

# Pour en finir avec Franco : la démocratisation du roman espagnol

**Adélaïde de Chatellus**



Emmanuel Bouju, [Réinventer la littérature. Démocratisation et modèles romanesques dans l'Espagne post-franquiste](#), préface de Jorge Semprun, Toulouse : Presses universitaires du Mirail, coll. « Hespérides », 2002, 374 p., EAN 9782858166008.

---



## **Pour citer cet article**

Adélaïde de Chatellus, « Pour en finir avec Franco : la démocratisation du roman espagnol », Acta fabula, vol. 4, n° 1, , Printemps 2003, URL : <https://www.fabula.org/revue/document11356.php>, article mis en ligne le 01 Février 2004, consulté le 30 Avril 2025, DOI : 10.58282/acta.11356

---

# Pour en finir avec Franco : la démocratisation du roman espagnol

**Adélaïde de Chatellus**

---

C'est la question des rapports entre histoire et littérature qui est au centre de la thèse d'Emmanuel Bouju où il tente de définir, dans l'analyse du cas espagnol, l'influence d'un bouleversement politique sur le système littéraire d'un pays. Divisant la décennie post-franquiste en deux périodes – « transition démocratique » de 1976 à 1981, « consolidation démocratique » de 1982 à 1986 – l'auteur conclut qu'aux bouleversements politiques de la décennie correspond certes un bouleversement esthétique, mais que le lien entre politique et création romanesque est subtil, qu'il relève du dialogue et de la complicité, et non de la stricte causalité.

Cette démonstration brillante, fruit de longues années de travail, repose sur une étude en deux parties, dont la première est une approche externe du sujet : étude des contraintes – politiques et socio-économiques – pesant sur l'œuvre en amont, suivie d'une étude, en aval, de la réception représentée par la critique de 121 romans par la revue *Insula*, une des rares revues de résistance au franquisme ayant survécu à la transition – et d'une analyse des évolutions formelles du roman pendant la période. Approche interne du sujet, la seconde partie étudie de façon détaillée 12 romans du corpus, et définit leurs choix thématiques et formels.

La première partie démontre ainsi que, de 76 à 86, les contraintes culturelles et politiques qui pèsent sur la production romanesque sont nouvelles : jusqu'en 1975, date la mort de Franco, le littéraire était fortement marqué par les effets de la censure qui condamnait l'auteur à publier hors d'Espagne (Mexique, Argentine) ou – plus subtilement –, à rectifier le texte au cours de l'écriture dans une autocensure qui assimilait les contraintes d'origine extra-littéraires. En 1975, le romanesque était aussi dominé par un débat sur la rénovation du réalisme, avec la publication de trois romans phares (Juan Marsé, *Si te dicen que caí* ; Juan Goytisolo, *Juan sin tierra* et Luis Goytisolo, *Recuento*) dont les auteurs étaient considérés, dans les années 60, comme les chefs de file du réalisme.

La décennie post-franquiste renverse l'ordre ancien : promotion publique de la culture (Création d'un Ministère de la Culture, reconnaissance – dans la Constitution de 1978 – de l'accès à la culture et à l'éducation comme un droit universel) et

constitution de l'Espagne en « État des Autonomies », composé de « nations » multiples à la limite du fédéralisme, s'opposent aux pratiques du franquisme.

Ces bouleversements obligent intellectuels et écrivains à redéfinir le rôle de la littérature : arrachés à une situation d'affrontement systématique avec le pouvoir (ils étaient presque tous dans l'opposition à la dictature) les intellectuels perdent le support douloureux mais confortable de l'engagement politique et doivent affronter l'évolution de la réalité espagnole marquée en particulier par la concurrence des discours que permet la disparition de la censure : langues régionales (catalan, basque, galicien, baléare), littérature hispano-américaine (Paz, Fuentes, Lezama Lima), littérature européenne et mondiale envahissent la sphère culturelle espagnole, tandis que la décennie est aussi marquée par le développement de la presse et l'apparition de nouveaux titres (création d'*El País* le 4 mai 1976).

Des contraintes socio-économiques pèsent également sur la production romanesque, à commencer par la modification radicale du paysage éditorial : le « militantisme » du livre qui prévalait sous le franquisme cède la place à une logique d'entreprise qui accentue fortement le caractère de marchandise du livre – au détriment de sa nature de bien culturel – et fait subir à la création romanesque le contrecoup d'une redistribution des priorités éditoriales. Ce changement provoque la formation de monopoles éditoriaux et l'apparition de grands groupes nationaux (Salvat, Planeta, Anaya, Timón). Mais un tel développement est freiné par la faiblesse de la demande puisque l'Espagne demeure tout au long de la période l'avant dernier pays européen dans la hiérarchie du taux de lecture (en 1985, 20% des Espagnols ne possèdent aucun livre), tandis que le réseau de bibliothèques a hérité du franquisme un retard de développement considérable (elles disposent d'une moyenne de 0,53 livre par habitant). Alors que l'expansion du secteur et la libération de l'expression favorisent une croissance du nombre de titres, cette faiblesse de la demande empêche donc d'accroître les tirages.

Avec la transition, l'édition espagnole connaît aussi une ouverture à la production étrangère – surtout dans le domaine de la littérature – qui accorde à l'Espagne le 1<sup>er</sup> rang mondial des traductions (14% des titres publiés). L'hégémonie du roman de langue anglaise du xx<sup>e</sup> est ici manifeste (18% des traductions littéraires). Les trois grandes sources de l'offre littéraire espagnole des années 1980 sont ainsi le roman anglais et américain depuis la fin du dix-neuvième siècle, le roman hispano-américain des années 1950 à 80, le roman espagnol des années 1960 à 1980. La période est encore marquée par la publication de sous-genres industriels (policier, aventure, science-fiction) et le développement de l'édition de poche littéraire. Enfin, le développement des prix littéraires nourrit l'hégémonie du genre romanesque. Les plus prestigieux (Nadal, Planeta, Plaza y Janés) ont la

particularité d'être la propriété exclusive d'un éditeur, et d'être attribués à un manuscrit.

Outre les contraintes pesant en amont sur le romanesque, l'approche externe étudie la réception des œuvres en aval, représentée par la revue *Insula* ; celle-ci est caractérisée par son indépendance absolue à l'égard des pouvoirs politiques et économiques, et elle est une des rares revues de la résistance au franquisme ayant survécu à la transition. Critiques et écrivains y affirment pendant la période qu'une évolution esthétique accompagne effectivement le processus démocratique ; cependant tous soulignent que l'influence du politique sur le romanesque ne relève nullement de la simple causalité : la création romanesque réplique et répond de façon propre aux bouleversements politiques.

Ce dialogue serait en effet marqué par la diffusion dans la décennie post-franquiste de canons esthétiques déjà en germe sous le franquisme chez les romanciers les plus novateurs, alors considérés comme marginaux : Juan Benet, *Volverás a Región* (1967) ; Juan Goytisolo avec *Juan sin tierra* (1975) ; Luis Goytisolo avec *Recuento* (1973) ; Juan Marsé, *Si te dicen que caí* (1975) ; Luis Martín Santos avec *Tiempo de silencio* (1962). De telles œuvres étaient déjà marquées par la primauté de l'écriture, le passage du langage référentiel au langage auto-référentiel, l'influence du modèle policier, le traitement humoristique de la réalité sociale, ainsi que par un nouveau mode de sollicitation du lecteur. Avec la démocratisation, ces auteurs atypiques apparaissent rétrospectivement comme des précurseurs de la modernité, et d'exceptions deviennent références.

S'ils affirment donc que le romanesque n'obéit pas à la démocratisation mais y répond, qu'il existe une complicité – et non un lien de causalité – entre l'un et l'autre, les articles d'*Insula* se caractérisent en outre par leur intérêt pour des œuvres de plus en plus récentes (romans de l'après franquisme) dont la consécration éventuelle repose sur leur caractère d'exception à la norme. Auteurs et œuvres sont consacrés sur des critères d'exception et de singularité d'écriture, et non par l'intégration à une tendance ou à une norme. En tête des consécérations de la décennie se trouvent ainsi Juan Benet, Carmen Martín Gaité et Juan Goytisolo.

La première partie s'achève enfin sur une étude du corpus lui-même, les 121 romans espagnols critiqués par *Insula* entre 1972 et 1986, et dont 44 — soit un peu plus du tiers – font l'objet d'un éloge particulièrement appuyé. E. Bouju tente ici de vérifier par différents moyens (étude statistique puis esthétique) la validité de la périodisation esthétique – basée sur la chronologie politique – affirmée par *Insula*. Le développement statistique, fondé sur des calculs mathématiques particulièrement techniques, est sans doute le passage le plus ardu et le moins indispensable d'un ouvrage par ailleurs brillant ; on préférera largement le développement suivant, qui étudie les évolutions de l'écriture romanesque. L'auteur

y démontre que les romans du corpus se caractérisent par la fictionalisation de l'Histoire et la réflexivité du récit : l'ancrage historique va croissant sur la période, le modèle de la Guerre Civile perdant de l'influence au profit de l'Espagne de l'après-guerre. La réflexivité du récit est elle marquée par le resserrement du récit sur un nombre réduit de personnages, par le boom du récit biographique ou autobiographique, et par une implication nouvelle de l'instance narrative dans le récit (part croissante du narrateur intradiégétique, développement du discours métalittéraire qui touche désormais les 2/3 du corpus). L'étude des choix d'écriture confirme ainsi l'existence des changements esthétiques qu'avaient affirmés critiques et auteurs dans *Insula*, et permet de conclure à la validité d'une périodisation romanesque axée sur la chronologie de la transition.

Approche interne de la question, la seconde partie est une étude détaillée des choix thématiques et formels de 12 romans du corpus couvrant l'ensemble de la période, et qui constituent le palmarès d'*Insula*. Ce sont 12 romans majeurs écrits par six auteurs consacrés : Juan Benet, *El aire de un crimen* (1980) et *Saúl ante Samuel* (1980) ; José María Guelbenzu, *Lancho en casa* (1977) et *El río de la luna* (1981) ; Luis Goytisolo, *Lacólera de Aquiles* (1979) et *Estela del fuego que se aleja* (1984) ; Alvaro Pombo, *El parecido* (1979) et *Los delitos insignificantes* (1986) ; Juan Marsé, *Lamuchacha de las bragas de oro* (1978) et *Un día volveré* (1982) ; Esther Tusquets, *Varadas tras el último naufragio* (1980) et *Para no volver* (1985). À cette liste, E. Bouju ajoute un troisième roman de chaque auteur qui sert ponctuellement de point de repère pour mieux ancrer l'analyse.

(J. Benet *En el estado* (1977) ; J. M. Guelbenzu, *El esperado* (1984) ; A. Pombo, *El héroe de las mansardas de Mansard* (1984) ; L. Goytisolo, tétralogie « Antagonía » publiée entre 1973 et 1981 ; J. Marsé, *Si te dicen que caí* (1973/76), E. Tusquets, trilogie publiée entre 1978 et 1980.)

L'analyse des choix thématiques montre que les romans du corpus détournent l'Histoire de son usage traditionnel : alors que l'ancrage historique y est presque systématique (le franquisme des années 50 et 60, dans la majorité des cas), l'Histoire n'y est qu'un prétexte à la représentation romanesque. Au lieu que le récit s'ancre dans l'Histoire – comme le voulaient les dogmes réalistes – celle-ci est utilisée comme simple support sémantique du récit. Une telle redéfinition de la référence historique est permise tant par la schématisation symbolique des données historiques, que l'allégorisation ou la subversion de ces dernières.

Si l'Histoire ne constitue plus l'essentiel de la diégèse, celle-ci est désormais dominée par une réalité de simulacre. Les romans du corpus livrent en effet un univers spéculaire et fragile qui contredit les certitudes de la représentation : personnages réduits à leur voix comme au théâtre, univers du récit frappé de dédoublement au même titre que les personnages (personnages qui s'identifient

progressivement les uns aux autres, roman dans le roman), etc. La fragilité est aussi celle des sentiments (trahison, illusions) et des relations entre les personnages dont la réalité devient apparence.

De même, le récit fait souvent parcourir aux personnages un long processus de désenchantement qui les met à l'épreuve des faux semblants et – de l'illusion à la désillusion – les conduit à la nudité d'une vérité décevante. Le motif récurrent de la désillusion – aboutissement d'une trame romanesque – a alors valeur de conclusion et d'exemple.

Ces figures de la désillusion passent souvent par le thème de l'anti-apprentissage, dans lequel l'apprentissage a la fonction inverse de celle qui lui est traditionnellement attribuée (maturité, accomplissement de l'être) tandis que l'éducation se substitue au dévoiement. L'expérience initiatique peut encore prendre la forme d'une franche déformation où l'apprentissage devient perte prématurée du monde de l'enfance, corruption et initiation à la cruauté d'un univers d'adultes. Enfin – problématique majeure du corpus – les romans mettent en scène une génération constatant, à l'âge de la maturité, l'empreinte indélébile laissée par le franquisme sur leur façon de concevoir le monde.

Désenchantement, désillusion, dénaturation et corruption mènent à la mise à mort dans une logique fréquemment oedipienne : la sexualité déclenche en effet le processus de faute qui conduit à la mise à mort du père. Cette dernière – toujours symbolique – est la sanction d'une damnation morale associée au franquisme.

Enfin, la plupart des romans du corpus sont des romans du souvenir. S'appuyant sur une double temporalité subjective – le présent du discours et le passé de la remémoration – la narration rétrospective fait l'inventaire de l'existence antérieure, passé personnel et Histoire espagnole. Le protagoniste reformule son passé, et se livre à un « *recuento* » : récapitulation, récit autobiographique et autocritique, dans une recherche du temps perdu par le franquisme. Cet inventaire – signe de la nécessité absolue d'une objectivation, par le personnage, de sa propre existence – est l'activité de ceux qui doivent trouver le sens du présent dans la radiographie du passé, et il est souvent soumis à caution et à dérision.

Cependant, la crise de la représentation et des valeurs pendant la transition ne s'établit pas tant dans l'ordre thématique que dans celui de la forme, puisque les œuvres du corpus aspirent à définir un nouveau contrat de lecture : elles démultiplient les perspectives d'interprétation grâce aux paradoxes de la narration, à la mise en abyme symbolique de l'œuvre et à la construction en trompe-l'œil de la fiction.

Les ambiguïtés de l'intériorisation peuvent ainsi prendre la forme d'un narrateur à la fois intra-diégétique et omniscient (avec focalisation interne sur les autres

personnages) qui constitue une infraction au régime intra-diégétique de départ. Le dialogisme narratif – faisant alterner narrateurs extradiégétiques et intradiégétiques – et la mobilité du point de vue – focalisation mobile passant d’une intériorité à une autre et des personnages au narrateur dans le cas d’une classique narration extra-diégétique – sont autant de paradoxes de la narration qui soumettent le lecteur à l’intranquillité et au doute.

La pratique de l’œuvre dans l’œuvre est un autre constante formelle, qui peut prendre la forme d’une utilisation ostensible de la référence aux œuvres picturales, comme du recours systématique aux épigraphes. Dans les deux cas, ces modèles symboliques introduisent un principe d’interprétation orientée du récit. Ils invitent le lecteur à fonder sa lecture sur le lien analogique que le texte noue avec ses doubles ; les modèles créent une comparaison implicite entre l’élément et le tout qui conduit à porter sur l’univers diégétique le même regard que sur l’œuvre évoquée.

En outre, par le motif du trompe-l’œil, la plupart des romans du corpus cherchent à pousser le lecteur hors du piédestal confortable de la contemplation, et à le soumettre à une forte déstabilisation psychologique, intellectuelle et morale. Le trompe-l’œil peut être thématiqué dans le récit qui est la source de l’égarement des personnages (des êtres vivent la réalité comme un leurre de la littérature. Les personnages, désenchantés, se trouvent incapables d’y déceler autre chose qu’une perspective illusoire héritée des modèles littéraires), mais il peut aussi prendre la forme d’une représentation *in progress* élaborée par le texte lui-même, qui donne forme à l’illusion. *El aire de un crimen* est l’exemple le plus abouti de manipulation du lecteur, puisque le modèle du roman à énigme y est entièrement subverti. Le lecteur s’aperçoit seulement au dernier moment qu’il a été victime d’un trompe-l’œil exemplaire. Les personnages ne sont donc pas seuls à faire l’épreuve du désenchantement : dans le temps du récit, le lecteur lui-même est conduit à se mesurer à « sa réalité » de conscience subjective abandonnée aux pouvoirs de l’illusion romanesque.

Le cas de la transition espagnole post-franquiste (1976-1986) montre ainsi que le lien entre bouleversement historique et création littéraire ne relève pas de la causalité stricte, ni même de la dépendance. Le rapport entre changement politique et renouveau esthétique tient en réalité du dialogue et permet de conclure à une certaine indépendance de la littérature.

La pertinence de la périodisation littéraire imitée de la périodisation historique existe cependant puisque le cours de la création définit lui-même son rythme. Et la voie majeure de réinvention de la littérature sous l’incitation de l’Histoire réside, en définitive, au cœur même de l’échange littéraire. Car, comme l’affirme l’auteur :

en modifiant la représentation du lecteur potentiel de l'œuvre, la démocratisation suscite, chez l'écrivain, une réorientation des stratégies narratives et des intentions de l'écriture ; et en faisant évoluer la communauté effective des lecteurs, elle offre à l'œuvre des voies nouvelles de réception, et contribue ainsi à faire évoluer les modèles.

Ainsi, la littérature n'obéit plus aux bouleversements historiques : elle lui réplique dans son langage propre, et parvient ainsi à lui accorder un sens qu'elle seule peut formuler.

---

\*\*\*

L'ouvrage d'E. Bouju marque ainsi par la rigueur de l'analyse, l'ampleur du corpus, la variété des approches retenues : Histoire, sociologie, théorie de la réception et narratologie prétendent à un traitement exhaustif du sujet et y parviennent. L'étude approfondie de 12 romans, les annexes, la bibliographie très complète et l'index font par ailleurs de l'ouvrage un outil de travail particulièrement précieux. On retiendra ainsi l'annexe 1, qui recense les articles d'*Insula* parus de 1976 à 1986 et portant sur la création romanesque ; l'annexe 3, dépouillement des articles monographiques d'*Insula* parus entre 1973 et 86. La chronologie y est divisée entre trois périodes (1973-76, 1976-81, 1982-86) qui font chacune la distinction entre articles sur l'œuvre d'un romancier et articles sur un roman. L'annexe 4 est elle une liste des romans critiqués dans la rubrique « Narrativa española » d'*Insula*, année par année de 1973 à 1986. L'index s'avère lui aussi utile puisqu'il recense – avec les écrivains – les œuvres citées dans l'ouvrage.

On pourrait regretter cependant que l'auteur n'ait pas mis en valeur les modèles de la littérature espagnole classique qui semblent pourtant nourrir cette réinvention post-franquiste : l'apprentissage comme dévoiement, la découverte de la férocité du monde et la désillusion sont des thèmes majeurs de la littérature espagnole du Siècle d'Or et plus particulièrement de la picaresque, dont le protagoniste est un enfant. La génération de 1898, marquée par la fin de l'empire, s'est elle aussi fait l'écho d'une crise identitaire remettant à jour des problématiques baroques (fragilité de la grandeur, vanité des idéaux dans pays tout entier comparé à Don Quichotte), alors que l'Espagne découvre qu'elle a tourné le dos à l'Europe et vécu repliée sur elle-même.

Mais la principale réserve que l'on pourrait émettre sur cet ouvrage pourtant remarquable tient à sa forme : cette thèse – livrée apparemment presque telle quelle à l'éditeur – aurait gagné à des modifications (coupures, allègements,



réécriture) qui auraient mieux mis en valeur un travail considérable et brillant qui pourrait faire date dans l'hispanisme français.

## PLAN

---

## AUTEUR

---

Adélaïde de Chatellus

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : [adechatellus@hotmail.com](mailto:adechatellus@hotmail.com)