

## **Les femmes dans *La caída de Madrid* de Rafael Chirbes, une transition sans imagination ?**

**CHRISTINE DI BENEDETTO**

Université Côte d'Azur

Laboratoire LIRCES

**Résumé :** Dans quelle mesure l'œuvre fait-elle des personnages de femmes des moteurs, des rouages ou des freins face aux mutations en cours dans une dictature à l'agonie en ce 19 novembre 1975 ? Des plongées dans la réalité extra-diégétique en termes de représentation des femmes mises en regard de la construction narrative permettront de montrer que les étapes de l'évolution de la société sont perceptibles dans des personnages qui coexistent dans l'espace du roman : femmes immobilisées ou prenant une place autorisée dans l'espace social, ou encore synthèse de la démarche axiologique, comme Marga Durán. La jeune femme éduquée, potentielle actrice de la Transition qui s'annonce, n'est plus passive, mais active dans le maintien de l'existant, capable désormais de laisser libre cours en pensée à ses fantaisies, mais toujours pas d'agir pour un changement. Margarita serait-elle la métaphore de cette transition en réalité sans imagination que peint Chirbes dans *La caída de Madrid*, toutes ces potentialités de changement qu'avaient commencé à viser les oppositions politiques étouffées par la recherche du calme et du bien-être, dans un système économique dont la permanence est l'objectif principal ?

**Mots-clés :** Chirbes, personnages, femmes, Transition, imagination, permanence

**Resumen :** ¿Hasta qué punto la obra convierte a los personajes femeninos en motores, engranajes o frenos ante los cambios que se producen en una dictadura que agoniza el 19 de noviembre de 1975? Ahondando en la realidad extradiegética en cuanto a la representación de las mujeres, podremos mostrar que la construcción narrativa hace perceptibles las etapas de la evolución de la sociedad en personajes que conviven en la novela : mujeres inmovilizadas, o que ocupan un lugar autorizado en el espacio social, o bien síntesis del planteamiento axiológico., como Marga Durán. La joven educada, potencial protagonista de la Transición que se avecina, ya no es pasiva, sino activa para mantener lo existente, capaz de dar rienda suelta a sus fantasías, pero aún incapaz de actuar para provocar el cambio. ¿Podría ser Margarita una metáfora de la transición sin imaginación que Chirbes retrata en *La caída de Madrid*, ahogado todo el potencial de cambio que la oposición política había

empezado a apuntar, por la búsqueda de la calma y el bienestar, en un sistema económico cuyo principal objetivo es la permanencia?

**Palabras claves** : Chirbes, personajes, mujeres, Transición, imaginación, permanencia

**Pour citer cet article/ Para citar este artículo** : DI BENEDETTO, Christine, « Les femmes dans *La caída de Madrid* de Rafael Chirbes, une transition sans imagination? », p. 1-26, 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/Les-femmes-dans-La-caida-de-Madrid-de-Rafael-Chirbes-une-transition-sans-imaginacion-DI-BENEDETTO.pdf>

Dans *La caída de Madrid*, deux lignes diégétiques, l'anniversaire du patriarche des Ricart et les derniers éclats avant son extinction de la cellule *Vanguardia Revolucionaria*, s'élaborent autour de deux protagonistes masculins de poids, l'homme d'affaires José Ricart et le commissaire de la Brigade politico-sociale, Maximino Arroyo. En ce 19 novembre 1975, suivant les derniers souffles de l'agonie du dictateur, les deux amis font coexister la réalité de leur quotidien avec l'inquiétude qu'ils partagent sur un après qui s'annonce imminent. Franco disparu, sur quoi vont déboucher leurs existences qui jusqu'alors consistent, pour l'un, âgé de 75 ans, à veiller sur la gestion de ses entreprises et maintenir la cohésion de sa famille ; pour l'autre, marqué par sa frustration affective, à coordonner une répression aveugle visant à prolonger une fin de règne, tout en tentant de garantir sa future protection.

À l'aube de quel nouvel état de la société et du pays est-on et vers quelle forme de transition se dirige-t-on à la veille de la mort de Franco ? Quelle évolution concevaient les partisans de la rupture et de l'immobilisme? Vingt-cinq ans plus tard, c'est ce que le romancier Rafael Chirbes amène ses lecteurs à interroger, il l'a déclaré à plusieurs

reprises. Comprendre quelle « dynamique de la réforme<sup>1</sup> » s'est jouée dans ce « franquisme à l'agonie », c'est questionner cette transition présentée comme réussie, idéale même, et se demander sur quels renoncements s'est fait le passage d'une dictature de quatre décennies à une démocratie apaisée, mais élevée sur les traces de la précédente et sur le reniement du combat de ses opposants.

Autour de ces deux personnages d'hommes forts dans l'Espagne de 1975, emblématiques de pouvoirs économiques et politiques qui se justifient mutuellement et se soutiennent, il en gravite une vingtaine d'autres. Leur regroupement en systèmes permet d'ébaucher des univers cohérents formant société. On rencontre ainsi au fil des vingt chapitres : des familles aisées – dont l'une, de la bonne bourgeoisie, sur trois générations –, plusieurs couples – officiels ou pas –, des entreprises et une fondation en lien avec le monde de l'art, la Brigade politico-sociale, l'Université, avec enseignants et étudiants, des cellules actives de lutte... On voit se superposer dans ces micro-sociétés plusieurs niveaux économiques et sociaux et s'agiter bénéficiaires du système et opposants divers. Certains de leurs membres interagissent tout au long du roman, alors que d'autres ne sortent pas du système où ils sont affectés. Le lecteur circule ainsi dans une narration labyrinthique, dirigé par les choix de construction opérés par un auteur qui le contraint à faire des arrêts pour les décrypter, puis à assembler les pièces du puzzle. La focalisation interne sur quelques personnages, dans un ou plusieurs chapitres qui leur sont plus directement consacrés, crée une polyphonie dans laquelle dominent certaines voix, sans exclure celle d'un narrateur hétérodiégétique qui indique de la sorte comment se fait l'étiayage d'une permanence des structures matérielles et mentales. Dans la transition vers une nouvelle étape politique, des séries d'évolutions, mais aussi de renoncements – imposés ou choisis – se font jour, au profit d'une stabilité enviable, et profitable à certains. Plusieurs travaux ont déjà montré comment les personnages fonctionnaient en structures d'opposition ou de complémentarité, voire

---

<sup>1</sup> Voir l'analyse de Francisco CAMPUZANO dans *La Transition espagnole entre réforme et rupture (1975-1986)*, PUF, Paris, 2011 : « Le franquisme à l'agonie » p. 51-56, et débuts du chapitre II. « La dynamique de la réforme », p. 57-58.

accomplissaient un glissement de l'une à l'autre (l'avocat Taboada, par exemple) ; une de celles-ci est la mécanique des relations hommes-femmes.

Nous nous intéresserons ici aux personnages de femmes, afin d'analyser à quelle transition elles semblent prêtes sous ce tardo-franquisme inquiet ou impatient, et dans quelle mesure l'œuvre en fait des moteurs ou des rouages.

Nous effectuerons quelques plongées dans la réalité extra-diégétique en termes de représentation des femmes – publicité, magazines féminins – afin de les mettre en regard de la construction des personnages. S'il n'y a évidemment pas nécessité de corrélation entre une réalité et le reflet qui apparaît dans un texte, il n'en reste pas moins que, l'auteur cherchant à faire réfléchir ses contemporains à l'aube du XXI<sup>ème</sup> siècle, les acteurs qu'il convoque sont signifiants. Et figer sur une journée divers personnages répondant à des stéréotypes connus donne une valeur d'état des lieux reconnaissable à ce qui va être mis en scène.

En matière de construction de l'œuvre, on observe que Chirbes convoque pour personnel du roman 18 personnages masculins et 13 féminins, quand en 1975, la population espagnole compte 51% de femmes<sup>2</sup>. La répartition des chapitres en fonction de la focalisation interne qui donne un accès plus direct à leur intimité et à leurs pensées fait apparaître que onze et demi sont orientés vers les enjeux des personnages masculins et huit et demi vers ceux des personnages féminins<sup>3</sup>. En termes de volume, le questionnement de la Transition ressemble ici davantage à une histoire d'hommes.

Les femmes ne sont pas absentes des mutations en cours, mais comment se positionnent-elles face à la Transition à venir ? Les étapes de l'évolution de la société sous une dictature de presque quarante ans

---

<sup>2</sup> Sur un total de 35,946 millions d'habitants, 18,333 millions sont des femmes et 17,612 des hommes. Chiffres *Expansión*  
<https://datosmacro.expansion.com/demografia/poblacion/espana?anio=1975> [consulté le 7/11/2024]

<sup>3</sup> Nous suivons ici le tableau récapitulatif des personnages établi par Lirios MAYANS, « Del silencio a la periferia, cartografía de una feminidad bajo mordaza en *La caída de Madrid* de Rafael Chirbes », in *Rafael Chirbes, La caída de Madrid, CAPES espagnol, Épreuve écrite disciplinaire*, Ellipses, Paris, 2024, p. 173.

sont perceptibles dans des personnages qui coexistent dans l'espace du roman à partir de « scénarios communs<sup>4</sup> », selon l'expression de Vincent Jouve, qui guideront notre démarche. Partir d'une typologie<sup>5</sup> des positions offertes aux personnages permet de mettre en évidence des candidates au mouvement, en termes de perméabilité à l'idée ou de préparation. On trouve les femmes limitées au foyer, que nous regroupons sous les qualificatifs d'invisibilisées ou immobilisées ; les femmes prenant une place autorisée dans l'espace social, dont nous définirons le mouvement en marche, mais aussi leur implication sous réserve. Il y a enfin la jeune femme éduquée, potentielle actrice de la Transition qui s'annonce ; nous analyserons plus particulièrement le personnage de Margarita Durán, sorte de synthèse de la démarche narrative et axiologique.

## **INVISIBILISÉES ET IMMOBILISÉES**

Ces personnages féminins, s'ils ne sont pas sans épaisseur, constituent l'isotopie d'une construction qui ne prévoit pas d'ouverture vers une potentielle évolution. Leur absence de marge de manœuvre les place sur des voies sans issue ou d'enfermement dans un schéma.

### **Les voies sans issue**

Amelia Viñal, de Ricart, âgée et malade, enfermée dans sa chambre, est limitée par une démence dans laquelle affleurent épisodiquement des souvenirs douloureux. Ceux-ci lui dessinent un passé, une mémoire présente mais heurtée, faute d'autoriser un avenir.

Arrêtons-nous sur le duo antagoniste de la femme sans nom et de la prostituée-maîtresse de Maximino Arroyo<sup>6</sup>. La première, confinée dans le rôle d'une Yerma, la femme sans enfant – donc au statut social dégradé, sans descendance – donc sans avenir, punie d'une stérilité qui n'est pas de son fait, est un archétype de femme empêchée, battue, violée, maltraitée et ignorée par son époux. Victime silencieuse, elle n'a

---

<sup>4</sup> Vincent JOUVE, *L'effet-personnage dans le roman*, PUF, Paris, 1992, p. 97.

<sup>5</sup> Typologie non exhaustive.

<sup>6</sup> Lirios MAYANS, *op. cit.*, p. 60, les appelle « Las silenciadas de Maximino Arroyo ».

d'ancrage que le passé où elle s'était rêvé une vie avec le prince charmant qui l'emmenait loin de chez ses parents, quand elle n'avait d'autre attente que d'être Madame de, d'organiser le foyer, d'attendre le retour du travail de son mari, au mieux de sortir un peu à son bras. Dans les rôles prévus par la société franquiste, elle était parfaitement la ménagère ; mais pas la mère ! Un rôle seulement, sur les deux attendus d'elle et l'édifice s'effondrait. Son présent est douleur. Violentée, dans une solitude absolue, elle ne peut que regarder à l'extérieur pour s'évader par procuration.

Mais aucune rébellion en elle, aucun mouvement à attendre ; une voie sans issue en guise d'avenir. Et des prétentions qui se réduisent jour après jour. Même le rêve d'avoir un petit animal à aimer lui est refusé. La fenêtre fermée de son salon lorsqu'elle attend Maximino pour se rendre à la soirée d'anniversaire chez les Ricart est métaphore de la totale absence de perspective. La limitation qui lui est imposée doublement, par la société patriarcale franquiste et par un époux toxique, est intégrée en elle.

Dans ce schéma triangulaire, la maîtresse, Adela Chércoles Renedo, dite Lina, est elle aussi doublement entravée. Elle l'est économiquement, par un milieu social dans lequel elle occupe le rôle infériorisé de prostituée avec un enfant. Elle l'est plus encore par son client principal, dont l'amour supposé – et fou – qu'il lui impose ne lui donne qu'un pouvoir de façade qu'elle paie amplement en devant supporter sa possessivité et sa brutalité.

Dans les deux cas, la violence de genre est normalisée, intériorisée dans les esprits à partir du postulat d'une domination/soumission à l'homme, tout autant qu'elle s'affiche sans prise de distance dans le hors-texte. Pour mettre en perspective la normalité du pouvoir machiste que subissent ces deux personnages, montrons ici deux exemples de publicités<sup>7</sup> des années 60 et 70, dans des sociétés de consommation en

---

<sup>7</sup> Le slogan pour les parfums Lucky, «*No importa lo que ha pasado. Él es un hombre y usted lo ama. Él merece Lucky*», avec une femme qui a l'œil au beurre noir devant un homme avec des gants de boxe :

<https://www.antevenio.com/blog/2016/11/los-15-anuncios-mas-sexistas-machistas-de-espana/>

pleine effervescence<sup>8</sup>. L'une, pour les pantalons Mr Leggs, qui se fonde sur la réification et le dénigrement de la femme-objet et clame « Il est agréable d'avoir une fille chez soi » (Image 1), où l'on reconnaît l'attitude de Maximino Arroyo envers Lina. Et une autre pour les parfums Lucky, qui légitime la violence avec le slogan « Peu importe ce qui s'est passé. C'est un homme et vous vous l'aimez. Il mérite Lucky » (Image 2), que nous pouvons relier à l'histoire du même homme avec son épouse.



(Image 1)

---

Ou la femme-objet dans « Soberano es cosa de hombres » :

<https://www.youtube.com/watch?v=zBBL3bakb8>

Dans le monde anglophone, la publicité de 1960 pour les pantalons de Mr. Leggs « Il est agréable d'avoir une fille chez soi » montre le même type de recours. On peut retrouver cette annonce ainsi que d'autres sur le site de md, marketing directo, en ligne : <https://www.marketingdirecto.com/actualidad/checklists/20-anuncios-vintage-que-llevan-el-machismo-al-extremo> [consulté le 12/06/24]

<sup>8</sup> Non limitées à l'Espagne.



(Image 2)

Dans les milieux populaires, deux personnages n'obtiennent pas d'espace narratif qui accède à leur intériorité : Chelo, collègue au club et confidente de Lina, dans la même situation de dépendance qu'elle, et Pepa, domestique chez les Ricart.



Les femmes qui sont dessinées ici n'envisagent pas de s'autoriser une évolution ; leurs personnages, empêchés, ne vont vers aucun changement de positionnement.

### **L'adhésion au schéma**

Trois personnages de « mujeres de su casa », images de ménagères au rôle limité mais qu'elles assument, représentent l'adhésion au modèle social dominant. Convoquons pour cela un autre type de représentation, celle qui est faite dans la presse féminine, étudiée par María del Carmen Muñoz Ruiz de l'Université Complutense de Madrid<sup>9</sup>, où elle confirme une répartition des rôles de genre admise et perpétuée qui les confine à l'espace privé du foyer.

Qu'elles soient épouse de petit fonctionnaire – c'est le cas de Carmen, compagne du policier Guillermo Majón – ou issues, par origine ou par alliance, des classes supérieures – les amies d'Olga, Sole Beleta, grande bourgeoise et propriétaire terrienne, ou la richissime fille de famille Elvira Barcia, épouse de l'homme d'affaires Prudencio Durán –, elles occupent leur position sans la questionner ni la faire évoluer. Leur évolution, qui potentiellement suivrait à retardement celle des valeurs sociales dominantes, n'est pas mise en scène dans le roman.

Une deuxième catégorie de personnages de femmes présente une mutation dans les rôles assignés.

---

<sup>9</sup> María del Carmen MUÑOZ RUIZ (Universidad Complutense de Madrid), « La representación de la imagen de las mujeres en el franquismo a través de la prensa femenina, 1955-1970 » : « Una división tradicional de los roles entre hombres y mujeres, una reacción específica contra los avances en ese terreno que se estaban desarrollando desde décadas antes, y el papel especialmente represor de la ideología nacionalcatólica, se sumaron para consolidar durante el franquismo un sistema de relaciones de género en el cual las mujeres se veían claramente adscritas al espacio privado y los varones al público, especialmente en el ámbito económico », p. 406. <https://core.ac.uk/download/pdf/30044744.pdf> [consulté le 20/10/24].

Article qui reprend des éléments de la thèse figurant sur : <http://webs.ucm.es/BUCM/tesis/ghi/ucm-t26317.pdf>

## UN MOUVEMENT EN MARCHÉ ; UNE IMPLICATION SOUS RÉSERVE

Quelques personnages s'insèrent dans des parcours narratifs qui figurent un mouvement déjà en cours et, à la fois, une implication comme sous réserve. Le « rôle thématique<sup>10</sup> », qui leur est confié en fait un rouage démultiplié, une référence à une expérience commune de l'époque : depuis les années soixante, les modèles de femmes s'adaptent aux évolutions économiques et sociales sans que cela ne naisse d'une rupture, ce que souligne la même étude sur la presse féminine :

A partir de los años 60 la marcha de la economía redundó en beneficio de una mayor actividad extrahogareña femenina pero no se puede decir que el modelo básico de esposa-madre-ama de casa, que era el propugnado por el régimen para todas las españolas fuera atacado o que sufriera alguna fractura. Lo que sí es cierto es que este modelo evolucionó y se acomodó a la nueva coyuntura socioeconómica, pues ya no eran tan necesarias las amas de casa ahorradoras que confeccionaban su propia ropa, sino que era necesario un nuevo modelo de ama de casa que se preocupara por los problemas de actualidad, que supervisara la educación de sus hijos y que consumiera los nuevos productos que estaban siendo puestos a su disposición en los inicios de la sociedad de consumo en España. E incluso, si era necesario económicamente, se aceptaba el trabajo de la mujer casada fuera del hogar<sup>11</sup>.

Des personnages présentent certes une distance par rapport au cadre social ou politique du moment, mais leur rébellion n'est qu'apparente. Une autre, en revanche, en qui on peut moins identifier de mouvement de prime abord, émet une vibration en profondeur.

---

<sup>10</sup> Vincent JOUVE, *L'effet-personnel dans le roman*, op. cit., p. 96.

<sup>11</sup> María del Carmen MUÑOZ RUIZ (Universidad Complutense de Madrid), « La representación de la imagen de las mujeres en el franquismo a través de la prensa femenina », 1955-1970, op. cit., p. 412.

### Les rebelles ?

Deux personnages s'insèrent dans cette catégorie de femmes qui, en 1975, ont déjà entrepris de sortir des rails sur lesquels elles sont attendues. Elles relèvent de sphères a priori différentes, mais dont la collusion est mise en évidence par l'axe diégétique de la fête d'anniversaire. Leur point commun est qu'elles le font toutefois sans prendre de risque majeur ; avec elles, pas de grand soir de la Transition à attendre. Elles ont commencé une transition avec l'évolution du franquisme, tout en préservant leur position sociale.

Olga Albizu : épouse du fils de famille et homme d'affaires Tomás Ricart, elle s'autorise à aimer l'art, s'accorde du temps pour elle, a obtenu de diriger la Fondation Ricart d'art contemporain, ce qui la place dans un rôle de femme active et de décideuse. J'ai déjà parlé ailleurs de son insoumission pour se soustraire, sans s'en défaire, au système de domination familiale dans lequel elle évolue<sup>12</sup>. Beaucoup d'informations sont fournies indirectement dans le chapitre 8 sur cette « Olga, tan atrevida, tan rompedora » (*LCM*, 129) quand la parole est donnée à Elvira Barcia, son amie depuis l'enfance tout autant que sa rivale.

Olga constitue un entre-deux. Son action est à rechercher dans la sphère sociale, familiale ou amicale. On peut la considérer comme politique, dans le sens où elle se différencie volontairement de ses amies, mais elle n'est pas une construction collective ni un combat mené pour d'autres qu'elle-même. Elle ne renonce pas non plus au rôle canonique d'épouse et de mère<sup>13</sup>.

Nous pouvons convoquer un autre type de représentation circulant dans l'espace référentiel, à travers une intéressante analyse du magazine féminin *TERESA*, publié à Madrid de 1954 à 1977, et qui décrit ce schéma de femme<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> Christine DI BENEDETTO, « Dossier d'entraînement avec corrigé », Chapitre V Thématique « Dominations et insoumissions », in *Rafael Chirbes La caída de Madrid, CAPES espagnol, Épreuve écrite disciplinaire*, dir. Anne Lenquette, coll. Ellipses, Paris, 2024, p. 149-166.

<sup>13</sup> Elle s'offre des activités artistiques, mais à ses heures perdues, et son fils Quini avec elle dans son atelier. Tout au plus va-t-elle voir un psychiatre, au grand dam de sa belle-mère, mais c'est pour sortir de sa « phobie matrimoniale/maternelle ».

<sup>14</sup> Virginia M. DURON MUNIZ, *Aproximación a la revista TERESA (1954 – 1975)*, Universidad de Sevilla, Departamento de Periodismo I Facultad de Comunicación

Olga dirige une Fondation, pas une entreprise. Elle a affaire aux œuvres d'art, pas aux meubles que négocie sa belle-famille. Elle n'a pas à se préoccuper de trouver des fonds ; ceux qui lui sont octroyés émanent des activités économiques familiales qui ne sont jamais questionnées. Son rôle à elle est d'investir dans l'art ; elle est le versant glamour du business familial. Son beau-père a en effet tout à gagner d'avoir une Fondation à son nom, faisant ainsi briller d'un vernis moderne et artistique ses activités économiques, blanchissant ainsi à l'occasion des fonds moins noblement acquis.

Dans sa sphère sociale, Olga représente le chic et l'évolution par rapport à ses compagnes. Dans le chapitre 3, où se déploie longuement sa facette de parfaite maîtresse de maison dans l'organisation de la réception, elle défend de manière symbolique la consommation de légumes verts quand ses congénères en sont à manger force protéines, sous la forme espagnole incontournable du jambon. Subsistent toutefois les mêmes inquiétudes de ménagère de la bonne société : les fournisseurs, les produits à mettre sur la table, les invités, etc.

Le mouvement que l'on observe en elle est toujours sur la lisière. Le personnage chirbesien d'Olga illustre le concept de « compatibilité », c'est-à-dire dont l'évolution est acceptable et même parfaitement utilisable par le pouvoir familial ou social en place<sup>15</sup>.

---

Grado en Periodismo, Curso académico 2015 – 2016 : « Así era TERESA, como eran las mujeres de Sección Femenina, una mezcla entre lo que hoy se definiría como una emancipada feminista y lo que entonces se conocía como un perfecto ángel del hogar. Una revista que lo mismo reivindicaba el trabajo remunerado de la mujer, que mantenía y alimentaba los roles de género y sus estereotipos », p. 4.

<https://idus.us.es/items/934b98b1-6282-4e23-81c7-1e1b50242309> [consulté le 20/10/24]

<sup>15</sup> On trouve un autre type de représentation, celle qui est faite parallèlement dans la presse, dans laquelle on reconnaît les traits du personnage d'Olga. Voir María del Carmen MUÑOZ RUIZ (Universidad Complutense de Madrid), « La representación de la imagen de las mujeres en el franquismo a través de la prensa femenina, 1955-1970 » : « Es el caso de las mujeres casadas y/o con hijos el que se puede destacar puesto que es el que se empieza a aceptar en el discurso mediante el concepto de "compatibilidad". Como no se puede atacar el modelo de esposa-madre-ama de casa como el más potente modelo de comportamiento femenino, se insiste, especialmente a través de entrevistas y reportajes a mujeres que realizan actividades extrahogareñas en distintos ámbitos, en la compatibilidad de estas actividades con el cuidado del hogar. Este cuidado, como he señalado en el punto anterior, se refiere más a la coordinación de las tareas domésticas y al cuidado afectivo de los miembros de la familia, que a la limpieza y la cocina. », *op. cit.*, p. 418.

Une analepse, surprenante par son volume, interrompt le fil diégétique par un récit hypertrophié des circonstances et du viol lui-même qu'elle a subi dans sa jeunesse lors d'un voyage à Paris. Narrativement essentiel, l'asservissement du corps féminin préfigure la rébellion limitée de ce personnage, conduit suite à cela à rechercher la sécurité dans le mariage de raison avec Tomás Ricart, union qui fait d'elle une charnière entre générations et mondes (économique/artistique ; domestique, bourgeoisie/personnel de maison...). Ce faisant, l'auteur confie au narrateur le double rôle de montrer une évolution certes, mais d'en connaître la mesure en toutes circonstances ; ce n'est pas par Olga Albizu de Ricart que la transition sera rupture.

Ada Dutruel est également un personnage de femme aux potentialités de mouvement. Artiste plasticienne, opposante au système politique, elle est l'épouse de l'universitaire Juan Bartos. Elle combine les auras des artistes, des intellectuels et des opposants, dans une période où l'on pourrait imaginer que se construise ainsi une transition ouverte par le changement politique. Mais aucune radicalité ne surgit de cela. D'autres contributions analysent le rôle de l'art dans le roman. Je me contenterai de signaler la collusion de ces univers *a priori* indépendants avec un monde économique préoccupé par sa seule survie, matérialisée par l'invitation qu'elle accepte à l'anniversaire de José Ricart pour lequel l'une de ses œuvres constituera le cadeau<sup>16</sup>. Personnage déceptif, si elle est un rouage du mouvement en marche, elle n'en est pas un moteur et ne représente aucun contre-feu. Avec elles deux, pas de grand soir de la Transition à attendre.

---

<sup>16</sup> On voit que l'évolution demeure lente. Un document de 91 pages produit en 2009 par la Junta de Andalucía, Instituto andaluz para la mujer, intitulé *Publicidad institucional no sexista*, rappelle encore cette retenue : « Que más mujeres lleguen a ejercer de creativas no garantiza el cambio de referentes y valores, pues ellas no están exentas de los dictámenes del modelo imperante, cargado de prejuicios y estereotipos. », p. 18. ISBN: 978-84-692-4917-8.

### Une vibration ?

Le seul personnage qui présente ce que j'appellerai un potentiel de vibration sur cette charnière du mouvement est paradoxalement la docile employée de maison d'Olga Albizu, Lurditas<sup>17</sup>, compagne de l'activiste<sup>18</sup> Lucio<sup>19</sup>, ce qui, en soi, est risqué pour elle. Mais lorsque seul et désespéré après l'explosion de sa cellule, il se croit condamné à fuir et l'appelle, elle accomplit l'acte symbolique fort de quitter son travail pour aller le rejoindre. Elle apparaît comme l'appui, le recours de l'action militante dont l'échec est consommé et à laquelle la Transition « en douceur » de l'Espagne ne rendra jamais justice. Si l'action de Lurditas est limitée à la sphère personnelle, elle représente le courage et un ancrage solide pour un combat qui aurait pu donner un avenir s'il n'avait été court-circuité par ailleurs.

À ce stade de notre analyse, nous nous demandons donc quel personnage féminin de ce roman pourrait figurer un moteur dans l'action de la Transition, par une lutte consciente et assumée en faveur du changement. La jeune étudiante engagée dans le combat politique, Marga Durán, peut-être ?

### MARGARITA DURÁN, UNE SYNTHÈSE

L'interprétation de ce personnage que l'on pourrait qualifier d'« herméneutique », en suivant Vincent Jouve, demande une implication du lecteur pour déchiffrer son « marquage idéologique<sup>20</sup> »,

---

<sup>17</sup> María Antonia PEÑA MIRON, jamais appelée ainsi, puisque, grâce à sa force de caractère, elle a obtenu de changer son prénom pour rendre grâce à une salvation miraculeuse dont elle aurait été bénéficiaire.

<sup>18</sup> Pour plus de détails sur la montée des protestations ouvrières et des oppositions armées, on peut se référer à l'ouvrage de Jesús ALONSO CARBALLE, *La Transition en Espagne, 1975-1986*, Ed. Atlande, coll. Clefs- concours, 2012, chapitre « La crise du régime franquiste, 1969-1975 », p. 33-42.

<sup>19</sup> Lucio est l'un des derniers membres de la cellule d'opposition armée *Vanguardia Revolucionaria*. Rappelons qu'il est le seul survivant du groupuscule après l'action modeste (des tracs et un petit explosif) qui a mené à l'assassinat par la police de son compagnon *El Viejo* (camouflé par l'achat du silence de ses proches), et celle, en cours de programmation dans une geôle franquiste secrète, de Enrique Roda.

<sup>20</sup> Vincent JOUVE, *L'effet-personnel dans le roman, op. cit.*, p. 101.

en combinant le système axiologique qui se dessine dans l'œuvre et la valeur que le narrateur donne à ce personnage dans ce système.

Fille de Prudencio Durán et de Elvira Barcia, Marga est évoquée dans différentes sphères de personnages. Elle apparaît quand on pénètre les univers de ses parents, qui ne reçoivent pas de focale à eux seuls mais via Olga Albizu – ancienne petite amie du premier et amie de la deuxième – (chap. 3, 8 et 16). Elle trouve un espace surtout à travers d'autres « personnages-focalisateurs <sup>21</sup> » : Lucas, l'ouvrier-étudiant (chap. 7), Quini, le fils de famille rebelle (chap. 18) ou Juan Bartos, le professeur adulé (chap. 12). La focalisation interne que lui offre le narrateur la met par ailleurs en position centrale dans le chapitre 14 et permet le contact avec sa vie intérieure (*LCM*, 221-237).

Étudiante, elle fait partie d'un groupe de garçons qui partagent l'effervescence du contexte universitaire et les cours du professeur Bartos. Elle effectue par exemple la traduction en espagnol des vers du catalan Espriu<sup>22</sup> (*LCM*, 94) figurant sur le pamphlet controversé destiné à appeler les étudiants à une mobilisation interdite, en déguisant leur implication en un marathon littéraire. Mais ses actions restent mineures et le texte ne lui donne que peu la parole sur ce rôle politique.

Quand on parvient à accéder à l'intimité de son personnage, ses préoccupations s'avèrent tout autres. Trois étapes configurent son cheminement que l'on dira circulaire : dans un cadre menaçant, de règles imposées puis intériorisées, elle s'autorise une évasion mentale, tournant autour de quatre hommes qu'elle évalue, y compris dans une hypothétique sexualité. Dans le crescendo de transgression auquel elle se livre en pensée, l'irruption d'un *outsider* introduit une rupture et incarne le changement de paradigme : sexe vers tranquillité. Marga constitue ainsi une synthèse des enjeux du roman en termes de personnages féminins, puisque, en conscience cette fois, c'est le choix d'un retour à la position initiale qu'elle effectue.

---

<sup>21</sup> Vincent JOUVE, *ibid.*, p. 128.

<sup>22</sup> Salvador Espriu y Castelló (1913-1985), avec Josep Pla et Josep Maria de Sagarra, a renouvelé la prose catalane.

**Les genoux comme métaphore du danger et des règles intériorisées**

Tout le début du chapitre 14 lui échappe, au profit de longues citations des discours qui lui sont assénés par sa mère, Elvira, récriminations sur ses genoux écartés, alors qu'elle est seule en train de lire. L'onomastique ici est joueuse. Cette femme que tous appellent Elvis, prénom masculin du rocker surnommé « The Pelvis » du fait de ses déhanchés suggestifs, se pose en garante de la moralité exigée d'une fille sérieuse. Les genoux convenablement serrés seront la métaphore largement filée de ce qui est attendu d'une jeune fille convenable qui jamais ne devrait baisser la garde : « está el demonio que tiene más ojos y manos que los que te imaginas » (*LCM*, 221). Le danger, clairement identifié, vient de l'homme prédateur qui s'emparerait de sa virginité. Pourtant ce n'est que par le biais d'un homme, avec l'aide de sa mère convertie en duègne, que la fille pourra espérer trouver une protection dans la société. Pourvu qu'il soit son mari, elle aura grâce à lui toit et enfants, rien de moins que « la salvación » divine pour elle, à porter à son crédit quoi qu'il fasse par la suite. Le cliché a la vie dure<sup>23</sup>. Les femmes entre elles apparaissent comme les plus féroces gardiennes de cet état de domination masculine.

Ces paroles qui imprègnent l'éducation dans et hors de la maison depuis l'enfance, n'appellent comme réponse que l'assentiment de l'intéressée. À la moindre tentative de réaction de sa part, les envolées rhétoriques bien rodées redémarrent et en viennent à occuper plus de deux pages sans que Marga n'ait encore exprimé quoi que ce soit. Le cadre dans lequel évolue la jeune femme est dressé. Dans le discours de la mère, le passage du « tu » au « vous », élargit la cible à la catégorie des filles modernes qui vont à l'université, mais qu'un nouveau péril guette puisque la liberté de mouvement récemment acquise leur ferait oublier de se marier<sup>24</sup>. On le voit par la domination de la mère dans l'espace textuel, les entraves morales persistantes sont doublées d'une incitation à l'auto-contrainte.

---

<sup>23</sup> On reconnaît le discours, le schéma mental et la division des rôles, qui avaient été mis en évidence plus haut dans la publicité de Lucky lorsque la position de Mme Arroyo était abordée.

<sup>24</sup> « Es más fácil que nunca quedarse sola » (*LCM*, 222).



L'évasion que s'autorise la jeune fille est mentale, avec en point de mire les hommes qui l'entourent et la corporéité de leur fréquentation : « con la mirada del acompañante perdida entre sus rodillas, una mirada casi física, con cuerpo » (*LCM*, 223). La dualité de l'association symbolique genoux/hommes révèle la conscience d'un corps jamais autonome que le personnage de Marga s'avère capable de repérer : « [el] cerrojo que abre y cierra », « la cumbre o el abismo », « una conjunción de fuerzas contradictorias, aunque poderosas » (*LCM*, 225). Piste de rébellion soufflée lors des réunions de *Reivindicaciones feministas*, elle est toutefois limitée par la prescience que « en el corazón de la mujer una educación milenaria había grabado a fuego la imagen del hombre, su código, sus leyes » (*LCM*, 225). L'analyse de la soumission générée par la relation de genre, où se manifestait une capacité de recul de la part du personnage, débouche très vite sur le retour diégétique à son vécu, en termes de ressenti, échanges intellectuels ou physiques autour de ces six hommes, faisant en cela montre d'une conscience inédite dans le roman. En déclinant les nuances de ses relations avec chacun d'eux, elle crée une nouvelle sphère de personnages dont elle occupe le centre. Évaluer et choisir des hommes en fonction de ce qu'ils lui apporteraient<sup>25</sup> dénote une certaine liberté et la situe à la charnière d'un mouvement qui partirait de l'intime vers le politique.

Le fonctionnement de la nébuleuse sentimentale créée montre trois axes majeurs.

Par Lucas Alvarez (en focalisation interne au chapitre 7), l'étudiant d'extraction modeste<sup>26</sup>, qui fait le lien entre le monde ouvrier, les activistes de *Vanguardia Revolucionaria* et l'Université, et en comparaison avec lui, l'on déduit le niveau d'engagement politique moindre de Marga. Si lui renforce son implication idéologique, renvoie à Franco et à ses actions, affirme la permanence du franquisme dans les idées, par-delà la mort de l'homme<sup>27</sup>, elle remet en question l'usage de

---

<sup>25</sup> Jeannine BOUCHE DE ESPAÑOL, « L'Espagne, une histoire politique au féminin », *Après-demain* 2007/3 (N° 3, NF) : « C'est ce qui a le plus changé, en Espagne, ce regard que la femme porte sur elle-même. Elle a pris conscience de ses possibilités en tant que travailleuse mais aussi en tant qu'être féminin, exploitant son côté le plus séduisant », p. 8-13, <https://www.cairn.info/revue-apres-demain-2007-3-page-8.htm> [consulté le 30/06/2024]

<sup>26</sup> « hijo de un albañil viudo » (*LCM*, 114).

<sup>27</sup> « os digo que ese cabrón no se va a morir nunca » (*LCM*, 101).

la force dans la lutte (*LCM*, 100-101), tourne la page du dictateur<sup>28</sup>. Lorsqu'elle choisit le calme, veut ignorer la dictature, on reconnaît le pacte « de l'oubli », sur les bases duquel s'est érigée la Transition espagnole, comme si la mort de l'homme signait forcément la fin du système. Même lorsque leur divergence idéologique est accentuée par Lucas afin d'attirer l'attention de la jeune femme, elle n'entre pas dans le débat et choisit de se taire<sup>29</sup>, allusion au fameux « pacte du silence », une des stratégies que connaîtra l'Espagne post-franquiste.

De l'autre côté est mis en évidence l'impact négatif de cet amour sur l'engagement de Lucas. Marga, l'intellectuelle bourgeoise, est son talon d'Achille. Lorsqu'il essaie faiblement de transiger en sa faveur sur l'autel de l'apaisement<sup>30</sup>, c'est le signe d'un premier renoncement du mouvement ouvrier à ses convictions qui deviendra, tout proche, le renoncement social et politique que dénonce Chirbes dans la Transition démocratique espagnole<sup>31</sup>.

L'indifférence de la bourgeoisie économique envers le monde ouvrier et ses luttes est dessinée ici par un Lucas réflexif. Il observe que trois ans d'étude ensemble et de moments partagés n'ont jamais éveillé en Marga le moindre intérêt pour lui, son travail manuel, sa vie même. Masquant un temps par des moqueries<sup>32</sup> ses efforts pour faire pénétrer la révolte ouvrière dans le monde protégé de l'université<sup>33</sup>, alors qu'elle

---

<sup>28</sup> « Dejemos que se muera en paz » (*LCM*, p. 101).

<sup>29</sup> C'est cette première solution que Marga choisit quand elle répète : « Me parece inmoral que estemos aquí haciendo bromas con un viejo que se muere; será un cabrón, lo que queráis, pero ya no es más que un viejo que se muere, y merece respeto » (*LCM*, 102).

<sup>30</sup> « Marga tiene razón. – Y en voz baja, como si pidiera disculpas, añadió – : ... a lo mejor. » (*LCM*, 102).

<sup>31</sup> Même si, contre toute évidence, il essaie de croire et de dire lors de l'événement public que le peuple est de plus en plus politisé (*LCM*, 105). Cela est soutenu anecdotiquement, quand on voit que Marga ne pourra même pas lire son propre texte « Cuando la voz del líder es el silencio del pueblo » (*LCM*, 107), lors du marathon littéraire, car l'agitation monte dans le « paraninfo » et les « grises » arrivent pour disperser le rassemblement étudiant, favorisant la fuite des deux jeunes et leur premier et fugace baiser, comme un hasard jamais destiné à se reproduire.

<sup>32</sup> « eso sí que lo hacía Marga, reírse » (*LCM*, 109).

<sup>33</sup> Lucas, conscient de la rivalité puissante de Quini par identité de classe, choisit d'afficher sa différence pour trouver sa place. Dans une lutte inégale, il s'exclut des sujets concernant art et littérature ; il cherche à l'initier malgré elle aux « valores campesinos y obreros » (*LCM*, 110), lui donner accès à des mondes populaires, voire marginaux, dont elle n'a aucune idée, et pour lesquels elle n'a à vrai dire aucun intérêt.

se tourne vers d'autres pour parler cinéma ou littérature, elle exclut de fait l'ouvrier de sa sphère artistico-intellectuelle, puis sentimentale, versant son attirance, comme Narcisse, en quelqu'un qui lui ressemble. On décrypte ainsi la position de Marga : un engagement ponctuel et de surface, des convictions plutôt conservatrices<sup>34</sup>. Dans l'amour à sens unique entre ces deux personnages, et par le regard de Lucas, on comprend l'idéalisation, d'elle comme d'un monde dont elle est une métonymie. La dialectique dedans/dehors confirme la distance entre des univers irréconciliables<sup>35</sup>. L'onomastique qui fait d'elle l'héritière d'une longue liste de toutes les Margaritas des arts et des lettres (*LCM*, 113-114) ancre la différence perçue en termes de patrimoine culturel et matériel, hérités de siècles d'aisance. Tous les versants d'une possible relation, l'éventualité même d'une sexualité avec elle<sup>36</sup>, s'effondrent dans ce miroir inversé qui lui rend insupportable la médiocrité de son propre monde, assénée en syntagmes nominaux parallèles de cinq mots : « La democracia de la sordidez. El igualitarismo de la suciedad. » (*LCM*, 116). La honte efface la noblesse du combat de groupe ; un sentiment d'infériorité lui retire toute légitimité : « Y él, Lucas, quería arrastrar a los túneles de aquella colmena maloliente a Marga, Margarita, la flor arrastrada por los pegajosos pasadizos de la colmena, ella, recién bañada todas las mañanas » (*LCM*, 118). Cette conscience presque masochiste de l'infériorité de Lucas aux côtés de Marga agit comme une prolepse de l'abandon de la cause ouvrière au profit d'un accès, même réduit, au confort matériel et à l'impression d'accéder à une classe supérieure. L'intérêt mensonger de la bourgeoisie pour l'intellectuel auquel, dans une grande clémence des premiers, quelques membres du peuple auraient un droit d'accès, est toujours provisoire. À aucun moment le personnage de Marga n'exprime une même réflexion

---

Seul le vieil ouvrier annonce le danger de la déconnexion des partis politiques du monde réel: « En el partido, cada vez pesáis más los intelectuales sin experiencia obrera » (*LCM*, 113).

<sup>34</sup> Quand ses camarades se déclarent en faveur de l'avortement, son côté « beata » fait douter : « pero, claro, se trata de una vida humana » (*LCM*, 109).

<sup>35</sup> « Tan lejos de Lucas, tan deseable para él » ; « Marga estaba dentro, protegida. Marga. » (*LCM*, 114).

<sup>36</sup> Ce qui n'empêche pas l'attirance mais rend incongrue l'idée de parler de sexualité avec elle (« la mecánica del sexo y del amor », *LCM*, 115), tant est grand le risque du rire, de l'humiliation ou d'une réaction de rejet.

vis-à-vis de lui, comme il ne laisse se dessiner aucun enrichissement mutuel possible. Le monde à venir ne sera pas celui du peuple, il ne se fera pas non plus avec lui. La jeune bourgeoise, pas plus que les autres, n'agira pour lui faire une place. Seule une vague foi en un hypothétique avenir meilleur empêche Lucas de renoncer : « Cuando empujé la puerta acristalada del bar y le dejé paso a Marga, fue como si entrara en otra vida, en la vida futura a la que todo creyente puede optar. » (*LCM*, 122) ; mais le marxiste n'est pas croyant, autant dire l'impossible issue.

Concentrée sur ses propres besoins <sup>37</sup>, Marga l'encourage consciemment dans l'attirance qu'il a pour elle et qui lui produit une excitation physique. Gonzalo Navajas parle de l'affirmation du corps comme « d'une manière de compenser la suppression de toute impulsion transcendante <sup>38</sup> ». Son fantasme de soumission à une puissance brute et animale, à laquelle elle réduit avec mépris cet homme <sup>39</sup> – « sus manos pesadas », « plúmbeas » – en fait un outil à son service : « un sueño, un fogonazo, y ya está, algo sólo por saber lo que es la brutalidad del sexo sin razón, el límite con el bestialismo » (*LCM*, 227), ce qui en soi est une transgression de sa part à elle.

Envisager ainsi une autre posture de femme assumant une sexualité sans cadre, peut-il se lire ici comme l'affirmation d'une nouvelle liberté féminine qu'elle s'offrirait ? Ou comme la revendication d'accéder à un pouvoir traditionnellement masculin ?

Le texte interrompt cette expectative dont il avait disséminé quelques indices. La recherche du personnage est plus concrète et renvoie à une soumission ancestrale de la femme, qui s'exprime dans le besoin de l'autre pour se voir soi-même : « sentirse por una vez inteligencia y sensibilidad frente a una masa ciega, exterior, ajena. » (*LCM*, 227).

---

<sup>37</sup> « no le gustaba Lucas más que para bromear » (*LCM*, 227).

<sup>38</sup> Gonzalo NAVAJAS, « Fiction et érotisme. Le recentrage du corps dans la fiction espagnole contemporaine », in A. Bussière-Perrin, coord., *Le roman espagnol actuel. Pratique d'écriture*, Montpellier, Ed. du CERS, 2001, T. 2, p. 147.

<sup>39</sup> Lorsqu'un geste tendre l'étonne qui ne correspond pas à ce cliché, elle l'écarte de ses pensées ; textuellement il est placé entre parenthèses, comme une délicatesse hors-sujet : « (él había apartado sus cabellos con delicadeza, rozándolos apenas con la yema de los dedos) » (*LCM*, 227).

C'est aussi pour se trouver qu'elle fait vaquer ses pensées entre plusieurs hommes, entre Pedro et Quini qui se partagent son intérêt.

### **La lutte sentimentale : Pedro Macías et Quini**

On y lit de manière à peine déguisée la lutte des classes. Pedro est de la même extraction sociale que Lucas, qui voit en lui son rival alors que Marga feint de le situer sur le même plan que Quini, créant en cela un triangle amoureux dont la polyphonie narrative permet de mettre en lumière son système de valeurs.

La jeune Marga jauge. Pedro, brillant jeune homme, pourrait lui convenir, mais il est fils de menuisier : « la brillantez superaba el cuerpo [...] tenía la impresión de que podía dejarse arrullar por las palabras, acariciarse con ellas, y no importaban demasiado las manos » (*LCM*, 231). Le champ lexical du physique est mobilisé pour dire ses qualités intellectuelles, et, comme pour Lucas, la problématique des mains, métaphore d'une origine sociale inférieure, condense attirance et rejet, insinue le mépris :

Margarita sabía que su padre era carpintero y le parecía encontrar en la forma de las manos de Pedro ciertos rasgos genéticos, los dedos un poco anchos [...], manos como de verdugo en un cuadro de Caravaggio [...]. Palabras y carne. » (*LCM*, 231-232)

De ces trois soupirants, on voit s'élaborer une première place pour Quini, le plus complet, au fil d'arguments qui s'affrontent indirectement : « admiraba su flexibilidad, su cintura intelectual [...]. Cuerpo e inteligencia se completaban en un todo » (*LCM*, 231) ; « Quini resolvía la relación entre las dos – palabra y carne – » (*LCM*, 232), où l'on retrouve la même association « palabra y carne » pour dire l'homme. L'animalisation à l'œuvre dans le discours de Lucas, qui fait de « aquel felino doméstico » (*LCM*, 232) l'alter ego de Marga dans la société<sup>40</sup>, dénote avec lucidité que : « resultaba difícil escapar de ciertos aspectos institucionales » (*LCM*, 232). La tranquillité bâtie avec l'agrément familial

---

<sup>40</sup> « Quini tenía el mismo color de piel que ella (...) guardaban ropa de la misma marca, seguro. » (*LCM*, 110)

impliquerait certes l'abandon du fantasme avorté d'une sexualité ardente: « esa aquiescencia familiar parecía ahuyentar el sexo, volverlo todo muy formal, como de hermanos, de primos, de amiguitos de toda la vida, algo así » (LCM, 233). Ce balancement place ainsi le personnage féminin sur une ligne de crête, un peu de rébellion familiale, des attentes en termes de sexualité, mais pas d'action qui représenterait une mise en danger.

**Le professeur Juan Bartos** est l'adulte qui lui plaît le plus et dont elle recherche l'admiration. Il représente l'horizon rêvé mais d'abord l'interdit (âge, relation maître/élève, fait qu'il soit marié) : « una relación en la que se conculcaban todos los mandamientos de la ley, uno a uno, y en bloque, las dos tablas de Moisés enteras » (LCM, 233). Protégée par les conventions sociales, Marga développe son rêve en toute sécurité. Bartos agit pour la jeune femme comme un potentiel médiateur dont elle a besoin pour se concevoir elle-même, n'ayant de cesse de se faire remarquer de lui pour se sentir hissée dans sa tour d'ivoire, « el espacio olímpico de los dioses » (LCM, 233), et accéder enfin au *tú*, pour quitter le *vosotros*: « tenía en sus manos la posibilidad de elevarla a la categoría de individuo en el opaco mundo universitario de los rebaños. » (LCM, 228).

Le bilan s'enracine dans les thématiques du corps et de la sexualité qui reviennent dans toutes ses réflexions, elle qui, fille moderne, a volontairement abandonné sa virginité deux ans plus tôt en une expérience unique auprès de Javier<sup>41</sup>. On constate une transition progressive par émancipation de ses choix dans ses relations avec les hommes. Elle évalue et soupèse les différents « produits » à sa portée et la sexualité qu'elle aurait avec eux, qui, comme cela occupe son esprit, envahit la totalité du chapitre 14. Pourtant lorsqu'il s'achève, elle les balaie : « pensaba esas cosas descabelladas » (LCM, 234).

Ancrée dans un antagonisme sans nuances, réduisant la place de chacun avec une métonymie, elle transige sans conviction et

---

<sup>41</sup> « un amigo de otros veranos » (LCM, 230), dont le texte rappelle le déroulement de l'intégralité de la scène.

provisoirement : « La mano oscura y ancha del mono, las canas plateadas del dios. El punto intermedio entre ambas, la humanidad, seguramente estuviera representada por Quini » (*LCM*, 234). Un brutal retour à la réalité se produit au moment où elle doit se préparer pour la fête des Ricart.

### **L'outsider, Josemari**

La jeune femme qui s'autorisait quelques jeux amoureux, incartades peut-être, en vient irrémédiablement à rechercher un schéma social qu'elle veut reproduire. Quittant les sentiers du rêve et du corps, elle devient la proie d'une autre tension, celle de ses exigences matrimoniales : « la calma, la seguridad que Margarita le pedía al hombre con el que pensaba compartir su vida » (*LCM*, 232).

C'est avec Josemari, le frère de Quini, l'obéissant ami d'enfance tout acquis<sup>42</sup>, l'*outsider* dans la sphère amoureuse, que cette idée s'enracine et que va s'opérer la synthèse que cachait le personnage de Marga. En quelques lignes seulement, elle le place comme candidat idéal : « a lo mejor, por qué no, tampoco estaría mal aquel juego para toda la vida, quién sabe. [...] No era precisamente desagradable tener un marido así » (*LCM*, 235), quelqu'un sur qui elle aurait le pouvoir et qui ne la surprendrait pas. Elle rejoint ainsi le schéma de la femme de la génération précédente, incarné par Olga. Sur ce plan aussi la Transition risque fort de ressembler au présent.

Le chapitre se clôt par une réflexion sur le lien entre corps, sexe et idéologie. Quelques références philosophiques, sans doute issues de ses études (Lombroso, Reich) l'émaillent, quand en réalité elles sont un prétexte pour revenir sur chacun des hommes envisagés par Margarita plus haut et s'interroger sur ses pratiques et ses capacités, avec une saturation du texte par le verbe *follar*. Les tabous du désir, de la matérialité du sexe portent le bilan individuel du personnage féminin le plus libéré dans ses pensées. L'ignorance totale en la matière<sup>43</sup> se transforme en un appel à échapper à cet enfermement conçu en cercles concentriques qui constituent son environnement :

<sup>42</sup> « cumplía siempre las órdenes que ella daba » (*LCM*, 234).

<sup>43</sup> « No sabía nada de casi nada. Se llamaba a sí misma ignorante. » (*LCM*, 236).

[...] siempre se irritaba sólo con ponerse a pensar en esas cosas, en la inmensidad de cuanto desconocía, y entonces tenía ganas de salir de sí misma, salir de cuanto la rodeaba, pensaba en todo lo que deseaba y estaba fuera de su ámbito, fuera de la familia, fuera de la facultad, fuera de Madrid, fuera de España; lo que ocurría en algún lugar en que cuerpo e inteligencia, sexo e ideología iban inequívocadamente juntos, eran la misma cosa. (*LCM*, 237)

L'attrait d'un ailleurs apparaît dans le roman comme le niveau maximal de l'imagination de ce personnage de femme attiré par un inconnu, désiré et craint à la fois. Son continuum mental n'est pas lié à une transition politique brutale, mais à une évolution sociétale où certains thèmes, comme le choix d'un homme, la sexualité, le pouvoir sur celle-ci, peuvent être envisagés.

La pensée, un temps enflammée – « una mecha encendida » (*LCM*, 237) –, pourrait-elle alors conduire à un nouveau positionnement pour elle dans ces mondes auxquels elle appartient ? L'errance du rêve éveillé pourrait-elle se transformer en actes ? Très vite le texte limite l'imagination et le personnage se contente de rechercher dans l'existant une version minorée de ses désirs : « ¿ Qué lugar era ése, el ámbito ? Los ojos de Josemari mirándola mientras se revolcaba desnuda sobre la alfombra y le decía: "Te dejo mirar, pero nada más que mirar" » (*LCM*, 237). Les yeux « cargados de admiración, sorpresa, miedo y deseo » de celui, qu'enfant, elle considérait comme le moins désirable mais sur qui elle avait tout pouvoir, s'avèrent le miroir recherché de sa propre fantaisie. Ils déclenchent en elle « una bola de fuego porque ella había prendido la mecha con sólo dejar correr su pensamiento, y todo iba a arder, los ojos de Josemari envueltos en llamas » (*LCM*, 237). L'action potentielle s'efface au profit de pensées érotiques, subversives en ce qu'elles disent de la capacité de fantasmer un pouvoir de la femme sur l'homme. Une sorte de transition en imagination.

Le rythme de la longue phrase où se produit cette envolée s'interrompt brutalement par un point-virgule et la décision inattendue mais catégorique : « [...] ; pero no, eso no iba a ocurrir » (*LCM*, 237) ; c'est clair, son choix à elle sera autre. La femme qu'elle est n'est définitivement plus « la princesa caprichosa y cruel » de l'enfance. Le



nouveau système de valeurs qui se dessine est tout autre : son rôle de femme, le calme dans la relation, la prévisibilité du partenaire, dont elle avait eu l'intuition qu'ils lui étaient essentiels concluent le chapitre : « La cabeza de Josemari, así dormido, tenía una belleza serena y sin seso que ella estaba decidida a proteger de cualquier explosión » (*LCM*, 237), voilà donc le domaine où Marga va mettre son action.

Non pas passive, mais active dans le maintien de l'existant, capable désormais de rêver, mais toujours pas d'agir pour un changement, telle est la toute jeune femme que dessine Chirbes. Cette femme qui n'est plus exactement sa mère ; qui, comme la société espagnole, a entamé une évolution et, en conscience, la restreint. Margarita serait-elle la métaphore de cette transition sans imagination que peint Chirbes dans *La caída de Madrid*, toutes ces potentialités de changement qu'avaient commencé à viser les oppositions politiques étouffées par la recherche du calme, du bien-être immédiat, dans un système économique dont la permanence est l'objectif principal ? Et où même les femmes, assignées majoritairement à un rôle par la dictature franquiste et ses piliers, l'Eglise catholique, la *Sección Femenina* – seulement dissoute en 1977 –, respectant les cadres imposés, trouvent leur place sans renverser la table.

## CONCLUSION

La mort annoncée de Franco se produit certes dans un contexte qui a évolué de marge en marge. Mais elle ne sera pas la destruction d'un mur par une imagination courageuse et aventureuse. Toutes les femmes de ce roman, même celles qui, en ayant les moyens matériels et intellectuels, auraient pu pousser plus loin leurs acquis en termes d'émancipation, Ada Dutruel, Olga Ricart et, on l'a vu, même la plus jeune, Margarita Durán, sont des personnages prêts à des compromissions pour maintenir un calme et un statut qu'elles choisissent de préserver.

**Bibliographie citée**

ALONSO CARBALLE, Jesús, *La Transition en Espagne, 1975-1986*, Ed. Atlante, coll. Clefs-concours, 2012, chapitre « La crise du régime franquiste, 1969-1975 », p. 33-42

BOUCHE DE ESPAÑOL, Jeannine, « L'Espagne, une histoire politique au féminin », *Après-demain* 2007/3 (N° 3, NF) <https://www.cairn.info/revue-apres-demain-2007-3-page-8.htm> [consulté le 30/06/2024].

CAMPUZANO, Francisco, *La Transition espagnole entre réforme et rupture (1975-1986)*, PUF, Paris, 2011.

DI BENEDETTO, Christine, « Dossier d'entraînement avec corrigé », Chapitre V Thématique « Dominations et insoumissions », in *Rafael Chirbes La caída de Madrid, CAPES espagnol, Épreuve écrite disciplinaire*, dir. Anne Lenquette, coll. Ellipses, Paris, 2024, p. 149-166.

DURON MUNIZ, Virginia M., « Aproximación a la revista TERESA (1954 – 1975) », Universidad de Sevilla, Departamento de Periodismo I Facultad de Comunicación. <https://idus.us.es/items/934b98b1-6282-4e23-81c7-1e1b50242309> [consulté le 20/10/24].

JOUBE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, PUF, Paris, 1992.

JUNTA DE ANDALUCIA, *Publicidad institucional no sexista*, ISBN: 978-84-692-4917-8.

MAYANS, Lirios, « Del silencio a la periferia, cartografía de una feminidad bajo mordaza en *La caída de Madrid* de Rafael Chirbes », in *Rafael Chirbes, La caída de Madrid, CAPES espagnol, Épreuve écrite disciplinaire*, dir. Anne Lenquette, coll. Ellipses, Paris, 2024, p. 51-70.

MUÑOZ RUIZ, María del Carmen, «La representación de la imagen de las mujeres en el franquismo a través de la prensa femenina, 1955-1970», Universidad Complutense de Madrid, <https://core.ac.uk/download/pdf/30044744.pdf> [consulté le 20/10/24].

NAVAJAS, Gonzalo, « Fiction et érotisme. Le recentrage du corps dans la fiction espagnole contemporaine », in A. Bussière-Perrin, coord., *Le roman espagnol actuel. Pratique d'écriture*, Montpellier, Ed. du CERS, 2001, T. 2.