploits des dieux et déesses, des héroïnes et des héros de l'Antiquité, comme si le roman se faisait l'écho d'une grande tragédie qu'est en train de vivre l'Espagne, en ce 19 novembre 1975. D'ailleurs, Chirbes, très proche de la pensée de Walter Benjamin quant à son appréhension de l'histoire, sait très bien que la légitimité est dans la permanence de la rancœur pour une injustice qui a été commise dans le passé. L'injustice du passé renvoie à ce pacte de l'oubli, et toute la lutte consiste à rétablir cette injustice qui a été commise dans le passé, seule possibilité de revenir à une certaine normalité. « De ese rencor del pasado era del que se habían apropiado, para legitimarse, los nuevos novelistas españoles, quienes hacían hablar a los muertos de las tradiciones liberal, republicana, marxista o anarquista, derrotadas por el franquismo.¹⁶ » Comment ne pas voir dans cette lutte contre l'injustice, contre l'oubli, et ce passé à reconstruire, qui est à la fois derrière nous et qui est aussi notre futur, l'image d'au moins trois des neuf muses : Clio, celle qui est célèbre et qui incarne l'histoire ; Melpomène, la chanteuse, dont les domaines d'action sont la tragédie et le chant ; et Polymnie, celle qui dit de nombreux hymnes, muse de l'éloquence et des discours. Or, toutes ne sont-elles pas les filles de Zeus, très présent dans *La Caída de Madrid*, mais aussi et surtout de Mnémosyne, la déesse de la mémoire : encore et toujours elle.

¹⁵ *Ibid.*, p. 136.

¹⁶ José Manuel LÓPEZ DE ABIADA y Augusta LÓPEZ BERNASOCCHI, *op.cit.*, p. 139 citent Chirbes (2002a: 29).

Bibliographie citée

BARJAU CONDOMINES, Teresa, « Apuntes sobre Balzac y Flaubert en la narrativa de Rafael Chirbes », in *El pensamiento y la literatura del siglo XIX desde los siglos XX y XXI. VIII Coloquio de la Sociedad de Literatura del Siglo XIX* (Barcelona, 7, 8 y 9 de noviembre de 2018), Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 2020. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/apuntes-sobre-balzac-y-flaubert-en-la-narrativa-de-rafael-chirbes-1066899/> [consulté le 4/8/2024]

BEHIELS, Lieve “La agonía del dictador. La muerte de Francisco Franco en novelas de Manuel Vázquez Montalbán, Rafael Chirbes y Juan Luis Cebrián”. https://www.researchgate.net/publication/318452604_La_agonia_del_dictador_La_muerte_de_Francisco_Franco_en_novelas_de_Manuel_Vazquez_Montalban_Rafael_Chirbes_y_Juan_Luis_Cebrian [consulté le 4/8/2024].

LAVAL, Martine, « Rafael Chirbes : ” Si je n’écris pas, je ne vois rien, je suis vide ” », *Télérama* (2009). <http://www.telerama.fr/livre/rafael-chirbes-si-je-n-ecri-pas-je-ne-vois-rien-je-suis-vide,41777.php> [consulté le 30/7/2023]

LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel, LÓPEZ BERNASOCCHI, Augusta, *Gramáticas de la memoria. Variaciones en torno a la transición española en cuatro novelas recientes (1985-2000): Luna de lobos, Beatus ille, Corazón tan blanco y La caída de Madrid*. <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/1034>

SERBER, Daniela, « Rafael Chirbes, teórico de la historia - Rafael Chirbes, theorist of history », *Lectura y Signo*, 18 (2023). https://www.researchgate.net/publication/377478227_RAFAEL_CHIRBES_TEORICO_DE_LA_HISTORIA [consulté le 6/9/2024]