

Une intermédialité claudicante : creux créatif et art raté dans *La caída de Madrid* et *Los viejos amigos* de Rafael Chirbes

Marie GOURGUES

Université d'Artois

Textes et Cultures (UR 4028)

Résumé : Dans les deux derniers volumes de la trilogie chirbésienne, *La caída de Madrid* (2000) et *Los viejos amigos* (2003), les divers pans de la pratique artistique – création, collection ou exposition – se trouvent très régulièrement marqués par la fatalité de l'échec. Un tel creux créatif est représenté sous deux formes particulières d'incarnation de l'art raté : l'impossibilité d'accéder au milieu artistique et, plus subtilement, la pratique intéressée de l'art, alors considéré comme une marchandise, ce qui ôte toute sincérité à la démarche créative ou expositionnelle. Il s'agit alors de se rendre compte que la signification de cette inexorabilité de l'échec a trait à l'âpre dénonciation de la dictature des apparences qui en vient à miner le monde artistique au sens large dans la société espagnole du franquisme tardif et de la Transition. Toutefois, la pratique de l'art se voit heureusement réhabilitée dans les diégèses lorsqu'elle a lieu dans l'intimité, signe de sa réalisation dans un esprit d'authenticité. L'opérativité des références artistiques ne s'arrête pas au niveau intrafictionnel, mais atteint également celui des lecteurs, amenés à interpréter les renvois intermédiaux dont se parent les textes comme des clés de compréhension disséminées par touches au fil des deux romans. C'est ainsi sur le mode de la claudication que fonctionne l'intermédialité dans les deux derniers opus de la trilogie de Chirbes, où les arts vacillent entre situations d'insuccès et d'efficiences.

Mots-clés : intermédialité, claudication, échec artistique, dictature des apparences, pointillisme intermédial

Resumen: En los dos últimos volúmenes de la trilogía chirbesiana, *La caída de Madrid* (2000) y *Los viejos amigos* (2003), los diversos aspectos de la práctica artística – creación, colección o exposición – suelen verse marcados por la fatalidad del fracaso. Semejante hueco creativo se representa bajo dos formas particulares de encarnación del arte fallido: la imposibilidad de acceder al medio artístico y, más sutilmente, la práctica interesada del arte, entonces considerado como una mercancía, lo que le quita toda sinceridad al proceso creativo o exposicional. Se trata entonces de darse cuenta de que el significado de tal inexorabilidad del fracaso se relaciona con la agria denuncia de la dictadura de las apariencias que consigue socavar el mundo artístico, en su sentido más amplio, en la sociedad española del tardofranquismo y de la Transición. Sin embargo, la

práctica del arte se ve rehabilitada felizmente en las diégesis cuando tiene lugar en la intimidad, señal de su realización según un espíritu de autenticidad. La operatividad de las referencias artísticas no se restringe al mero nivel intraficcional sino que alcanza también el de los lectores, conducidos a interpretar las remisiones intermediales que lucen los textos como claves de comprensión diseminadas por toques a lo largo de las dos novelas. Por ende, es según el modo de la claudicación como funciona la intermedialidad en los dos últimos opus de la trilogía de Chirbes, en que las artes oscilan entre situaciones de fiasco y de eficiencia.

Palabras claves: intermedialidad, claudicación, fracaso artístico, dictadura de las apariencias, puntillismo intermedial

Pour citer cet article/ Para citar este artículo : GOURGUES, Marie, « Une intermédialité claudicante : creux créatif et art raté dans *La caída de Madrid* et *Los viejos amigos* de Rafael Chirbes », p. 80-96, 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/Une-intermedialite-claudicante-creux-creatif-et-art-rate-dans-La-caida-de-Madrid-et-Los-viejos-amigos-de-Rafael-Chirbes-GOURGUES.pdf>

« Rafael Chirbes. La escritura de la intemperie. El horror que no se aleja nunca de la vida. La muerte de la esperanza en los libros magníficos del escritor que es también uno de mis amigos más queridos¹ », écrit Alfons Cervera dans *Esas vidas*, œuvre autofictionnelle dans laquelle il aborde notamment ses accointances artistiques avec nombre d'écrivains. Par une métaphore puissante, celle de « l'écriture de l'intempérie » – expression par laquelle il désigne d'ailleurs sa propre production à diverses occasions –, Cervera tisse non seulement un lien solide entre les poétiques des deux valenciens, mais caractérise également celle de Chirbes par un profond pessimisme, empreint d'un désespoir (« la muerte de la esperanza ») manifeste. Aigreur et accablement se font omniprésents dans les œuvres chirbésiennes, et sont observables au fil de réflexions touchant à divers domaines, allant de l'historiographie lacunaire des événements traumatiques du XX^{ème} siècle espagnol aux déceptions politiques, en passant par la vacuité

¹ CERVERA, Alfons, *Esas vidas*, Barcelone, Piel de Zapa, 2009, p. 51.

existentielle ou le déclin de la moralité humaine dans les sociétés capitalistes occidentales actuelles. Il n'est ainsi rien d'étonnant à ce qu'une certaine noirceur envahisse également la sphère artistique chez Chirbes, ce dont *La caída de Madrid* et *Los viejos amigos* s'avèrent de patents exemples, en offrant des raisonnements sur et des représentations de l'échec qu'est susceptible de porter toute forme d'art, en particulier littéraire et pictural. Dans cette « écriture de l'intempérie », le temps n'est donc pas au beau fixe pour les artistes – ou presque – de ces deux œuvres chirbésiennes, qui semblent vérifier le « fracaso de la cultura² » qu'évoque Juan Manuel Ruiz Casado. De l'art raté à l'art intéressé, les diégèses laissent peu de place au véritable succès artistique, signe qu'il faut sans doute rechercher d'autres postures pour redonner du sens à l'art, à travers celui de la littérature.

FAILURE STORIES OU L'ART HERMÉTIQUE

Les deux dernières œuvres de la trilogie chirbésienne accordent une place particulière à des personnages en mal d'art, qui se rêvent écrivains, peintres ou collectionneurs, sans que la *success story* artistique qu'ils s'étaient imaginée n'aboutisse nullement. Les voilà confrontés à d'insurmontables difficultés d'accès au monde artistique, qui apparaît alors comme un microcosme hermétique dont les personnages rejetés représenteraient l'antiesthétique – « antiestética³ » étant un terme qui surgit dès la première section de *Los viejos amigos*, pour désigner l'esthétique révolutionnaire louant l'indigence contre le confort bourgeois. Pour les membres de ce groupe d'amis ayant par la suite tenté une percée dans cet univers fermé, l'antiesthétique *a priori* adoptée comme mot d'ordre dans leur jeunesse constitue finalement une étiquette qui les dessert dans leur démarche d'immixtion dans le domaine des arts. Ainsi divers points de vue s'appliquent-ils par exemple à rendre compte de la pièterrie du niveau d'écriture de Carlos, l'auteur raté de *Los viejos amigos*. Son ex-femme Rita, non sans se laisser emporter par l'amertume

² Voir RUIZ CASADO, Juan Manuel, « El fracaso de la cultura en las novelas de Rafael Chirbes », *Turia*, 112, 2015, p. 201-207.

³ CHIRBES, Rafael, *Los viejos amigos*, Barcelone, Anagrama, 2015 [2003], p. 20. Désormais noté LVA, suivi du numéro de la page.

que lui inspire leur relation passée, se montre particulièrement incisive quant aux qualités littéraires de son ancien compagnon, qui s'est aussi bien essayé à la poésie qu'à la narration. Concernant ce premier genre, Rita spécifie :

Si cierro los ojos, aun puedo ver a Carlos en el paraninfo de la facultad recitando aquellos espantosos poemas contra Franco que componía, "si el aire amenazara la muralla, yo aire fuera; si la voz la suela de la bota amenazara fuera yo sólo voz; si el aire de mi voz tumbara las banderas de la torre del odio, en aire convirtiera yo mis sueños". Recuerdo los horribles versos de Carlos, que hoy lo avergonzarían si se los recitara y que, en cambio, los oyentes del paraninfo le aplaudían a rabiar, porque los consideraban antifranquistas. (LVA, 58)

L'on notera ici l'antéposition systématique des adjectifs dans les deux syntagmes nominaux désignant les créations du pseudo-poète –« espantosos poemas » et « horribles versos » – qui met en exergue ces qualificatifs exprimant la médiocrité littéralement effrayante de ces vers. Cruelle, Rita les cite ironiquement, évitant ainsi que son jugement critique apparaisse infondé : transparaît alors la mièvrerie de la poésie du jeune Carlos, dont l'affectation est patente, du fait d'un usage outrancier du subjonctif imparfait et de l'anastrophe⁴. L'on pourrait néanmoins croire que cette appréciation péjorative de la part de la publicitaire est due à son aigreur vis-à-vis du prétendu poète, étant donné qu'elle reconnaît tout de même son succès chez les auditeurs étudiants de l'époque, qu'elle modalise cependant par l'emploi du verbe « consideraban » dans « los consideraban antifranquistas », ce qui laisse entendre qu'il ne s'agit pas d'une évidence, mais d'une interprétation particulière de leur part, qu'elle ne partage pas. Le style scriptural de Carlos ne semble pourtant emporter que l'adhésion estudiantine, finalement plus idéologique qu'esthétique, puisqu'il ne convainc pas non plus ses proches amis, et notamment Pedro, qui ne mâche pas ses mots pour le railler :

⁴ L'anastrophe (« ἀναστροφή », « anastrophē », signifiant : « retournement, renversement ») est une figure de style consistant en une inversion de l'ordre habituel des mots d'un énoncé pour créer un effet de langue raffiné.

Decía Pedrito que la revolución es el mal de la noche. “Apréndelo, escritor. Si al menos tuvieras la rabia de Dostoievski”, me decía. Le gustaba llamarme así, escritor, y despreciaba lo que yo hacía porque decía que era, sobre todo, bonito. “Estética”, decía, y, además de a Dostoievski, me ponía como ejemplo *Los siete locos*, de Arlt. Decía: “ellos tenían rabia, furor en vez de estética” y, al decirlo, parecía que a él mismo lo invadía una furia extraña, epiléptica. (LVA, 11)

Apparaissant comme une sorte d'*alter ego* de l'Erdozain de Roberto Arlt⁵, Carlos n'aboutit à aucune œuvre d'utilité, trop préoccupé qu'il est par des questions esthétiques, sans résonance avec son engagement supposément révolutionnaire, et ce, selon les dires assommants de son camarade : chacune des cinq répétitions du verbe « decir » sonne effectivement comme un coup de massue supplémentaire contre l'ego du plumitif « sans rage et sans fureur ». Décidément pas écrivain de l'intempérie, Carlos ne produit pas une littérature suffisamment engagée au goût de Pedro, qui la qualifie avec condescendance de « bonita », dont on entendrait presque encore retentir le suffixe diminutif, pourtant lexicalisé, pour rabaisser la qualité de ces textes jugés trop plats. C'est bien d'ailleurs par la suffixation dépréciative que passe également Rita lorsqu'elle évoque l'unique publication à laquelle est parvenu son ex-mari : « Carlos es lo mismo en la vida que en sus novelas (escribió tres o cuatro, pero, que yo sepa, sólo ha publicado una en una editorialucha de mierda, de esas que viven de las subvenciones de los ayuntamientos y las autonomías [...]) » (LVA, 53). Empreignant finalement l'ensemble du processus de création romanesque et de diffusion éditoriale d'une dimension touchant à la scatologie, elle ne laisse ainsi aucun doute quant à la maigre valeur des travaux littéraires de Carlos.

Si Rita dresse aussi crûment son portrait en artiste raté, c'est aussi parce qu'il n'a jamais admis face à elle son cuisant échec dans le domaine de l'art⁶, *a contrario* de l'autre figure de *Los viejos amigos*

⁵ Dans *Los siete locos*, Augusto Remo Erdozain est un inventeur raté, qui poursuit le rêve jamais concrétisé de parvenir à élaborer sa « Rosa de Cobre ». À travers ce projet qui n'aboutit pas, Erdozain apparaît comme un créateur stérile, incapable de créer quoi que ce soit d'utile ou même d'esthétique. Voir ARLT, Roberto, *Los siete locos*, Buenos Aires, Latina, 1929.

⁶ Dans la première section narrée par Carlos, il affirme lui-même qu'il n'a jamais vendu de livres : « No he vendido a nadie, no he vendido nada que no fueran pisos » (LVA, 11).

représentative de la faillite artistique : Demetrio. Lui est conscient de son insuccès, au point que ses proches ne le considèrent pas réellement comme un artiste – « Cada vez parece menos un artista » (LVA, 54) dit de lui son amie Rita. Cette déchéance, Demetrio lui-même en convient bien, s'est nourrie d'illusions vite perdues quant à ses chances de percer dans la sphère très sélecte de la peinture madrilène :

Trabajaría en lo que fuese, pero, sobre todo, vendería mis cuadros. Enseguida empezaría a vender cuadros. Si se los vendía en Denia a los pocos madrileños que venían, cómo no iba a vendérselos a los millones de madrileños que vivían en Madrid. Por puro cálculo de probabilidades estaba destinado a vender. No acababa de darme cuenta (juventud, divino tesoro) de que los cuadros de Demetrio Rull estaban bien para colgar entre una boca de marrajo disecada y pegada a una de esas maderas de teca que hacen pensar en el interior de un camarote de yate y una caja panoplia de nudos marineros, elementos ambos que solían ser obligada decoración en el comedor de los chalets de los burgueses que se las daban de tener espíritu náutico. (LVA, 24-25)

Les vellétés premières du protagoniste à l'âme de peintre sont traduites rétrospectivement par des verbes au conditionnel qui restent maintenus dans l'irréalité et n'ont jamais transformé le futur de l'aquarelliste. C'est bien un blocage de son art que matérialise la mention de l'accrochage de ses œuvres entre une tête de requin et un tableau de nœuds marins : sans issue, elles se trouvent prisonnières entre des éléments symbolisant le danger, voire une potentielle mort, et l'empêchement, l'absence de fluidité. Outre ces mauvais augures, c'est également et avant tout de la trivialité à laquelle est condamné son art pictural dont est conscient Demetrio, qui le voit relégué au rang de décoration kitsch pour bourgeois à la fibre marine.

D'illusions s'est également bercée la jeune Olga de *La caída de Madrid*, dont les premières approches avec le monde artistique ont été marquées par une double négativité, celle de l'origine criminelle de sa collection d'œuvres d'art et celle de l'abandon de ses études universitaires en histoire de l'art :

Quién sabía lo que habían hecho en el tiempo que estuvieron con los republicanos. Las malas lenguas comentaban que, antes de pasarse [...], habían escondido un montón de obras de arte. Unos decían que había sido el padre, otros que el suegro, pero todo el mundo coincidía en que buena parte de esa colección de la que tanto presumía Olga tenía su origen ahí, al margen de lo que vendieron y traficaron; y que de la complicidad durante aquellos años les venía la amistad al padre y al suegro de Olga, y que por eso había querido Olguita hacer historia y aprender arte en la universidad, pero parecía claro que lo de los estudios no iba con ella, y tuvo que dejar la carrera sin acabar, después de que se pasó todo aquel tiempo echándoles a las amigas en cara que no estudiasen⁷.

Notons que l'évocation des rumeurs concernant le pillage culturel auquel se sont adonnés le père et le beau-père d'Olga intervient en premier lieu dans le passage qui est consacré à la « vocation » artistique de la jeune femme. Même s'il ne s'agit que de on-dit, cette antéposition implique que l'information reste ancrée dans l'esprit du lecteur, avant que soit mentionné l'intérêt qu'Olga pouvait démontrer pour les œuvres d'art. Cela mine ainsi l'image de l'étudiante dont le parcours universitaire n'a dans tous les cas pas été concluant, tout en offrant au récit la possibilité d'aborder subtilement l'une des conséquences para-politiques de la scission de l'Espagne en camps antagonistes⁸ : la spoliation du patrimoine culturel du côté républicain⁹.

Dans les deux œuvres, certains personnages-narrateurs se voient ainsi dans l'incapacité d'intégrer le monde artistique, que ce soit par le biais de la pratique ou de l'étude, et encore moins d'y connaître le succès, tout du moins honnêtement. En effet, si elle reste d'un accès complexe, la possibilité de se faire un nom dans l'univers artistique

⁷ CHIRBES, Rafael, *La caída de Madrid*, Barcelone, Anagrama, 2020 [2000], p. 137. Désormais noté *LCM*, suivi du numéro de la page.

⁸ Cette idée peut entrer dans le cadre de l'axe « Le passé dans le présent ». Nous renvoyons en notes à certains axes et thèmes des programmes du secondaire qui figurent au programme du CAPES de la session 2025.

⁹ Si dans le cas de *La caída de Madrid*, les deux hommes semblent avoir été mus par leur avidité personnelle, rappelons que la spoliation du patrimoine artistique espagnol a également pu être organisée de manière plus institutionnalisée, notamment à travers la création, dès 1936, de la Caja General de Reparaciones. Voir notamment COLORADO CASTELLARY, Arturo, *Arte, botín de guerra. Expolio y diáspora en la posguerra franquista*, Madrid, Cátedra, 2021.

n'apparaît cependant pas tout à fait anéantie, et il existe des cas de figure où art et échec ne riment pas nécessairement. Néanmoins, la réussite artistique qui y est représentée s'avère particulièrement nuancée par le portrait moral de ces protagonistes *a priori* triomphant.es.

ART PRATIQUE : DE LA TRANSACTIONNALITÉ DE LA DÉMARCHE ARTISTIQUE ET PARA-ARTISTIQUE

Lorsque des personnages connaissent le florissement de leur vie professionnelle liée à l'art, il est d'abord notable que le point de vue adopté pour narrer un tel succès n'est pas le leur, mais celui d'une autre entité narrative, homodiégétique ou omnisciente. C'est ainsi le cas, respectivement, dans les passages de *Los viejos amigos* où il est question de la galeriste Ana Malta de Thalit, notamment à travers le prisme du regard de Demetrio, et dans le douzième chapitre de *La caída de Madrid*, qui a recours à l'omniscience pour aborder la trajectoire artistique de la plasticienne Ada Dutruel. Cette prise de distance quant à leur discours direct fait partie d'une stratégie d'énonciation laissant entrevoir le recul critique dont il s'agit de faire preuve face à la conception commune de l'art qu'elles représentent – ce que pourraient d'ailleurs signifier leurs deux prénoms quasiment interchangeables : les deux femmes y voient, plus qu'un moyen d'expression désintéressé, une opportunité comme une autre de s'attirer des bénéfices à titre individuel. L'art apparaît alors comme pris dans des logiques de transaction¹⁰, ce qui a d'ailleurs mené Catherine Orsini-Saillet à parler d'« art-marchandise » (« arte-mercancía¹¹ »). Elle analyse également :

[...] Ada Dutruel [est une] jeune artiste engagée qui jouit de la protection que lui valent ses origines familiales, grâce auxquelles elle se met à l'abri de la censure. [...] l'on sent poindre la critique de l'auteur derrière les évocations d'un engagement plutôt confortable puisqu'Ada Dutruel est issue d'une riche famille proche du pouvoir. [...] Les époux [Bartos-Dutruel] sont de nouveau mentionnés dans

¹⁰ Cette idée peut entrer dans le cadre de l'axe « Identités et échanges ».

¹¹ Voir ORSINI-SAILLET, Catherine, « Del arte-mercancía el poder del arte en la narrativa de Rafael Chirbes », in Anne-Marie REBOUL (dir.), *L'artiste et son œuvre dans la fiction contemporaine*, Bruxelles, Peter Lang, 2021, p. 97-118.

Los viejos amigos car Ada est l'amie peintre de la riche galeriste Ana Malta de Thalit qui, dans les dernières années du franquisme, se forge une réputation grâce à des expositions d'art social. Dans les deux romans, l'art, même engagé, devient un instrument qui engendre un profit purement personnel, raison pour laquelle l'artiste ou la galeriste sont des cibles privilégiées de la critique¹².

Malgré le caractère politico-social des œuvres qu'elles peuvent exhiber ou créer, c'est la considération de l'art sous un aspect pratique et intéressé qui tombe sous le feu de la critique chirbésienne. Dans *La caída de Madrid*, le rapprochement d'Ada Dutruel avec le Partido Comunista de España pour leur offrir son *Abecedario* est teinté d'hypocrisie, étant donné qu'elle se voile elle-même la face à propos des véritables raisons qui lui permettent d'exposer une œuvre envisageant une libération postfranquiste en contexte dictatorial¹³ :

Tampoco se había atrevido a confesarse Ada que si la exposición no había tenido problemas con la censura había sido por sus relaciones con López Rodó [ministro de Asuntos Exteriores], amigo íntimo de su padre y ex consejero de la metalurgia que la familia Dutruel poseía en Basauri » (*LCM*, 198)

Non seulement Ada, mais également son amie Olga, retirent des œuvres de l'artiste un certain profit, toujours symbolique, et en termes de prestige personnel. La bru de don José compte effectivement tirer parti du présent d'anniversaire à son beau-père que constituera l'une des créations d'Ada pour briller auprès de la *Fundación*, où elle érige progressivement une collection d'art :

[...] había acabado por decidirse por una pequeña joya. "No sé si él lo apreciará verdaderamente", se lamentó mientras miraba una vez más el cuadro después de haber cerrado la venta e incluso firmado el talón, "lo importante es que pueda verlo la gente cuando inauguremos la Fundación. Es muy hermoso." (*LCM*, 184)

¹² ORSINI-SAILLET, Catherine, *Rafael Chirbes romancier : l'écriture fragmentaire de la mémoire*, Habilitation à Diriger des Recherches de l'Université Jean Monnet, Saint-Étienne, 2007, p. 52-53.

¹³ Cette idée peut entrer dans le cadre de la thématique « Dominations et insoumissions ».

En somme, Olga compte sur le talent d'Ada pour se mettre elle-même en avant comme découvreuse de cette artiste et de ses « joya[s] » créatives. Les incertitudes concernant le plaisir du beau-père sont vite balayées, pour se concentrer sur l'essentiel selon elle, comme le montre le passage de son discours du « él » à « la gente », à savoir le regard des autres sur ses propres réalisations. Les précisions au sujet de la valeur mercantile de l'œuvre d'art (« la venta », « el talón »), insérées au milieu de ses paroles directement rapportées, interrompent ces dernières pour réinsérer en leur cœur ce qui apparaît comme la véritable valeur de l'art à ses yeux, sa valeur transactionnelle. Gains symboliques, en termes de réputation, mais également économiques à travers le patrimoine que représente l'acquisition d'œuvres, réduisent finalement l'art à un produit sans plus d'autre transcendance qu'un autre au sein d'échanges avides, une dynamique que l'on retrouve également dans *Los viejos amigos* à travers la galeriste Ana Malta de Thalit, dont la cupidité est évidente :

Ana tolera cualquier cosa, menos que le toquen la imagen de la galería, su imagen, el derecho a construir su imagen: sabe que su capital, su inversión, se basa en que nadie conozca el mecanismo que abre las puertas secretas de su santuario aunque, en el fondo, se trata de un mecanismo muy simple, que se llama dinero, pero cuyo exacto funcionamiento esconde detrás de complicados velos y de un ajustado sentido del tiempo. No sólo dinero, aunque nada más que dinero, podría decirse. (LVA, 28)

Demetrio, ici narrateur, réduit ainsi le fonctionnement de la galerie à un mécanisme binaire, selon l'implication ou non d'une somme d'argent acceptable dans la mise en place d'une exposition. L'insistance sur les possessifs dans la juxtaposition « su capital, su inversión », de même que la saturation finale du texte par les occurrences du terme « dinero » –notamment dans l'ironique ultime phrase « No sólo dinero, aunque nada más que dinero » –, démontrent bien la préoccupation financière essentielle de la galeriste. La triple répétition du substantif « imagen » insiste sur l'importance accordée encore une fois aux apparences, et constitue une gradation à partir des variantes de l'expression : on passe de l'image de la galerie, à celle d'Ana elle-même, selon un principe d'identification entre la femme et son « œuvre », dont l'élaboration

doit également sembler impeccable aux yeux de tous. Réputation et faux-semblants vont alors de pair, comme en témoignent les nombreuses formules indiquant la dissimulation (« que nadie conozca », « puertas secretas », « esconde detrás de complicados velos ») : la galerie se transforme finalement en un théâtre, dont le rideau ne dévoile que ce qu'Ana décide de montrer de sa mise en scène d'elle-même à travers l'art qu'elle exhibe. La distance critique, voire railleuse par endroits, appliquée au récit des accomplissements d'Ana et d'Ada dans la sphère artistique laisse ainsi entendre toute la vanité de leur pratique d'un art intéressé, leur succès ne s'avérant finalement pas un indicateur fiable de la qualité et de la moralité de leurs réalisations.

DU CREUX CRÉATIF AU CREUSET INTERMÉDIAL POINTILLISTE

Malgré les représentations du creux créatif, qu'il s'agisse d'échec ou de vanité, *La caída de Madrid* et *Los viejos amigos* ne sont pas totalement dénués de positivité artistique, mais celle-ci se manifeste par touches, que l'on pourrait nommer pointillistes pour filer la métaphore, qu'il s'agit alors de déceler au fil des textes.

En toute intimité : la pratique créative et curative

Tout d'abord, l'on peut se rendre compte qu'une fois délaissés les espoirs extravagants de gloire professionnelle, plus ou moins concrétisés, la pratique de l'art dans un cadre intime se voit chargée d'une signification nettement plus méliorative, et touchant même à la *catharsis*, voire à la thérapie. La peinture en particulier apparaît dans les deux œuvres comme une possibilité curative, à partir du moment où la pratique créative s'éloigne des mondanités et qu'y est réinjectée une dose de sincérité de la part du ou de la peintre. Ainsi, atteint du sida, Demetrio, dans les moments d'angoisse où la conscience de la maladie le rattrape, formule-t-il des vœux concernant sa capacité à produire encore quelques œuvres :

El médico me ha dicho que no fume, que no beba, que todo eso baja las defensas, le da alas al virus, le abre puertas, si es que le queda alguna por abrir. Me digo que no debería quitármelo, que no debería quitarme el poco tiempo que me queda. Me gustaría pintar tantas

cosas antes, o pintar sólo un par de cuadros más, perfectos, capaces de conseguir la eternidad que a mí se me escapa, pero, en vez de ponerme con las mezclas, enciendo otro cigarro, y voy al mueble de la cocina, y saco la botella de whisky, y me echo otro poco en un vaso, sin hielo ni nada, un poco más de whisky a palo seco, e intento pintar, pero no puedo, pienso: "si consiguiera pintarlo a él, si consiguiera pintar mi historia con él, me curaría" [...]. (LVA, 40)

Face à sa finitude, le personnage envisage la peinture comme un moyen d'atteindre une immortalité qui l'extirperait de sa condition humaine souffrante. Cette possibilité de surpassement de son humanité limitée et de suspension du temps qui passe, Demetrio ne la saisit pourtant pas, par manque de volonté : ce sont les hypothétiques tableaux, et non lui, qui s'avèrent « capables de conseguir la eternidad », et l'action de peindre se trouve dans son récit toujours rejetée dans une éventualité évasive, par des formules telles que « en vez de ponerme con las mezclas » ou « intento pintar ». Les phrases conditionnelles exprimant finalement sa pensée maintiennent sa guérison dans le champ du non-actuel : son rétablissement est soumis à des conditions de réalisation peu probables, puisqu'elles impliquent une forme de réussite de la part de Demetrio, personnage-narrateur fatalement marqué par l'échec. Une telle rémission aurait dans tous les cas relevé du miracle et tenait davantage de la superstition, mais cette conception d'un art thérapeutique laissait néanmoins briller une lueur d'espoir quant à l'efficacité artistique dans les œuvres chirbésiennes. Justement, il convient d'en examiner un cas démontrant combien l'art, toujours pictural ici, est un vecteur curatif, si ce n'est des maux du corps, du moins de ceux de l'âme, à travers l'exemple d'Olga, de *La caída de Madrid* :

Así que ella consiguió su estudio y durante algún tiempo defendió esa parcela de independencia que su madre la había animado a perseguir. Se encerraba en el estudio un par de horas cada mañana [...] y también pasaba allí encerrada muchas tardes. Dejaba al mayor con la criada y ella se llevaba al pequeño, a Quini, en su cunita, al estudio, y pintaba, escuchaba música, mecía la cuna del niño y, a sus horas, le daba el pecho, y tenía la impresión de que aquél era su mundo, exclusivamente suyo. [...] Su estudio en la terraza de la casa, la cristalera por la que se veía el barrio de Salamanca y la mancha

boscosa del Retiro. Hacía mucho que no lo pisaba, allí seguían el caballete, los tubos de pintura, los bastidores. Allí seguía la jarra de cristal, en la que siempre hubo un ramo de las flores que le gustaban: los lirios, con su densidad de azules, amarillos y negros, las caléndulas, la rama de naranjo con los capullos de azahar que el florista Octavio Partierra le guardaba a ella como si fueran un tesoro. (LCM, 254-255)

Psychologiquement bouleversée par les suites d'une maternité qu'elle décrit avec des images puissantes évoquant ses enfants sous les traits de cannibales et/ou de vampires miniatures, absorbant son énergie vitale¹⁴, Olga trouve un havre de paix dans le studio aménagé pour qu'elle puisse y peindre en toute tranquillité. Elle s'y ressource d'expériences synesthésiques, entre peinture et musique, et s'y réconcilie même avec l'aspect nourricier qu'implique sa maternité, en allaitant Quini. Bien loin de l'Olga railleuse envers ses amies qui n'étudiaient pas les beaux-arts, elle s'isole cette fois encore des autres mais dans une solitude ressourçante qui constitue enfin « su mundo, exclusivamente suyo », aux antipodes des airs supérieurs qu'elle avait pu jadis se donner. Une impression de sérénité se dégage de la description du studio à partir d'une idée de continuité insufflée par le rythme ternaire « el caballete, los tubos de pintura, los bastidores », puis l'anaphore en « allí seguía[n] ». La mention faite aux fleurs décorant le lieu semble déjà laisser entrevoir au lecteur les touches de peinture qui colorent les toiles « con su densidad de azules, amarillos y negros », et se charge par ailleurs d'un symbolisme de pureté (le lys, la fleur d'oranger) et de guérison (le calendula étant connu pour ses propriétés cicatrisantes) : la préciosité de ce « tesoro » tient à ce qu'il offre une forme de renaissance à Olga, après qu'elle a elle-même donné la vie. Son histoire est la preuve que la pratique artistique peut se faire baume sur les plaies de l'âme, à condition qu'elle résulte d'une démarche sincère et personnelle.

¹⁴ « Fue lo que después llamó su etapa fóbica matrimonial. “Me parecía que me habían instalado en una preciosa bandeja, me habían servido en el centro de la mesa y se me estaban comiendo entre todos con una mezcla de inconsciente alegría y voracidad. Me vi como un *canard à la rouennaise*, cocinado en su propia sangre. Vi sus caras de felicidad y cómo apuntaban hacia mí sus tenedores, y me puse a gritar.” » (LCM, 251)

De l'opérativité des touches intermédiales

Par ailleurs, au-delà des personnages étant ou se voulant artistes, les narrateurs homodiégétiques, s'ils ne pratiquent pas eux-mêmes une forme d'art, ont souvent recours à des références issues de divers domaines artistiques, qui les aident à penser ou à s'exprimer¹⁵. Pensons à Juan Bartos qui convoque des héroïnes littéraires pour se figurer au mieux la mère de Quini, Olga, chez qui il est invité :

Se había acordado Bartos de Tólstoi y su Ana Karenina: "Todas las familias felices se parecen entre sí; las desgraciadas lo son cada una a su manera". "No es nada fea, no", le había descrito Ada a la mujer, así que él se la había imaginado como una Karenina espiritual y cursi en un ambiente hostil, una Bovary del barrio de Salamanca [...]. (LCM, 185)

Bartos va ainsi puiser dans son imagination, nourrie de protagonistes féminines du XIX^{ème} siècle, pour s'aider à se représenter son hôte à partir de quelques détails, ce qui le mène à en dresser un tableau quelque peu désabusé – il craint de « aburrir[se] mortalmente » (LCM, 185). Par ailleurs, les comparaisons littéraires trouvent leurs pendants musicaux notamment chez le personnage-narrateur de don José, qui use d'une métaphore filée mettant en regard l'avant et l'après de la mort de Franco avec un orchestre dont le chef aurait changé :

La Falange, el Movimiento, los procuradores en Cortes. Toda esa maquinaria había servido para poner orden, pero ahora ya no servía para nada. Con eso, se había escrito una partitura con la que había tocado el país su música durante unos cuantos años, pero ahora empezaba otro concierto. El director de orquesta pedía otros instrumentistas para emprenderla con otra partitura. (LCM, 24-25)

Don José, caractérisé dès le premier chapitre de *La caída de Madrid* par son obsession pour l'ordre¹⁶, l'exprime également de façon

¹⁵ Cette idée peut entrer dans le cadre du thème « Langages ».

¹⁶ Voir notamment : « Aquellas fotos eran la prueba irrefutable de que había existido un tiempo en el que la vida podía someterse a un orden. La vida, discurriendo tranquila, dejando que el tiempo cumpliera sus ciclos. Cuántas cosas se habían encadenado desde entonces; al principio –y durante años– fueron cosas agradables: ver cómo aquel niño se ponía pantalones largos para celebrar sus

figurée en employant une référence à l'univers orchestral, dont les musiciens sont littéralement guidés à la baguette par le maestro. Chef de l'État et chef d'orchestre ne font alors plus qu'un dans les propos du patriarche Ricart, qui traduit grâce au recours au domaine musical tout son « desconcierto » vis-à-vis de l'« otro concierto » qui sera joué en Espagne après la disparition du dictateur et le supposé remplacement de son administration par de nouveaux interprètes de la partition – « partitura » – du pays.

L'intermédialité picturale n'est quant à elle pas en reste, et apparaît à maintes reprises dans les deux romans. Pour ne rapporter qu'un seul exemple, particulièrement frappant, mentionnons-en un issu de *Los viejos amigos*, lorsque Carlos entreprend de partager sa conception *a posteriori* de la révolution, à partir d'éléments tout droit sortis des tableaux de Jérôme Bosch :

La revolución, un excitante, supremo alucinógeno; y también uno de esos cuadros que representan el fin del mundo, el juicio final, el instante en que la llegada de la justicia lo pone todo patas arriba: se abren las tumbas, la lápida tirada a un lado, y empiezan a salir esqueletos, esqueletos repentinamente en movimiento [...]; esqueletos que caminan se agachan trabajan para mostrar el juego de articulaciones de los huesos en cada movimiento; que montan a caballo tocan las trompetas empuñan una azada o acarician con sus descarnados dedos una fruta opulenta y coloreada, justo como en un cuadro del Bosco. (LVA, 12)

La pseudo-ekphrasis décrivant des scènes apocalyptiques dignes de celles du primitif flamand font bien entendre combien la révolution comptait constituer un moyen chaotique de faire table rase du passé sociopolitique espagnol. Le rejet de la référence à Bosch en toute fin de phrase consiste de surcroît en un jeu avec le lecteur : le temps de l'énumération, celui-ci est censé déceler le modèle esthétique ayant inspiré de telles descriptions, avant que la réponse ne lui soit finalement révélée dans le dernier mot de cette phrase kilométrique.

doce años, cómo volvía de la fiesta de fin de curso en el colegio de los jesuitas con una banda que le cruzaba el pecho, y, después, orden, sentido del orden, accedía a la universidad, juraba bandera en el campamento (él estuvo allí, en Monte Jaque, y lo vio desfilar, hacía mucho calor aquel día, zumbaban las avispas en el aire), y, recién concluida la carrera, entraba como economista en el grupo familiar de empresas, que, ajustándose al mismo orden que había marcado la vida del hijo, no había dejado de crecer durante todos aquellos años. Orden. » (LVA, 15)

Ainsi l'intermédialité a-t-elle pour fonction d'intensifier l'expressivité du discours narratorial au niveau intrafictionnel, et de titiller la culture artistique lectorale à l'échelle extrafictionnelle. Elle permet alors à l'art de retrouver un peu de sa « transcendance » grâce à la « pluralité opérable¹⁷ », en termes genettiens, des diverses interprétations qui en sont faites à travers les sensibilités plurielles du lectorat.

Cette dynamique dépasse d'ailleurs le cadre diégétique pour se manifester également dans l'espace paratextuel des œuvres, qui s'ouvre donc également à l'intermédialité, *via* les images de couverture. Pour n'en donner qu'un seul exemple, citons l'avocat Taboada de *La caída de Madrid*, qui, s'adressant à Lucio, lui demande « ¿Has visto esos cuadros de tu ex camarada Genovés ? » (*LCM*, p. 155), tableaux dont l'un d'eux, *Punto de Mira II* (1966), constitue effectivement l'illustration de couverture de *La larga marcha*¹⁸, créant par ce biais une intermédialité partagée *via* le texte et l'image entre les deux premiers romans de la trilogie chirbésienne. De son côté, *La caída de Madrid*, toujours dans la Colección Compactos, est précédée par l'image d'un tableau d'Egon Schiele, intitulé *Los amigos* (1918), comme s'il s'agissait d'une anticipation du dernier opus de la trilogie. Les multiples références intermédiaires agissent finalement à tous les niveaux, intra comme extrafictionnels, comme des facteurs de cohérence de l'intégrité humaine des personnages, de l'expressivité des discours narratoriaux, du lien entre texte et lecteur et de la relation entre les trois œuvres chirbésiennes.

Somme toute, au sein des diégèses de *La caída de Madrid* et de *Los viejos amigos* l'art manque généralement son but, dans la mesure où les espoirs de gloire des protagonistes aspirants artistes ne se concrétisent que rarement. Même dans le cas contraire, et quand

¹⁷ GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art*, Paris, Seuil, 1994, p. 259. Genette conçoit deux modes d'existence de l'œuvre d'art, à savoir l'immanence et la transcendance. Cette dernière peut s'exprimer sous trois modalités particulières, soit « par pluralité d'immanence », « par partialité », ou « par pluralité opérable ». Cet ultime cas de figure envisage la possibilité qu'un objet d'art revête diverses significations en fonction du contexte, ce qui implique une versatilité contextuelle de la réception des œuvres, dont l'objet immanent ne change pourtant pas.

¹⁸ CHIRBES, Rafael, *La larga marcha*, Barcelone, Anagrama, 2003 [1996].

bien même ils s'avèreraient couronnés de succès, ce dernier tient davantage de la célébrité obtenue par jeux d'intérêts que de la reconnaissance d'un travail créatif (ou de mise en valeur de créations) découlant véritablement d'un désir d'expression artistique. Les deux œuvres invitent ainsi à faire cas du « fracaso », pour montrer toute l'exceptionnalité d'un art restant insoumis à des logiques hypocrites et transactionnelles. Malgré ces trébuchements sur la voie d'une pratique et d'une réception artistiques opérantes, l'intermédialité au sein de ces romans n'en reste fort heureusement pas tout à fait estropiée : l'effcience de l'art aux niveaux intra comme extrafictionnels y est évoquée et utilisée par touches mélioratives – et notamment thérapeutiques –, ébauchant finalement une intermédialité claudicante, suivant littéralement une démarche irrégulière, où l'opérativité de l'art peut se voir réhabilitée à partir du creuset pointilliste de références artistiques qui parsèment les textes.

Bibliographie citée

- ARLT, Roberto, *Los siete locos*, Buenos Aires, Latina, 1929.
- CERVERA, Alfons, *Esas vidas*, Barcelone, Piel de Zapa, 2009.
- CHIRBES, Rafael, *La larga marcha*, Barcelone, Anagrama, 2003 [1996].
- , *La caída de Madrid*, Barcelone, Anagrama, 2020 [2000].
- , *Los viejos amigos*, Barcelone, Anagrama, 2015 [2003].
- COLORADO CASTELLARY, Arturo, *Arte, botín de guerra. Expolio y diáspora en la posguerra franquista*, Madrid, Cátedra, 2021.
- GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art*, Paris, Seuil, 1994.
- ORSINI-SAILLET, Catherine, *Rafael Chirbes romancier : l'écriture fragmentaire de la mémoire*, Habilitation à Diriger des Recherches de l'Université Jean Monnet, Saint-Étienne, 2007.
- , « Del arte-mercancía el poder del arte en la narrativa de Rafael Chirbes », in Anne-Marie REBOUL (dir.), *L'artiste et son œuvre dans la fiction contemporaine*, Bruxelles, Peter Lang, 2021, p. 97-118.
- RUIZ CASADO, Juan Manuel, « El fracaso de la cultura en las novelas de Rafael Chirbes », *Turia*, 112, 2015, p. 201-207.