

Poétique de l'effondrement dans *La caída de Madrid* (2000) de Rafael Chirbes

CAROLINE MENA-BOUHACEIN

Université de Caen-Normandie

LASLAR

Résumé : Dans *La caída de Madrid*, Rafael Chirbes explore une poétique de l'effondrement empreinte d'un profond désenchantement pour brosser le portrait d'une société plongée dans le chaos alors que la mort du Général Franco est imminente. La polyphonie narrative, permettant de multiplier les points de vue, révèle ainsi une société fragmentée, traversée par des tensions conduisant un peuple vers une chute individuelle et collective. La prose romanesque, caractérisée par une syntaxe débordante symbole de la perte des repères, vient révéler l'incapacité des personnages à maîtriser le monde qui leur échappe. L'omniprésence des images qui traversent le roman pour dire la chute et la déchéance évoque à la fois la déliquescence morale de la population et la disparition de toutes les illusions.

Mots-clefs : Chirbes, chute, effondrement, syntaxe, métaphore, polyphonie narrative

Resumen : En *La caída de Madrid*, Rafael Chirbes explora una poética del colapso cargada de un profundo desencanto para esbozar el retrato de una sociedad sumida en el caos, mientras se aproxima la muerte de Franco. La polifonía narrativa, que permite multiplicar los puntos de vista, revela así una sociedad fragmentada, atravesada por tensiones que conducen a un pueblo hacia una caída individual y colectiva. La prosa novelística, caracterizada por una sintaxis desbordante como símbolo de la pérdida de las referencias, pone de manifiesto la incapacidad de los personajes para dominar un mundo que se les escapa. La omnipresencia de las imágenes que recorren la novela para expresar la caída y la decadencia evoca tanto la descomposición moral de la población como la desaparición de todas las ilusiones.

Palabras claves : Chirbes, caída, colapso, sintaxis, metáfora, polifonía narrativa

Pour citer cet article/ Para citar este artículo : MENA-BOUHACEIN, Caroline, « Poétique de l'effondrement dans *La caída de Madrid* de Rafael Chirbes », p. 116-136, 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/Poetique-de-l-effondrement-dans-La-caida-de-Madrid-de-Rafael-Chirbes-MENA-BOUHACEIN.pdf>

Publié à l'aube du XXIème siècle, vingt-cinq ans après le déroulement des événements autour desquels se noue l'intrigue, *La caída de Madrid*¹ explore le moment charnière que représente l'attente angoissée de la mort du Général Franco dans une Espagne où la population n'ose pas complètement porter ses espoirs de changements sur une démocratie aux contours encore trop balbutiants. Dans ce roman, Rafael Chirbes brosse le portrait d'un pays en pleine mutation, toujours profondément divisé par le conflit fratricide et ses conséquences. Il concentre alors sur la journée du 19 novembre 1975, unique unité temporelle du récit, les angoisses d'avenir incertain de tout un peuple. Ainsi, dans les 20 chapitres qui composent l'ouvrage, allant à l'encontre des années silencieuses du début de la Transition, surgit une galerie de personnages qui remontent les chemins de leur mémoire pour livrer autant d'histoires individuelles venant refléter les craintes de la nation face au franquisme agonisant et dévoilant la pluralité d'un peuple dont la réconciliation s'annonce particulièrement difficile. L'écrivain valencien construit alors autour de ce noyau diégétique une fertile poétique de l'effondrement dont le titre de l'ouvrage nous offre un premier indice en faisant d'un Madrid en plein déclin social l'épicentre de toutes les tensions qui secouent aussi bien l'individu que la communauté, sorte de métonymie référentielle d'une société malade de son passé.

Nous proposons donc dans cette étude de questionner, au-delà de la construction des personnages et de la manifestation de l'Histoire, la représentation sémantique de l'effondrement qui semble guetter la nation espagnole dans les choix rhétoriques, stylistiques et narratifs opérés par Chirbes à l'heure de rédiger son roman. Pour mieux comprendre la mise en œuvre du schème catamorphique de la chute, nous nous pencherons, dans un premier temps, sur la polyphonie narrative comme vecteur principal de la mise en lumière d'une société fragmentée et comme véhicule du naufrage des idéaux. Nous verrons ensuite comment l'élaboration d'une syntaxe singulière caractérisée par une densité qui provoque un sentiment d'étouffement et d'oppression chez le lecteur reflète et intensifie le caractère moral (ou amoral) dont se charge cet écroulement au caractère pluriel. Nous interrogerons enfin les motifs lexicologiques et les symboles que revêt cet effondrement dans la lettre même du texte.

¹ CHIRBES, Rafael, *La caída de Madrid*, Barcelona, Anagrama, 2000.

LA POLYPHONIE NARRATIVE

Une rhétorique dense et complexe cimente l'édifice textuel de Rafael Chirbes et l'un des composants les plus saillants de cette architecture repose sur la multiplicité des voix narratives qui s'entremêlent au fil des chapitres, disséminant une pluralité de points de vue pour dessiner les contours d'une Espagne partagée entre des idéologies différentes, des classes qui s'opposent et la douleur d'un siècle qui s'éteint doucement. L'esprit qui habite la narration n'est pas sans rappeler le désenchantement caractéristique des fins de siècle qu'Annick Le Scoezec-Masson présente en des termes qui entrent étrangement en résonance avec l'œuvre qui nous intéresse ici. En effet, elle explique que ces périodes sont souvent perçues comme des entre-temps où règne une crise des valeurs. Selon cette hispaniste, l'attitude « fin de siècle traduit surtout une conviction : celle de l'agonie d'un monde, générant le sentiment de décadence² ». Ce dernier sentiment, doublé d'un profond désenchantement, est le pont émotionnel qui permet de réunir l'ensemble du personnel romanesque convoqué dans l'attente de la mort de Franco, malgré les idéologies qui divisent les personnages ou bien encore en dépit de la classe sociale à laquelle ils appartiennent. S'il est un autre point commun, il se trouve en la personne de José Ricart, le patriarche dont la présence traverse l'ensemble de la narration. L'homme va célébrer ses 75 ans, à l'image du siècle dans lequel s'inscrit la diégèse. Et l'on est alors en droit de s'interroger sur la dimension métaphorique que revêt le parcours de ce vieil homme. Flanqué d'une famille qui se déchire idéologiquement, José n'est pas simplement le témoin d'une époque, il est aussi l'essence du temps historique, allégorie d'une Espagne qui se déchire et se meurt avec la même lente agonie que le dictateur mais au sein de laquelle, contre toute attente, germent les prémices d'une nouvelle ère, encore beaucoup trop incertaine.

Toutes les figures romanesques présentes ont alors un lien plus ou moins lointain avec ce personnage désabusé qui ne parvient plus à fédérer sa propre famille. Les vingt chapitres qui composent le roman cristallisent ainsi, tour à tour, l'existence de l'une des personnes gravitant autour du patriarche. Chacun de ces protagonistes va venir

² LE SCOEZEC-MASSON, Annick, *Ramón del Valle-Inclán et la sensibilité fin de siècle*, Paris, L' Harmattan, 2000, p. 10.

prendre la parole, souvent sous la forme de fragments qui finissent par se rapprocher de longs monologues intérieurs relayant la voix narratrice première qui est celle d'un narrateur extradiegétique omniscient. Le flux des consciences est libéré et les événements marquants de la vie des protagonistes sont racontés sous l'angle de leur subjectivité individuelle. Les points de vue se superposent et s'entrecroisent, alimentant encore davantage la pluralité caractéristique de cette période.

Cette galerie de voix largement déployées au sein du monde fictionnel permet à l'écrivain de confronter les façons d'appréhender le quotidien, resserrant ainsi un tissu narratif complexe autour de champs d'observations distincts qui viennent systématiquement révéler les contradictions des personnages mais aussi leurs souffrances intimes. Les inquiétudes formulées par le vieil homme quant à l'avenir de son entreprise – alors que son fils ne semble pas conscient des difficultés qui l'attendent et que sa belle-fille, Olga, ne pense qu'à faire étalage de sa richesse, manifestant sa vacuité intellectuelle dans une course aux apparences trompeuses lors de la préparation de l'anniversaire de son beau-père – illustrent nos propos. Nous évoquerons encore la pensée d'Amélia, la grand-mère souffrant de la maladie d'Alzheimer dont la portée symbolique liée à l'oubli qui s'abattra sur l'Espagne après la mort de Franco ne nous échappera pas. Nous mentionnerons les relations houleuses qu'entretiennent les deux frères de la famille Ricart, Josemari et Quini³, et dont la véhémence met clairement en scène la dimension caïnique du conflit que connaît l'Espagne depuis des décennies, ce qu'Unamuno appela « le réflexe de Cain » et qu'il dénonça dans son roman *Abel Sánchez*⁴, ce qu'Antonio Machado avait déjà poétiquement chanté dans *Campos de Castilla*⁵ et que Jean Cassou qualifia, des années plus tard, de « mal spécifiquement espagnol⁶ » dans un article consacré au régime franquiste. On se souviendra

³ Le chapitre 10, premier chapitre de la deuxième section du roman, expose le conflit qui éclate entre les deux frères qui ne partagent pas la même idéologie politique. Et Olga de justifier leurs attitudes : « Tienen casi la misma edad, están afirmando su personalidad, los hermanos son los peores rivales, ya sabes, Caín y Abel (...) » (*LCM*, 170).

⁴ UNAMUNO, Miguel de, *Abel Sánchez, una historia de pasión* (1917), Madrid, Cátedra, 1995.

⁵ MACHADO, Antonio, *Campos de Castilla* (1912), Madrid, Unidad Editorial, 1999.

⁶ CASSOU, Jean, *Le mystère espagnol*, in *Esprit*, Nouvelle Série, No. 242 (9), septembre 1956, p. 468.

enfin du long chapitre consacré au commissaire Arroyo qui constate que son passé de policier pourrait lui porter préjudice dans un avenir proche et que son amour irraisonné pour une prostituée plus jeune va complètement à l'encontre des valeurs qu'il arbore alors qu'il se rend à la messe. L'intériorité d'une vingtaine de personnages est ainsi dévoilée au lecteur, tous statuts confondus, toutes idéologies évoquées, par le flux d'une conscience libérée par la récurrence du style indirect libre.

Il est ici possible de percevoir un objectif double à l'heure de mettre en place la polyphonie narrative qui caractérise l'œuvre : refléter le fractionnement de la société et conférer à chaque personnage une portée allégorique. Ainsi, le choix d'une stratégie narrative de l'éclatement des voix témoigne, dans un premier temps, de la profonde division sociale qui caractérisait cette période de l'Histoire de l'Espagne. On retiendra que, structurellement, le roman est composé de deux sections distinctes, à l'image d'une nation partagée en deux camps ennemis. Chacune de ces parties est divisée en chapitres⁷, et l'on se souviendra qu'au sein d'un même parti, des divisions émergeaient conduisant à un morcellement encore plus prononcé de la nation. Lucio, par exemple, est profondément déçu par les figures qu'il admirait et qui n'ont pas hésité à changer de groupe politique au fil du temps et de leurs intérêts. La désagrégation sociale apparaît aussi dans la répression violente exercée par la police, brisant l'image d'une transition pacifique vers la démocratie. On soulignera encore les attentats perpétrés par l'ETA. Agencement du discours littéraire et morcellement social se font donc parfaitement écho dans l'œuvre de Chirbes. De la sorte, il illustre à sa façon les propos de Sophie Baby qui, dans son ouvrage intitulé *Le mythe de la transition*, conclut qu'« un tel climat de confrontation endémique est perçu comme le résultat du conflit entre deux Espagne [...]. Deux Espagne intolérantes exclusives, irréconciliables⁸ ».

Nous sommes donc ensuite en droit de nous demander s'il ne s'agit pas, pour l'écrivain, de faire de chacun de ses personnages une sorte d'allégorie de la lutte intime que mènent les Espagnols,

⁷ Soulignons ici que chaque espace entre les vingt segments du roman instaure des blancs typographiques qui métaphorisent structurellement autant de silences qu'il faudra, plus tard, combler. C'est une forme supplémentaire du morcellement qui est ici représentée.

⁸ BABY, Sophie, *Le mythe de la transition pacifique : violence et politique en Espagne (1975-1982)*, openedition.org, Casa de Velázquez, 2013, p. 6.

questionnant les espoirs frustrés et renvoyant l'image d'un processus complet de dégradation. Quelle que soit la génération à laquelle appartient le protagoniste, quel que soit son sexe, quelle que soit la classe sociale dont il fait partie, chaque protagoniste est un élément d'un processus de dispersion des idéaux qui ont façonné une époque. La polyphonie narrative – entendue selon Bakhtine comme l'existence au sein de l'espace romanesque d'« une pluralité de voix narratives et de consciences distinctes de l'œuvre⁹ », et donc, de l'instance auctoriale – se met donc au service de la transmission d'un message dépassant le cadre de la famille Ricart et de ceux qui gravitent autour d'elle. En remontant les chemins de leur mémoire, tous les personnages se font souvenirs et construisent la mémoire collective du pays. Ils se font histoire et Histoire. Ils sont les réservoirs de la récupération d'une mémoire qui, plus tard, sera réduite au silence. On constatera d'ailleurs les multiples occurrences du verbe « contar » éparpillées tout au long du roman et par le biais desquelles les souvenirs refont surface, comme autant d'analepses qui reconstruisent les épisodes du passé, comme si l'acte du récit était le garant des souvenirs en péril.

Il est effectivement intéressant de constater que la somme des expériences vécues par les personnages, observée depuis l'aube du XXIème siècle, permet de reconstituer une mémoire collective bafouée. Rappelons qu'Ana Luengo insiste, dans un ouvrage consacré à l'édification de la mémoire collective espagnole, sur l'importance de la diversité des voix rapportant les souvenirs. Cette mémoire est le résultat de « una construcción colectiva de los recuerdos que un grupo tiene sobre el pasado, y que dota a cada uno de los sujetos de identidad social y de un sentido de potencia dentro del grupo¹⁰ ». Et si l'on se rapporte également aux travaux de Maurice Halbwachs¹¹ – qui dans ses recherches sur la notion de mémoire concède une forte importance au point de vue¹² en

⁹ BAKHTINE, Mikhaïl. 1970. *La Poétique de Dostoïevski*. (1929), Paris, Seuil, 1970, p. 35.

¹⁰ LUENGO, Ana, *La encrucijada de la memoria*, Berlin, Tranvía, 2004, p. 15.

¹¹ HALBWACHS, Michel, *La mémoire collective* (1950), Paris, Albin Michel, 1997.

¹² « Au reste si la mémoire collective tire sa force et sa durée de ce qu'elle a pour support un ensemble d'hommes, ce sont cependant des individus qui se souviennent, en tant que membres du groupe. De cette masse de souvenirs communs, et qui s'appuient l'un sur l'autre, ce ne sont pas les mêmes qui apparaîtront avec le plus d'intensité à chacun d'eux. Nous dirions volontiers que chaque mémoire individuelle est un point de vue sur la mémoire collective, que ce

démontrant que la mémoire collective, loin d'être un simple ensemble de mémoires individuelles, est plutôt au fondement des consciences personnelles –, il est légitime de se demander si l'ouvrage de Chirbes ne s'inscrit pas dans le courant de la littérature de la mémoire réduite au silence et pour laquelle, à l'heure de la publication de *La caída de Madrid*, seule l'écriture se dresse contre l'oubli face à l'évanescence des souvenirs.

L'origine des souvenirs énoncés n'est pas l'unique facteur de fragmentation structurelle de la narration. De fait, dans *La caída de Madrid*, leur résurgence alimente également l'aspect morcelé d'une diégèse dans laquelle se dessine la société espagnole. Ils surviennent tout au long de l'œuvre dans la spontanéité aléatoire qui caractérise le fonctionnement de la mémoire des hommes. Dans leur ouvrage intitulé *Les chemins de la mémoire*, Francis Eustache et Béatrice Desgranges distinguent deux types de mécanismes qui conduisent au recouvrement de celle-ci. Les chercheurs opposent, en ce sens, la récupération reposant sur des mécanismes stratégiques¹³ de celle qu'ils qualifient d'« automatique¹⁴ ». L'émergence des souvenirs des personnages du roman entre dans le cadre de cette seconde catégorie que les deux chercheurs appellent encore « ephorique ». Les souvenirs refont surface de façon aléatoire et cela se matérialise dans le texte romanesque par un perpétuel va-et-vient entre le passé et le présent dont les frontières finissent par se dissoudre dans le temps de l'écriture et dans un élan transgressif pour mieux confirmer la longueur et la latence du processus d'effondrement.

Le dernier chapitre de l'ouvrage scelle le destin de Lucio et illustre parfaitement cet aspect. Le lecteur assiste à la course du personnage sous la pluie incessante qui tombe sur l'ensemble du roman comme pour mieux accentuer le côté sombre et pessimiste de l'époque. Il est parti en quête de l'amitié déçue par le temps qu'il entretenait avec Taboada. C'est alors que fait irruption dans le texte le souvenir de son séjour dans la prison de Carabanchel. Le récit de

point de vue change suivant la place que j'y occupe, et que cette place elle-même change suivant les relations que j'entretiens avec d'autres milieux [...] », in HALBWACHS, Michel, *La mémoire collective*, op.cit., p. 23-24.

¹³ Comme retrouver des indices qui permettent de révéler une information cachée dans les replis d'une mémoire oubliée.

¹⁴ EUSTACHE, Francis, DESGRANGES Béatrice, *Les chemins de la mémoire*, Paris, Editions du Pommier, 2010, p. 81-82.

cet épisode s'insère dans le cadre de la narration première de façon abrupte. Le seuil qui sépare les deux niveaux de la narration est abrupt : une courte phrase annonce effectivement au lecteur la remontée du passé à la surface du présent : « Camarada Tabo » (*LCM*, 306). Elle reflète la vivacité du souvenir presque inattendu qui va ensuite se déployer sur quelques pages au sein desquelles la réalité carcérale va être dépeinte (le froid, les cellules sans vitre aux fenêtres, mais aussi la solidarité naissante entre des hommes qui y scellèrent une amitié apparemment sincère). Puis l'indifférence de Taboada est mise en exergue. Des années plus tard, il fera même semblant de ne pas connaître son compagnon d'infortune auquel il avait promis une amitié éternelle et sans faille : « Taboada había vuelto la cara hacia otro lado y había fingido no verlo » (*LCM*, 308).

Ici, les valeurs humaines sont bafouées au nom de l'ambition personnelle. On retiendra encore, dans l'évocation de ce souvenir, le temps incertain qui caractérise la mémoire et qui fait que passé et présent se percutent avec violence pour dire le choc lié à l'écroulement de la société : « ¿Cuánto hacía de aquello ? Se diría una eternidad, y, sin embargo, había pasado poco más de un año. Parecía un siglo » (*LCM*, 308).

Le retour au présent de la narration se fait de façon tout aussi brutale. Lucio se retrouve aux portes du bureau de son ancien ami. L'irruption du souvenir a brisé la linéarité du récit premier, accentuant davantage le morcellement de l'œuvre qui devient une somme de souvenirs désordonnés dont il conviendra de restaurer l'ordre et la véracité pour appréhender la véritable marche de l'Histoire. Mais ici, c'est encore le reflet de la blessure intérieure d'un Lucio trahi que l'on peut y voir. L'effondrement d'un pays se fait somme des effondrements et des déceptions individuelles dans un perpétuel procédé de mise en abymes successives. En suivant les méandres de la mémoire de Lucio, le lecteur assiste à la dématérialisation du temps. Le filtre incertain de la mémoire brouille l'exactitude temporelle des faits et le temps devient une sphère mouvante où rien n'a de place fixe, où l'homme semble en apesanteur, ce qui accentue les sentiments de vertige et de désenchantement qui habitent les personnages et qui sont autant de motifs catamorphes nourrissant la poésie de l'effondrement à l'œuvre dans *La caída de Madrid*.

Les résurgences de la mémoire bouleversent non seulement la macrostructure du récit qui éclate en une multitude de micro-récits

mais elles affectent aussi le champ de la narration. Nous avons déjà constaté la fragmentation de la matière narrative en une multitude de sections. Nous observons maintenant, au cœur de chacun de ces fragments, un glissement presque systématique et subreptice d'une instance narrative à une autre. Face aux vicissitudes de l'époque dans laquelle s'inscrit la diégèse, la narration devient instable. Nous savons que le récit cadre du roman est pris en charge par un narrateur extradiégétique omniscient – en termes genettiens –, qui connaît les moindres recoins de la pensée des personnages, s'y immisçant pour les dévoiler sous leur angle le plus cru. Renforçant alors l'idée d'éclatement des structures, il arrive que, parfois, s'opère un subtil glissement de focalisation narrative. Le narrateur passe d'un personnage à un autre de façon presque imperceptible. Du côté du lecteur, c'est une sensation accrue de morcellement qui s'installe engendrant une impression de désorientation comparable à celle qu'éprouvent les personnages du roman. Ce glissement constant des instances narratives reflète la condition d'une mémoire historique qui restera longtemps déficitaire.

Ce phénomène s'observe, par exemple, dans le premier chapitre alors que José Ricart se remémore l'une de ses maintes conversations avec son fils sur l'avenir de l'entreprise. Le narrateur extradiégétique nous fait passer de la pensée de José à celle de Tomás par le biais d'une courte retranscription de leur entretien au style direct¹⁵ (*LCM*, 23). C'est alors le regard du fils aîné sur son père qui prend le relais du récit, nous offrant une sorte de gros plan sur le vieil homme aux pupilles « desvaídas de un color indefinido, el dorso de la mano recorrido por el mapa de manchas » (*LCM*, 24), gros plan qui dévoile la déchéance physique et rappelle l'approche de la mort d'un homme et d'une époque.

Par le biais du style indirect libre nous permettant de mieux appréhender le questionnement intérieur du personnage, nous apprenons qu'avant de devenir phalangiste, José fut un républicain convaincu. L'inconstance des hommes est à nouveau mise en exergue, témoignage supplémentaire d'une société à la dérive. Puis, quelques lignes plus loin, le fil de la narration se recentre sur la pensée du vieillard qui révèle son incompréhension devant le manque de prévoyance et la crédulité de son fils face aux espoirs

¹⁵ On soulignera la moindre présence de cette forme de discours dans *La caída de Madrid*.

véhiculés par l'idée d'un changement de régime politique. Ces alternances narratives se font aussi signe de morcellement, ici, celui d'une famille dans laquelle il est possible de voir la mise en abyme d'un pays partagé.

Rafael Chirbes semble donc structurer sa poétique de l'effondrement autour d'une écriture où chaque strate narrative reflète une forme de morcellement. Et il pousse cette fragmentation à l'extrême en introduisant dans son discours des propos célèbres de personnages politiques ou bien encore des extraits d'autres œuvres, créant une forme d'intertextualité qui déchire encore davantage le tissu narratif marqué par l'hétérogénéité.

À titre d'exemple, nous retiendrons les nombreuses références littéraires du chapitre 7 centré sur le personnage du professeur Juan Bartos, chapitre qui se caractérise par le même procédé que nous venons d'évoquer : un changement de focalisation engendre une vision décousue de la société de l'époque, miroir des disparités idéologiques et des atteroiements des protagonistes. Ainsi, lors du marathon littéraire organisé par les étudiants épris de liberté, le poème de Neruda dédié au général Mola est glissé dans le cadre du récit premier, clamé par Marga et Lucas, deux étudiants n'appartenant pas au même milieu social. Entre ces vers, se dessinent les images d'un précipice (« el precipicio es precipicio eterno » (*LCM*, 108)) et du vide, accentuées par un naufrage incessant (« el naufragio de ola en ola » (*LCM*, 108)), autant d'éléments qui font de l'intertextualité l'instrument d'un possible effondrement. L'idée de chute s'infiltré de façon irrémédiable à travers toutes les dimensions qui cimentent le texte. La richesse des références littéraires nourrissant l'écriture de Chirbes est vite contrecarrée par les propos salaces que Lucas rêve de formuler au creux de l'oreille de Marga. Et c'est une nouvelle forme de dislocation du texte qui se décline ici, la succession brutale de fragments hautement poétiques et d'autres empreints de vulgarité dessinent un nouveau visage de l'hétérogénéité. La nature des propos tenus s'oppose et désagrège la cohérence structurelle et syntaxique de l'œuvre romanesque.

Nous terminerons notre analyse de la structure rhizomique et éclatée du tissu narratif en soulignant les remarques au caractère proleptique que fait le narrateur omniscient sur les attitudes ou les propos de ses personnages. Sa parole se fait d'autant plus acerbe qu'il bénéficie du

recul de vingt-cinq années pour appréhender cette évolution. Par exemple, le regard distancié porté sur les légumes dont Olga vante les vertus n'est autre qu'une incise métadiégétique d'un auteur qui ne peut que se sentir concerné par la vanité touchant la société et dont l'une des principales manifestations se trouve exactement dans la fatuité de ce protagoniste féminin et de sa singulière passion pour les légumes, en totale contradiction avec les craintes de son temps :

Por entonces, las verduras aún no estaban de moda, ni se consumían con un toque de veneración como acabó ocurriendo años más tarde ; ni sus virtudes saludables proporcionaban tema para una conversación de sociedad. (*LCM*, 40)

Tout le cynisme et l'ironie de l'auteur explosent ici. Ainsi, la pluralité des voix qui s'immiscent dans le tissu narratif, l'hétérogénéité des formes de discours sont autant de procédés mis en œuvre par Rafael Chirbes pour mettre en mots le caractère fragmentaire et aléatoire d'une mémoire bafouée. Le caractère pluriel de la société est l'instrument d'une chute inéluctable qui éloigne chaque individu des idéaux nourris dans le passé.

UNE SYNTAXE DE L'ETOUFFEMENT

Les espoirs déçus de la société plurielle, portés d'emblée par le titre de l'œuvre, ainsi que la fragmentation structurelle de la narration tant du point de vue formel que discursif transparaissent également dans la mise en place d'une syntaxe dense qui provoque un irrépressible sentiment d'oppression. Les relations que Rafael Chirbes établit entre les différentes unités linguistiques viennent confirmer les idées d'irréversible effondrement et de puissant désenchantement. Nous constatons aussi que l'organisation des différents éléments des phrases implique une nouvelle forme de morcellement.

Dans un premier temps, nous remarquons que Chirbes joue avec le volume des phrases déployées dans le texte et avec la forme qu'elles y prennent comme si, dans cette multiplicité des formes d'expression, l'écrivain nous disait l'inconstance ou l'inconsistance de toute une époque. Des phrases très courtes scandent le texte. Composées d'un ou de deux mots, elles tombent comme des couperets dans la matière littéraire et brisent le fil de la lecture. À titre

d'exemples, nous retiendrons les phrases nominales suivantes : « órden » (*LCM*, 15), « Sí, voces » (*LCM*, 75), « la guardarropiá » (*LCM*, 290), « la democracia de la sordidez » (*LCM*, 116), « el igualitarismo de la suciedad » (*LCM*, 116). Deux réflexions émanent de leur présence. Premièrement, elles induisent un effet de rupture par transgression des normes traditionnelles de la syntaxe. Ensuite, par analogie, elles dévoilent l'insatisfaction de l'écrivain à l'égard de la société qui se déchire. On soulignera ici que le complément du nom des deux dernières phrases mentionnées est au service de la sensation brute (« sordidez », « suciedad »), percutante. Ici, l'énonciation semble s'effacer derrière ce qui est énoncé.

Aux côtés de ces phrases incisives, se déploient de longues périodes oratoires qui s'étalent sur des dizaines de lignes. Ces phrases fonctionnent sur le modèle rhétorique de l'hyperbate, par ajouts de constituants dans la phrase et dont celle-ci pourrait bien faire l'économie (apposition, parenthèse, fragments de pensées intérieures au style indirect libre...). Il en résulte des phrases sinueuses au fil desquelles le sens initial risque de s'égarer, comme la société se perd dans les nombreux discours de l'époque où se joue la démocratie.

Afin de mieux comprendre les mécanismes phrastiques qui viennent transgresser les formes d'une écriture plus traditionnelle, nous proposons d'observer le récit de la rencontre entre Lucio et Lurditas dans la « Iglesia del Pozo » au chapitre 6. Une longue phrase s'étale à cet endroit de la narration sur 24 lignes (*LCM*, 85-86), elle est faite de la parole d'un narrateur dont la voix, d'abord conteuse de la rencontre entre deux personnages, finit par se fondre avec leurs propres souvenirs, leur cédant imperceptiblement la parole pour mieux remonter le courant intime de leurs pensées et laisser place à leur singulière manière d'appréhender le monde. Alors que la phrase digressive s'étire sur une réflexion empliée d'un humour sarcastique derrière lequel se cache indubitablement la voix de l'auteur, une critique de la religion se met en place. Sont mises en regard « las iglesias del centro » et celles des paroissiens, plus humbles », telle Lurditas dont la foi apparaît comme « menos vistosa pero más sincera ». La pratique bien ordonnée des paroissiens appartenant à une classe sociale plus élevée se reflète dans le fragment de phrase syntaxiquement bien structuré, construit autour de conjonction de coordinations et de pronoms relatifs contribuant à sa fluidité. Mais

lorsqu'il s'agit d'évoquer la pratique des paroissiens faisant partie du groupe de Lurditas, la phrase se fait paratactique et une forme de confusion surgit, renforçant la ridicule attitude d'un prêtre qui se jette au sol pour retirer les miettes du morceau de pain servant à la communion. La longue phrase unit cependant les deux pratiques dans un même élan de critique et les interventions intérieures de Lurditas qui, à sa manière et avec innocence, incapable de saisir un second degré, mesure le ridicule de la situation alors que le prêtre parle de « fango » là où elle ne voit que du marbre. L'écrivain confère à son texte une dense épaisseur de critique sociale face à une église insidieusement présentée comme instrument de manipulation de la population. La longueur de la phrase se met au service de la critique sociale.

L'insertion de phrases démesurées induit ainsi une forme d'immersion complète dans la psychologie des personnages. L'un des exemples les plus révélateurs de cette approche repose sur le dévoilement des arcanes de l'esprit d'Olga. On retiendra alors ici son individualisme enclin à la préservation du confort dans lequel elle évolue grâce aux relations de sa belle-famille. Sa frivolité s'exprime à l'heure de préparer l'anniversaire de son beau-père et dans le choix des invités :

Los preparativos : repasar los muebles y espejos, limpiar la plata, colocar las flores, preparar la mesita del bufé y vigilar la decoración de las bandejas: rodeadas con huevo hilado y guindas confitadas las lonchas de jamón dulce y las galantinas; con una cenefa tejida con rodajas de limón, los canapés de ahumados; cortadas finísimas, transparentes, las lascas de ibérico. (*LCM*, 33-34)

L'énumération traduit l'importance concédée aux apparences car ce qui importe au personnage n'est pas de faire plaisir au père de son mari, dont il n'est d'ailleurs fait aucune mention, mais l'image qu'elle laissera dans l'esprit des convives. L'approche est confirmée quelques lignes plus loin :

Sole había insistido : « Vendré de todas formas un rato antes, por si acaso », y Olga le había dicho que bueno, que como quisiera, y había tenido que reconocer finalmente que la presencia de su amiga durante la preparación del bufé no le provocaba sentimientos que pudieran calificarse sólo como estrictamente negativos, ni mucho

menos, ya que Sole le serviría como testigo ante la que exhibir la perfección original de su trabajo: ese instante tan frágil en el que el salón brillaría [...]. (*LCM*, 35)

À nouveau, dans cette longue phrase, on constate la création d'une tension au service de la critique sociale, une mise en exergue d'une société au bord du gouffre du changement. La frivolité et la vanité dont Olga fait preuve contraste avec la gravité du moment mais son égoïsme se manifeste dans l'insertion, au sein d'une longue phrase, d'une réminiscence entre guillemets et au style direct des propos tenus par son amie Sole, incise directement suivie d'une reprise de la pensée au style indirect libre. Par le biais d'une syntaxe en complète rupture avec les normes traditionnelles, Rafael Chirbes reflète les manifestations d'un esprit non soumis aux contingences de la réalité politique de l'époque.

Cependant, sous la futilité dont Olga semble faire preuve, se glisse une profonde réflexion sur l'avenir du pays. Le salon, ordonné avant l'évènement que les personnages s'apprêtent à célébrer, semble devenir l'image du pays prêt au bouleversement, où toutes les certitudes menacent de s'écrouler. On remarquera la future présence de mégots de cigarette comme le symbole du désordre qui approche. L'écrivain évoque ici, métaphoriquement, la potentialité d'un changement difficile, d'un possible effondrement (et le champ lexical de la détérioration envahit le texte : « desorden », « desolación », « degradación » (*LCM*, 35)). Ainsi, la syntaxe, en reproduisant le flux de la pensée des personnages, en faisant se succéder impressions personnelles, pensées spontanées et incises critiques révèle combien les personnages sont enlisés dans leurs craintes et dans leurs obsessions, pleins de contradictions qui révèlent la fragilité de la nation.

On remarquera encore que les longues insertions du flux de la conscience des personnages forment des fragments isolés qui entrent rarement en contact les uns avec les autres. Chaque personnage évolue dans sa sphère de pensées, souvent tourné vers un passé duquel surgit, quel que soit le camp idéologique auquel il appartient, une forme irrépressible de nostalgie. On retiendra l'exemple de Tomás et de ses longs monologues intérieurs dans lesquels il exprime son angoisse face au changement :

Él se preocupaba de los albaranes de entrega de los pedidos y de que éstos llegaran bien a su destino, de las cuentas de resultados de la empresa, del estudio de las tendencias del mueble europeo, viajaba a la feria de Milán, cogía un avión a Frankfurt si hacía falta, vigilaba los embalajes, respondía a las quejas de los clientes, e intentaba relajarse los fines de semana leyendo revistas de geografía y viajes, y quería comer a gusto cuando llegaba a casa, pero, de un tiempo a esta parte, todo el mundo se empeñaba en que hablase de lo que no le interesaba, y lo empujaban a definirse sobre cosas sobre las que ni tenía ni quería tener criterio, y como él se esforzaba en seguir siendo el de siempre, lo acusaban de violento e intolerante, de tener poca correa, y lo hacían precisamente quienes estaban ejerciendo la violencia sobre él, y la intolerancia. (*LCM*, 165)

Ses pensées oscillent entre les préoccupations immédiates du chef d'entreprise et la difficulté à appréhender un changement de régime. Il refuse ainsi que l'on parle de politique dans sa maison (« en esta casa no quiero que se hable de política » (*LCM*, 165)). La longueur des phrases devient alors le reflet de l'enfermement du personnage dans ses certitudes et un agent d'une forme d'immobilisme.

La saturation de ces longues phrases d'objets, d'images, de fragments hétéroclites provoque une impression d'étouffement et les personnages semblent ne pas pouvoir s'extraire du marasme interminable qui les entoure. On retrouve alors dans les collections que font certains personnages (d'œuvres d'art, de hiboux, de vieilles clefs...) le reflet d'une prose qui génère un univers saturé, oppressant, enfermé dans une attente infinie.

Cette idée de saturation revient également dans des formes d'écriture qui s'enroulent sur elles-mêmes dans une sorte d'interminable spirale. Ce temps suspendu se retrouve dans une forme d'écriture qui enferme les personnages dans leur douleur. Nous nous référerons ici aux nombreuses répétitions de mots ou de morceaux de phrases et, à titre d'exemple, nous mentionnerons le moment où, au chapitre 4, le narrateur omniscient nous fait pénétrer dans la pensée du commissaire Arroyo, capable d'un regard exceptionnellement cru sur le monde environnant. Le souvenir des propos de son père qui affirmait « un cerdo es lo que más se parece a una persona » (*LCM*, 59) fait brutalement irruption dans la narration. Quelques lignes plus loin, le même champ lexical est repris et développé : « un cerdo acuchillado que muestra hídago, pulmón,

estómago » (*LCM*, 63). L'expression revient ensuite à plusieurs reprises. Au-delà du rapprochement de l'homme et de l'animal, stratégie récurrente nous y reviendrons dans *La caída de Madrid*, ces redondances enferment le personnage d'Arroyo dans un fatalisme aliénant. Sa vision désabusée, désenchantée du monde est, de plus, souillée, par le rapprochement de l'homme et du porc.

Ces retours du texte sur lui-même sont fréquents et dans un mouvement métadiscursif, Rafael Chirbes reproduit la difficulté des personnages à aller de l'avant, toujours tournés vers le passé. Bon nombre d'autres exemples viennent illustrer cette approche et l'on retiendra encore l'évocation de l'automne sec et poussiéreux dont la mention revient plusieurs fois dans le chapitre 2 comme pour mieux enfermer Enrique dans le temps suspendu de l'attente de la mort. On rappellera encore le crissement de la roue dans le chapitre 1 dont l'écho résonne sans cesse dans la pensée de José comme la métaphore douloureuse des traumatismes de l'existence (le bruit lui rappelle notamment la mort d'un enfant).

Le retour du texte sur des expressions reprises à l'identique ralentit le temps du récit et l'on constate la mise en place d'une poétique de l'effondrement au service de la représentation d'une société figée malgré les promesses de liberté et d'espoir d'une vie meilleure que la Transition est censée porter. Aucun changement significatif ne semble réellement se profiler.

LES MOTIFS SYMBOLIQUES DE LA CHUTE

La présence de ce tropisme de l'effondrement passe également par une écriture pleine des symboles et des motifs de la chute. Nous avons vu que l'aviissement de toute une société se déploie dans l'incessant rapprochement de l'homme et de l'animal. Le commissaire Arroyo n'est pas le seul protagoniste à en être la cible et si l'assimilation de l'homme au cochon dit la condition peu louable de l'homme et, ici, des manigances de la police qui réprime la population, bon nombre de personnages se voient aussi affublés d'images entomologiques.

Ainsi, lorsque le narrateur nous livre les secrets de la pensée de Pedro, fortement épris de Margarita qui n'appartient pas à la même

classe sociale, c'est par le biais du monde des insectes qu'il rapproche les deux êtres :

Si estaba de buen humor, pensaba que quizá, por eso mismo, por la infinita distancia que los separaba, a él le gustaba Margarita, y que era muy probable que él acabara por gustarle a Margarita, porque también los humanos se sienten atraídos por lo que no se les asemeja, y esa atracción irrazonable es la fuerza que lleva a los más repulsivos insectos polinizadores hacia las bellas flores polícromas y perfumadas. La flor y el insecto polinizador. Él, el insecto polinizador, tendiendo la pegajosa red, arrastrándola hacia la colmena. El olor de la colmena, del hormiguero, en unos tiempos en los que en prácticamente todas las pensiones te cobraban por permitirte una ducha que se encarecía si era con agua caliente, [...] tiempos en los que el gran narrador del régimen aún daba conferencias ante señoras perfumadísimas y poco pasadas por agua que aplaudían aquella ocurrencia suya de que, desde que se inventaron el bidet y la máquina de cortar jamones, ni el coño sabía a coño, ni el jamón a jamón. (*LCM*, 117)

Dans ce fragment, progressivement, l'écrivain passe de l'individuel (les sentiments du protagoniste pour Margarita) au collectif. C'est précisément la comparaison avec les insectes qui induit ce passage à l'universel (« los humanos »). Il brosse alors un portrait de la société où chaque individu joue un rôle bien défini. La dimension synesthésique qui anime la métaphore filée de la société (la vue, le toucher, l'odorat sont convoqués) accentue la différence entre les catégories sociales et le jeu des adjectifs péjoratifs met en relief la différence entre les deux mondes qui finissent par se rejoindre dans leur animalité. Les phrases s'enchaînent en revenant sur les mêmes mots (« insecto », « colmena », « hormiguero ») comme si Chirbes resserrait le tissu narratif autour de la comparaison insectoïde pour avilir les comportements humains et enfermer les hommes dans cette même condition méprisante. Alors que certains ont à peine les moyens de s'offrir le simple luxe d'une douche, des femmes très parfumées écoutent les discours « del gran narrador del régimen ». Lurditas et Lucio n'échappent pas à cette tendance et la comparaison répétée trois fois en quelques lignes avec « un animal sin piel » (*LCM*, 318) et deux fois avec « un animal desollado » (*LCM*, 318) soulignent la fragilité de leur condition face à un régime qui blesse leur relation amoureuse. Taboada est « un lince con el

oído sensible » (*LCM*, 25). José Ricart voit dans son fils une sorte de mutant génétique répondant aux besoins d'une nouvelle ère. Le monde viril des hommes est assimilé à celui des pachydermes (*LCM*, 42), révélant la persistance de schémas patriarcaux dans l'inconscient collectif. Olga ne fait que « cotorrear » (*LCM*, 45). Dans la prison de Carabanchel résonnent des « aullidos » (*LCM*, 206). Dans sa course contre les représentants de l'ordre Lucio pressent une partie de chasse avec des chiens furieux (*LCM*, 312). Chirbes construit ainsi tout un bestiaire qui donne crûment à voir la triste réalité des hommes et l'animalisation, parfois grotesque, parfois monstrueuse, contribue à l'élaboration d'un portrait d'une société de laquelle semblent avoir disparu les véritables héros, une société dans laquelle l'homme est régi par ses pulsions de mort, de violence et de cruauté.

Retenons les phrases sur lesquelles se ferment le roman alors que Lucio attend d'être arrêté :

Y también él, animal sin piel. La gente solitaria cuando encontraba compañía se convertía en un animal sin piel al que cualquier caricia le hacía daño. Miró el reloj. Eran más de las ocho. Pensó que esa noche Lurditas llegaría tarde a casa, y que seguramente la señora le pagaría un taxi porque, cuando saliera después de recogerlas cosas de la fiesta que celebraban, ya habría pasado el último metro. Acariciar con cariño a un animal desollado. (*LCM*, 318)

On y constate un glissement de l'individuel à l'universel par le biais de la comparaison avec l'animal écorché. L'anacoluthie centrale brise l'ordre syntaxique et accentue la déshumanisation de Lucio qui devient l'allégorie de celui qui craint d'être pris au piège, de perdre sa liberté. Les comparaisons avec les animaux deviennent donc des symboles catamorphes. Ils représentent la chute irrémédiable de la condition humaine.

Le regard désabusé sur cette société passe encore par une écriture faite d'images non exemptes d'une dense charge critique. Nous soulignerons ici l'image du puzzle que le commissaire Arroyo expose à José alors qu'il perçoit l'avenir sombre qui l'attend :

Y le había hablado a Ricart de un rompecabezas, con piezas que formaban un dibujo, y de que luego a lo mejor la caja que contenía el rompecabezas sería la misma, pero el dibujo y, por tanto, las piezas

serían otros. «España la dibujarán otros, y el rompecabezas se dibujará con otras piezas», le había dicho, y le había hablado de nuevo de la posibilidad de emigrar. (*LCM*, 50)

Le puzzle est changeant. En fonction de l'agencement de ses pièces, l'image renvoyée est différente mais l'essence reste la même, elle est morcellement, déchirure qui dit la division de la société.

L'écriture faite d'analogies devient ainsi un nouveau ressort de son double niveau de fonctionnement. Elle se construit à travers un réseau constant de références qui remettent en question l'apparence des choses ou des personnes. En ce sens, nous mentionnerons les plus de cent occurrences de la locution comparative « como » qui viennent tisser des correspondances accentuant le caractère sordide de l'époque. Arroyo se sent « como una máquina a la que se hubiese dado un uso excesivo [...] un coche al que no se le han cambiado... » (*LCM*, 67-68). Amalia est perçue como «un fantasma», « como un mascarán que precediera al velero de la muerte » (*LCM*, 17). Le palais où est en train d'agoniser Franco est froid « como un sudario » (*LCM*, 52). Un homme surgit avec le visage pale « como un papel de fumar » (*LCM*, 99). La comparaison est fréquente dans la narration, elle permet non seulement de rendre plus tangibles les émotions des personnages mais également de délivrer des images fortes où la réalité reflète sa cruauté. L'écrivain rend de la sorte palpable la tension émotionnelle de l'époque.

L'attente, l'ouverture vers d'autres choix possibles, l'amorce d'un changement transparaît également dans la fréquence des comparaisons chimériques qui inlassablement reviennent dans le roman pour mettre en relief la potentialité d'un autre monde. La rencontre de Lucas avec Marga illustre notre approche :

[...] al decírselo a ella, era como si se lo dijera a sí mismo, como si se olvidara que había parado el tiempo de las dificultades y defectos físicos, como si se hubieran evaporado el olor de pescado que envolvía los oscuros muebles de la pensión, como si la pensión perteneciera a una geografía lejana y pretérita, caso de otro planeta y de otra geológica. (*LCM*, 122)

La locution « como si » devient alors une sorte de charnière pour entrer dans la dimension des rêves impossibles, contrepied d'une réalité décevante dont il convient de combler les manques. Force est

de constater que cette courte expression permet au lecteur de s'introduire dans les interstices d'une réalité décevante à laquelle les personnages aimeraient se soustraire.

Chirbes cultive encore les structures impliquant une forme de dissemblance comme pour mieux renforcer les contradictions d'une époque. Il renforce les structures négatives pour alimenter la tonalité sombre et pessimiste de son ouvrage et mieux entrer en résonance avec l'atmosphère de crise et d'incertitude. On retiendra principalement la fréquence du « no... sino que » qui non seulement implique un déploiement plus grand de la phrase mais qui offre aussi une possibilité d'échapper à la réalité circonstancielle.

La caída de Madrid illustre parfaitement la mise en œuvre d'une poétique de l'effondrement, où l'individu et la société sont emportés dans une spirale de déclin. Par son écriture fragmentée et polyphonique, Rafael Chirbes parvient à traduire l'angoisse et le chaos qui caractérisent la fin d'une époque incarnée par l'approche de la mort de Franco. Il brosse alors un portrait sans concession d'une nation au bord du gouffre où passé, présent et avenir se télescopent dans une narration qui mêle lucidité et sensibilité littéraire. L'effondrement n'est pas uniquement sociétal, il est aussi celui, plus intime, des personnages en quête d'identité ou de rédemption.

Bibliographie citée

BABY, Sophie, *Le mythe de la transition pacifique : violence et politique en Espagne (1975-1982)*, openedition.org, Casa de Velázquez, 2013.

BAKHTINE, Mikhaïl. 1970. *La Poétique de Dostoïevski*. (1929), Paris, Seuil, 1970.

CASSOU, Jean, *Le mystère espagnol*, in *Esprit*, Nouvelle Série, No. 242 (9), septembre 1956

CHIRBES, Rafael, *La caída de Madrid*, Barcelona, Anagrama, 2000.

EUSTACHE, Francis, DESGRANGES Béatrice, *Les chemins de la mémoire*, Paris, Editions du Pommier, 2010.

HALBWACHS, Michel, *La mémoire collective* (1950), Paris, Albin Michel, 1997.

LE SCOEZEC-MASSON, Annick, *Ramón del Valle-Inclán et la sensibilité fin de siècle*, Paris, L' Harmattan, 2000.

LUENGO, Ana, *La encrucijada de la memoria*, Berlin, Tranvía, 2004.

MACHADO, Antonio, *Campos de Castilla* (1912), Madrid, Unidad Editorial, 1999.

UNAMUNO, Miguel de, *Abel Sánchez, una historia de pasión* (1917), Madrid, Cátedra, 1995.