

## À LA RECHERCHE DE L'IDENTITÉ CATALANE DANS LES ROMANS D'EDUARDO MENDOZA ET DE MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN.

*L'hégémonie complète dans  
l'ordre de l'idéologie, les sys-  
tèmes de domination poli-  
tique et d'exploitation éco-  
nomique qui caractérisent une  
formation sociale.*

Marc Angenot

Tous les systèmes hégémoniques auxquels nous pouvons penser disposent de deux possibilités pour conjurer les éléments étrangers de toute nature qui le menacent: la dictature en les éliminant, la démocratie en les assimilant. Pour cette raison, lorsque la légalité se trouve soumise à la dictature, la légitimité est ailleurs, mais lorsque la démocratie se constitue en système légal, la légalité et la légitimité doivent s'allier.

Le propre de la modernité c'est la crise de légitimité, qui a été définie par Habermas, Lyotard et d'autres. Dans sa recherche d'alternatives à cette crise, la culture du XX<sup>e</sup> siècle a opté pour une tentative de démocratisation de l'art au moyen de l'intégration de certaines formes culturelles qui avaient été ignorées ou proscrites précédemment.

Nous savons, néanmoins, que dès que l'on donne la même valeur à deux systèmes de signes qui ne l'avaient pas auparavant, étant donné que l'un était légitime à cause de sa catégorie de production canonique et l'autre appartenait à la culture populaire, la crise de la légitimité s'instaure.

La crise de la légitimité est perceptible, grâce à la distance critique que l'ironie permet; mais, d'une façon plus précise grâce à la parodie qui, à notre avis, caractérise la crise qu'éprouve l'art particulièrement dans ce dernier quart du siècle. Nous

pensons que tout comme l'ironie, figure rhétorique qui agit principalement sur la phrase et caractérise l'art romantique<sup>1</sup>; la parodie, qui agit sur le texte dans son ensemble, caractérise l'art moderne et postmoderne.

Cependant, il faut admettre que l'ironie aussi bien que la parodie peuvent créer une certaine distance entre l'énoncé et l'énonciation. Nous pouvons affirmer que l'une autant que l'autre ainsi que l'inclusion d'éléments constitutifs des formes les plus populaires de la culture, — ce qui mettrait en évidence la rupture des frontières qui séparaient les différentes manifestations culturelles — constituent en grande partie les bases sur lesquelles est en train de se bâtir la culture littéraire espagnole actuelle.

Un exemple qui peut illustrer ce que l'on vient d'affirmer serait l'inclusion de recettes de cuisine dans certains romans. Nous citons un commentaire gastronomique, qui est, à notre avis, beaucoup plus intéressant que la recette qu'il accompagne:

El hombre es un caníbal [...] mata para alimentarse y luego llama a la cultura en su auxilio para que le brinde coartadas éticas y estéticas. El hombre primitivo comía carne cruda, plantas crudas. Mataba y comía. Era sincero. Luego se inventó el roux y la bechamel. Ahí entra la cultura. En mascarar cadáveres para comérselos con la ética y la estética a salvo (Vázquez Montalbán 29)

(L'homme est un cannibale [...] il tue pour se nourrir et après il appelle la culture à son secours pour qu'elle lui donne des alibis éthiques et esthétiques. L'homme primitif mangea la viande crue, les plantes crues. Il tua et il mangea. Il était sincère. Après le roux et la bechamel furent inventés. Voilà la culture qui faisait son apparition. Camoufler les cadavres pour les manger avec l'éthique et l'esthétique sauves, la traduction est nôtre).

Ce commentaire à propos de la culture gastronomique c'est la réponse donnée par le détective de la série Carvalho à un interlocuteur, dans le roman de Manuel Vázquez Montalbán, *El delantero centro fue asesinado al atardecer*, de 1989. La relation

---

<sup>1</sup> Il faut penser à l'importance que les romantiques accordaient à l'ironie. Pour eux « l'ironie est la forme du paradoxe. Tout ce qui est à la fois bon et grand est paradoxe » fragment n° 48 de Schlegel, Friedrich : *Fragments critiques* ; apud (Lacoue-Labarthe y Nancy 1978 : 87).

qui s'établie entre gastronomie et culture, éthique et esthétique, peut être considérée comme la prise de position de la part du personnage que l'on reconnaît bien dans l'iconoclaste irrévérent qui est Pepe Carvalho.

Aussi bien dans le livre cité que dans d'autres de la même série, Pepe brûle délibérément, et l'on pourrait même dire rituellement, les livres de sa bibliothèque. Livres, par ailleurs, considérés comme chef-d'œuvres de la littérature ou comme dépositaires du « savoir » humain.

Ce geste, symbole de la destruction de la culture écrite, perd sa transcendance dans les romans car en réponse aux questions de son hôte, étonné par l'acte, sa seule explication est qu'il faut bien chauffer la salle. Il affirme en outre, que les livres ne contiennent que des insignifiances.

La destruction systématique des livres pourrait être prise pour un acte de barbarie dans le cas d'un personnage qui méconnaîtrait la valeur que la culture hégémonique accorde à chaque un des textes. Cependant lorsque le personnage fait preuve d'une connaissance aussi profonde autant des textes choisis comme de la culture à laquelle ils appartiennent, — il procède à l'identification au préalable du texte qu'il va brûler, et le fait passer au feu par la suite — des doutes envahissent notre esprit quant à la signification qu'il faut donner à l'acte posé.

La présence des recettes de cuisine et le fait de brûler des livres acquièrent, donc, une valeur de provocation, mais, ce qui est peut-être plus important, sont la manifestation d'une nécessité de participer dans les manifestations culturelles actuelles. D'autre part, nous ne devons pas oublier que l'auteur, Manuel Vázquez Montalbán, continue à écrire.

Tous ces constats nous remettent devant le paradoxe de l'impossibilité/la nécessité d'écrire auquel plusieurs écrivains se sont confrontés depuis le début du siècle.

Quoique le déchirement souffert par certains auteurs soit bien réel<sup>2</sup>, dans la série Carvalho ce déchirement a été littéralisé : banalisation — stéréotypage ? Ce qui avait de l'importance auparavant n'est qu'un acte ordinaire à présent. Cette banalisation peut être interprétée comme la manifestation de

---

<sup>2</sup> Pensons à tous ceux qui ont exigé que leur œuvre soit brûlée après leur mort.

l'un des traits de la culture postmoderne dans la narrative espagnole contemporaine.

Nous savons, par surcroît, que les romans publiés pendant la période dite de transition espagnole s'adressent à une société en transformation: à la société de la transition entre une longue dictature et une démocratie naissante ; avec tous les troubles et ajustements dus aux changements vers la nouvelle situation. Dans ces circonstances apparaît une nouvelle narrative qui répond aux attentes d'un public plus diversifié, plus exigeant et moins conventionnel. Nous observons qu'une plus grande complexité de la réalité sociale requière de nouveaux instruments de représentation.

Nous ne devons pas oublier, cependant, la présence de la censure imposée par le franquisme pendant quarante ans et qui empêcha la libre expression ; ou, si l'on veut reprendre les termes utilisés au début, élimina les éléments hétérogènes.

Une fois la dictature de Franco terminée, de jeunes narrateurs nés pendant la dictature ont commencé à publier durant les années du post-franquisme. Ceux-ci se sont posés des questions par rapport à la période précédant la guerre civile. Pour répondre à ces questions, quelques-uns ont choisi d'écrire sur des sujets qui avaient une certaine relation avec la Seconde République, la guerre civile ou les événements qui avaient rendu possible l'avènement de l'une ou de l'autre. Ils essayaient grâce à leur écriture de comprendre des faits historiques immédiatement antérieurs.

Ce n'est sûrement pas le cas d'Eduardo Mendoza<sup>3</sup> pour qui l'histoire de Barcelone occupe une place de choix. Il a préféré mettre en évidence des faits qui sont particulièrement significatifs pour la Catalogne. Ceci nous paraît d'autant plus clair si l'on tient compte du fait que les événements dont il nous parle dans ses romans apparaissent comme ayant lieu en marge et/ou en contresens de ce qui est arrivé dans le reste de la péninsule.

Il faut signaler que ce changement de focalisation de l'histoire espagnole vers l'histoire catalane s'inscrit dans le paradigme des manœuvres déstabilisatrices qui ont pour fonction de

---

<sup>3</sup> En réponse à la question: pourquoi ne pas écrire sur la guerre civile ? il a dit: « J'aimerais le faire, mais je n'en ai pas encore éprouvé la nécessité » (Propos recueillis par Cortanze, Gérard de in « J'appartiens à une génération qui a voulu oublier » in *Magazine Littéraire*, n° 330, Mars 1995 : 33).

mettre en évidence le manque de légitimité des différents régimes politiques qui en se succédant ont continué à reléguer les régions périphériques en marge d'un centre unique et unifié.

En faisant ceci Eduardo Mendoza donne la parole aux représentants d'une Barcelone moderne qui veut se faire entendre. Il mène son projet tout en évitant de parler des événements historiques hégémoniques, — suivant ainsi, le même schéma que le Centre (l'Espagne) avait utilisé auparavant pour exclure les périphéries — car elles pourraient éventuellement lui ôter le protagonisme<sup>4</sup>.

La bourgeoisie barcelonaise à la fin du siècle dernier, comme toute classe sociale émergente, avait besoin d'une idéologie qui pouvait la justifier, d'origines mythiques sur lesquelles établir solidement sa raison d'être. D'après Mendoza le symbole de la Barcelone moderne et bourgeoise se trouve dans le Lycée :

Wagner fue, en muchos aspectos, el profeta que necesitaba Cataluña, a la que éste, por un extraño azar, había incluido o parecía haber incluido en su imaginaria como lugar de origen o destino de algunos de sus héroes, justificando así la apropiación por los catalanes de la épica fundacional que Wagner había creado para una Baviera tan necesitada de ella como la propia Cataluña. Aquellas gestas primitivas y heroicas unidas a aquella música rabiosamente vanguardista proporcionaron a los catalanes la fórmula mágica que les permitía aunar su pasado legendario con su vocación de progreso : una auténtica mitología de la modernidad (Mendoza, Cristina y Eduardo, 42-43)

(Wagner a été, dans beaucoup d'aspects, le prophète dont la Catalogne avait besoin, à laquelle, par un étrange hasard, il avait inclu ou paraissait avoir inclu dans son imagerie comme lieu d'origine ou destin de certains de ses héros, ce qui semblait justifier l'appropriation de la part des catalans de l'épique fondationnelle que Wagner avait créé pour une Bavière aussi nécessitée d'elle que la propre Catalogne. Ces gestes primitifs et héroïques unies à cette musique rageusement avant-gardiste proportionnaient aux catalans la formule magique qui leur per-

<sup>4</sup> « Pour l'histoire dans sa forme classique, le discontinu était à la fois le donné et l'impensable : ce qui s'offrait sous l'espèce des événements dispersés — décisions, accidents, initiatives, découvertes ; et ce qui devait être, par l'analyse, contourné, réduit, effacé pour qu'apparaisse la continuité des événements. La discontinuité, c'était ce stigmate de l'éparpillement temporel que l'historien avait à charge de supprimer de l'histoire » (Foucault 1992 : 16).

mettaient de joindre son passé légendaire à sa vocation de progrès : une authentique mythologie de la modernité, la traduction est notre).

Pour Manuel Vázquez Montalbán, qui décrit lui aussi Barcelone avec parodie, mais un siècle plus tard, la culture barcelonaise a des héros beaucoup plus prosaïques : les joueurs de foot qui vont mener le club de foot le plus important de Barcelone à la victoire contre le club de foot madrilène.

Examinons une partie de la première lettre anonyme reçue par l'administration du club dans laquelle il y a une menace contre le héros du jour :

Porque habéis usurpado la función de los dioses que en otro tiempo guiaron la conducta de los hombres, sin aportar consuelos sobre-naturales, sino simplemente la terapia del grito más irracional : el delantero centro será asesinado al atardecer (Vázquez Montalbán, 13)

(Parce que vous avez usurpé la fonction des dieux que ja dis guidèrent la conduite des hommes, sans apporter des réconforts surnaturels, mais simplement la thérapie du cri le plus irrationnel : l'avant-centre sera assassiné à la tombée du jour).

Que ce soit au Lycée ou sur le terrain de football, les héros de Wagner ou les avant-centres, la présence de cette sorte de héros dans l'imaginaire populaire catalane devient une parodie qui enlève la légitimation tout en hiper-légitimant ; c'est-à-dire, c'est une nouvelle manifestation de la crise de légitimation dont nous avons parlé plus haut.

L'œuvre d'Eduardo Mendoza — mais aussi celle de Vázquez Montalbán et d'autres — se présente à l'encontre des discours hégémoniques qui dominent le champ historique espagnol depuis longtemps, ceci à un moment clef de l'histoire espagnole. Il faut rappeler l'importance de l'année de la publication du premier roman d'Eduardo Mendoza dans la récente histoire espagnole, aussi bien du point de vue politique que social. Effectivement, *La verdad sobre el caso Savolta* apparut à peine quelques mois avant la mort de Francisco Franco le 20 Novembre 1975.

Nous ne devons pas oublier, cependant, qu'au moment de sa publication — et on pourrait même dire, depuis le début des années 70 —, le régime dictatorial qui avait occupé la scène politique espagnole durant près de 40 ans, agonisait. Il ne reste

pas moins vrai que la société espagnole s'attendait à d'importants changements tout en craignant la période d'incertitude ainsi que les bouleversements que ces changements pouvaient amener.

La crise de légitimité propre à la modernité fait donc son apparition dans la narrative de l'Espagne post-franquiste dans les écrits de toute une série de nouveaux narrateurs. Ceux-ci mettent en relief la crise de légitimité actuelle, tel que l'illégitimité du système dictatorial avait été mise en évidence par certains précurseurs, parmi lesquels nous pouvons citer Luis Martín Santos, Juan Goytisolo et Vázquez Montalbán lui-même.

La construction de l'identité nationale espagnole, qui a commencé à se former il y a cinq siècles, en utilisant les événements que l'histoire a considérés « significatifs » et en éliminant ceux qui pourraient être perçus comme aléatoires, est problématisée dans l'œuvre d'Eduardo Mendoza au moyen de la mise en évidence des contradictions de la nationalité catalane.

À cause des grandes différences culturelles que nous pouvons observer entre les diverses régions espagnoles, des forces centrifuges et centripètes se manifestent avec une certaine périodicité, spécialement durant les époques d'ouverture politique ou de crises de « valeurs nationales ». C'est le cas de la Catalogne du post-franquisme.

Au point de vue culturel, nous pouvions percevoir la nécessité d'un virage mais nous ne pouvions pas connaître les alternatives au « *realismo social* », qui avait dominé la scène culturelle espagnole dès les années 50.

Le « *realismo social* » était né comme une nécessité pour dénoncer le régime, et c'est donc usé tout comme le régime. L'« *experimentalismo* », qui était présenté comme la seule alternative depuis quelques années, échoua dans sa prétention de substituer le réalisme social.

L'expérimentalisme, dans son désir de contrer la simplicité du réalisme social, proposait des textes dont le déchiffrage était impossible. À cause de cela il s'était heurté au refus d'une grande partie de la critique qui l'accusait d'élitiste et du public qui trouvait trop compliqué ce qu'on lui proposait comme lecture.

C'est dans de telles circonstances que le premier roman d'Eduardo Mendoza fût accueilli comme plein de promesse car il s'éloignait des plates dénonciations du réalisme en même temps qu'il présentait au public une histoire lisible. La critique, désorientée par les expériences des années précédentes, retrouvait

dans les romans d'Eduardo Mendoza, des éléments réalistes dont elle se sentait dépossédé par ce qu'elle a commencé à appeler « la parenthèse expérimentaliste ».

À la suite de tout ce que l'on vient de dire, il n'est pas étonnant qu'une grande partie de la critique, qui se sentait rassurée de pouvoir identifier des éléments connus, essaya d'assimiler l'œuvre d'Eduardo Mendoza au réalisme et à la tradition.

Nous nous proposons d'examiner maintenant quelques-uns des aspects de l'œuvre romanesque d'Eduardo Mendoza car nous pensons que depuis son premier roman ses écrits sont particulièrement représentatifs de la littérature espagnole de transition. Pour mieux faire comprendre notre point de vue nous avons choisi de travailler sur l'un des romans d'Eduardo Mendoza : *La isla inaudita*, de 1989 ; plus spécialement, sur le personnage principal de ce roman, Fábregas.

Dans la présentation que le narrateur fait de Fábregas, le lecteur apprend qu'il s'agit d'un personnage déraciné :

al diablo la empresa, pensó. Salvo esta empresa heredada de su padre, a la que había dedicado toda su vida hasta el presente y por la que nunca había sentido ningún interés, nada le ataba a Barcelona (I. I.: 5)

(au diable l'entreprise, pensa-t-il. Sauf cette entreprise héritée de son père, rien ne le lié à Barcelone.

Ce même narrateur se plaît à mettre en évidence que Fábregas manque de relations sociales solides :

hacia sus amigos sentía un desapego creciente (I. I.: 6)

(il se détachait de plus en plus de ses amis.

D'autre part, ses attaches familiales, qui n'ont jamais été très solides, se sont beaucoup relâchées les années précédentes, comme nous pouvons l'observer dans le passage suivant:

unos años antes se había casado llevado de un impulso repentino que seguramente tenía poco que ver con el amor verdadero ; poco después su mujer y él se habían separado en los términos más amigables. De aquel matrimonio tenía un hijo al que ahora veía ocasionalmente (I.I.: 5-6)

(il s'était marié quelques années auparavant, par une impulsion momentanée qui n'avait pas grande chose à voir avec le véri-

table amour ; peu après sa femme et lui s'était séparés dans les termes les plus amiables. De ce mariage il avait un enfant qu'il ne voyait qu'à l'occasion).

Fábregas est l'héritier d'une entreprise familiale et le typique même du représentant de l'industriel barcelonais, ce qui lui aurait permis de mener une vie libre de toute préoccupation économique. C'est pourquoi il s'inquiète lorsque, pour la première fois de sa vie, il prend une décision qu'il qualifie, lui-même, d'absurde (« disparate ») :

— Riverola, me voy de viaje — le anunció.

El abogado hizo un movimiento con la cabeza sin levantar la vista de los papeles que sostenía en la mano. Con aquel gesto quería decir que tal cosa era imposible, que los asuntos de la empresa no permitían que Fábregas se ausentara. Pero éste no estaba dispuesto a renunciar a su proyecto (I.I.: 5)

(— Riverola, je parts en voyage — lui annonça-t-il. L'avocat fit un mouvement avec la tête sans lever la vue des papiers qu'il tenait dans la main. Avec ce geste il voulait dire que telle chose était impossible, que les affaires de l'entreprise ne permettent pas que Fábregas s'en alla. Mais il ne voulait renoncer à son projet pour rien au monde).

Fábregas quitte la ville où il a toujours vécu, laissant l'entreprise familiale à l'abandon, et finit par s'installer dans une ville semblable où il mène le même genre de vie<sup>5</sup>.

Si Fábregas partit en voyage malgré les convenances sociales, c'est à la recherche de la connaissance — dans son cas la connaissance de soi-même — ou comme l'appelle Wladimir Krysinskila *quête aléthique*, qui peut se décrire comme la « multiplicité du transcodage extern » et la « désagrégation du référent »<sup>6</sup>, symbolisé, dans ce roman par la présence du miroir.

L'utilisation du miroir fonctionne comme une médiatisation de l'être « réel » — Fábregas — poussé par l'opinion qu'il veut

<sup>5</sup> Si nous voulons chercher des antécédents littéraires réalistes nous ne trouverons pas mieux que Charles, protagoniste de *Le faucon de Malte* (voir le chapitre de ma thèse doctoral sur le sujet). Malheureusement pour la critique la plus traditionnelle, *Le faucon de Malte* n'appartiennent pas à la tradition espagnole et, comble de malheur, il s'agit d'un texte non canonique.

<sup>6</sup> KRYSINSKI, Wladimir : *Le paradigme inquiet. Pirandello et le champ de la modernité*. Longueuil, Éditions du Preambule, 1989, pág. 36.

donner aux autres de lui-même, de l'opinion que les autres ont de lui et l'opinion qu'il a de lui-même: la non coïncidence de ces opinions donne comme résultat la désagrégation du référent qui va être perçu comme l'« archétype du bourgeois désenchanté » c'est-à-dire l'homme moderne qui a comme représentation littéraire, entre autres :

Vitangelo Moscarda dans *Un, personne et cent mille*, [qui] présente du point de vue sémiotique un intérêt particulier. Dans son discours, trois opérateurs sémiotiques convergent. D'abord, voix réflexive du narrateur : Moscarda raisonne après avoir découvert qu'il avait une perception fautive de lui-même et en tout cas différente de celle que les autres avaient de lui. Ensuite, le monologue explicatif: le discours de Moscarda est une démonstration rigoureuse de son savoir négatif. Et enfin, le métadiscours : le monologue de Moscarda est un déplacement continu des niveaux narratif et métanarratif, discursif et métadiscursif (Krysinski : 37).

Le processus décrit par Wladimir Krysinski pour expliquer ce personnage de Pirandello s'applique aussi chez Fábregas, comme l'on peut s'en rendre compte dans le texte suivant :

— [Fábregas] raisonne après avoir découvert qu'il avait une perception fautive de lui-même et en tout cas différente de celle que les autres avaient de lui :

esta afirmación irritó a Fábregas: ofendía su vanidad que le dijeran que su caso se asemejaba tanto a otro. ¿Será posible que el resultado de toda una vida sea solamente eso: un caso idéntico en todo a muchos otros, desprovisto de individualidad?, pensó. Sí, sin duda los seres humanos estamos predestinados a disolvernó en una sola masa homogénea, un verdadero magma del que sólo está llamado a destacar uno entre decenas de millones (I.I.: 35)

(cette affirmation irrite Fábregas : qu'on lui disait que son cas ressemblait tant d'autres offensé sa vanité. Serait-il possible que le résultat de toute une vie ne soit que cela : un cas identique en tout à beaucoup d'autres, sans la moindre individualité ?, pensa-t-il. Oui, sans aucun doute nous, les êtres humains, nous sommes prédestinés à nous dissoudre dans une seule masse homogène, un véritable magma duquel seulement un parmi des dizaines de millions peut se distinguer).

— *le monologue explicatif: le discours de [Fábregas] est une démonstration rigoureuse de son savoir négatif:*

Efectivamente, he vivido mi vida como un imbécil, escribí, pero ahora comprendo que no me fue dada otra alternativa y que, puesto que tampoco me será dada otra oportunidad, tanto la queja como el arrepentimiento resultan superfluos. [...] « Para combatir esta desazón, algunos se entregan a una actividad sin tregua; otros, por la misma causa, persiguen el dinero, el éxito, el poder y otros fines igualmente superfluos » [...] « Otros, por último » prosiguió, « se encierran en sí mismos, como si sólo una vida interior llevada a los límites de la demencia pudiera dulcificar la aridez de toda existencia ». De todos, éstos son los peores, pensé; pero no consignó esta idea por escrito : no quería influir en la opinión de la persona a la que iba dirigida la carta (I.I.: 226)

(« En effet, j'ai vécu ma vie comme un imbécile », écrit-il, « mais maintenant je comprends que je n'avais pas d'autres alternatives et que, étant donné que j'aurais pas non plus d'autres occasions, aussi bien la plainte que le repentir sont superflus ». [...] « Pour combattre cette inquiétude, il y en a qui se donnent à une activité sans repos ; d'autres, par la même raison, poursuivent l'argent, la réussite, le pouvoir et d'autres buts aussi superflus les uns que les autres » [...] « D'autres, finalement » poursuivit, « s'enferment dans soi-mêmes, comme si seulement une vie intérieure menée aux limites de la démence pouvait dulcifier l'aridité de toute existence ». De tous, ces derniers sont les pires, pensa-t-il ; mais n'écrivit pas cette idée : ne voulait pas influencer l'opinion de la personne à laquelle la lettre était adressée.

— *le métadiscours: le monologue de [Fábregas] est un déplacement continu des niveaux narratif et métanarratif, discoursif et métadiscoursif, que l'on étudie dans l'incipit et l'explicit du roman.*

L'axe structuré du roman semble être la tentative entreprise par Fábregas pour se connaître lui-même. Déjà dans les premiers mots de l'incipit on peut observer ses doutes par rapport à la perception qu'il a de lui-même :

quizá lo que me ocurre es que toda mi vida he sido un soñador, pensé Fábregas una mañana de primavera mientras se afeitaba, mirando fijamente en el espejo sus propias facciones embotadas por el sueño (I.I.: 5)

(il se peut que ce qui m'arrive soit la conséquence du fait que tout au long de ma vie je n'ai été qu'un rêveur, pensa Fábregas un bon matin de printemps pendant qu'il se faisait la barbe en regardant fixement ses propres traits engourdis par le sommeil.

Mais aussi dans l'*explicit*, où il reprend les mêmes mots, on peut sentir de l'acceptation de l'impossibilité de changements majeurs dans sa vie:

en la sala de recepción se detuvo: los espejos sin azogue le mostraron desde todos los ángulos su propia figura. Perdido en medio de aquel espacio desolado e iluminado por la luz fría de la luna parecía un personaje de sus propias fantasías. Quizá lo que me ocurre es que toda mi vida he sido un soñador, pensó (I.I.: 236)

(il s'arrêta dans la salle de réception: les miroirs sans étamer lui montraient tous les angles de sa propre figure. Perdu au milieu de cet espace désolé et illuminé par la lumière froide de la lune, il avait l'air d'un personnage de ses propres fantaisies. Il se peut que ce qui m'arrive soit la conséquence du fait que tout au long de ma vie je n'ai été qu'un rêveur, pensa Fábregas.

On pourrait se demander qui est « el soñador » dans la logique interne du texte, il est « celui qui se renferme sur soi-même, comme si seulement une vie intérieure menée aux limites de la démence pourrait dulcifier l'aridité de toute existence ». (I.I., p. 226)

Tel qu'affirmé par Wladimir Krysinski, le paradigme *pirandellien*:

s'inscrit dans un geste artistique commun au XX<sup>e</sup> siècle à quelques grands créateurs : Joyce, H. James, V. Woolf, Musil, Broch, O'Neill, St. I. Witkiewicz, A. Biély et E. Canetti, pour ne mentionner que ceux-là. Ce geste consiste à affirmer par des modalités discursives diverses et à des degrés différents la mort de l'homme libéral (24).

Le héros du roman est devenu un homme ordinaire dans cette fin du siècle ; si ordinaire qu'il ne pense qu'à lui-même. On peut dire qu'avec lui meurt le héros, puisqu' :

une dialectique parcourt le siècle ; la thèse affirme qu'il n'y a que la vie intérieure qui compte ; l'antithèse, que la vie intérieure n'existe pas. La synthèse est déjà derrière eux, derrière

nous: en réalité, cette tension conduit à la mort du héros, dans la littérature contemporaine d'avant-garde (Tadié 40).

Pour Fábregas, qui s'inscrit dans le complexe contexte de la fin du XX<sup>e</sup> siècle, et qui vit dans un épistémé dont la certitude du hasard fait loi :

nous avons conscience de vivre dans des sociétés sans boussole, ayant perdu leurs repères, ne sachant plus relier le futur au passé. Autant dire que les idéologies ne servent plus de référent, qu'il s'agisse du socialisme ou du libéralisme, car les pratiques qui prétendaient les incarner se sont fourvoyées<sup>7</sup> (Ferro 39).

L'accidentel est la seule chose dont il puisse être certain.

L'homme occidental a perdu peu à peu l'assurance que le développement des sciences lui avait procuré. La sécurité qui lui donnait le positivisme au XIX<sup>e</sup> siècle a cédé sa place à l'incertitude car il a compris que dans le monde il se passe toutes sortes de choses sur lesquelles il n'a pas contrôle.

Tout au long de notre analyse nous avons essayé de faire voir que Fábregas, entrepreneur catalan mais homme de son siècle avant tout, répond aux caractéristiques qui définissent l'« archétype du bourgeois désenchanté ».

Nous ne croyons pas, à travers tout ce que nous venons de voir dans l'analyse présentée que l'on puisse affirmer qu'Eduardo Mendoza respecte la tradition réaliste et encore moins que l'on puisse utiliser son œuvre pour disqualifier les acquis des expérimentalistes car ses romans partagent certains traits du courant artistique expérimentaliste, notamment l'inquiétude du langage, la subversion des genres d'enquête et l'hybridité.

Nous croyons, plutôt, que l'œuvre romanesque d'Eduardo Mendoza s'inscrit pleinement dans son moment d'émission ; par conséquent, ce serait absurde de parler de réalisme dans un sens traditionnel car même si nous pouvons trouver, en effet, certains éléments réalistes, ils sont très souvent parodiés.

*University of Prince Edward Island*

---

<sup>7</sup> FERRO, Marc : « Médias et intelligence du monde », in *Le monde diplomatique*, janvier 1993.

## OUVRAGES CITÉS

- Angenot, Marc. 1889 *Un état du discours social*. Longueuil : Éditions du Préambule, 1989.
- Ferro, Marc. « Médias et intelligence du monde » in *Le monde diplomatique*, janvier 1993, 39.
- Foucault, Michel. *L'archéologie du savoir*. Paris : Gallimard, 1992 [1969].
- Hammett Dashiell. *El halcón maltés*. Trad. Fernando Calleja. Madrid : Alianza Editorial, 1985.
- Krysinski, Wladimir. *Le paradigme inquiet*. Longueuil : Le Préambule, 1989.
- Lacoue-Labarthe, PH., et Nancy, J.L. *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris : Seuil, 1978.
- Mendoza, Cristina y Eduardo. *Barcelona modernista*. Barcelona, Planeta, 1989.
- Mendoza, Eduardo. *La isla inaudita*. Barcelona : Seix Barral, 1989.
- Propos recueillis par Cortanze, Gérard de in *Magazine Littéraire*, n° 330, Mars 1995 : 33.
- Tadié, Jean-Yves. *Le Roman au XXe siècle*. Paris : Belford, 1990.
- Vázquez Montalbán. *El delantero centro fue asesinado al atardecer*. Barcelona : Planeta, 1989.