

Pragmatique du roman engagé : *Babelia* ou le partage du possible en littérature

03 May 2013.

Anne-Laure Bonvalot

⊗ <http://preo.ube.fr/dissidences/index.php?id=323>

Anne-Laure Bonvalot, « Pragmatique du roman engagé : *Babelia* ou le partage du possible en littérature », *Dissidences* [], 5 | 2013, 03 May 2013 and connection on 30 January 2026. URL : <http://preo.ube.fr/dissidences/index.php?id=323>

PREO

Pragmatique du roman engagé : *Babelia* ou le partage du possible en littérature

Dissidences

03 May 2013.

5 | 2013

Printemps 2013

Anne-Laure Bonvalot

✉ <http://preo.ube.fr/dissidences/index.php?id=323>

La culture comme « paradigme consensualiste »
L'affaire Echevarría : l'impossible dissenssus ?
Criminalisation a priori
« Mauvais genre »

« À droite l'aube d'été éveille les feuilles et les vapeurs et les bruits de ce coin du parc, et les talus de gauche tiennent dans leur ombre violette les mille rapides ornières de la route humide ».

Arthur Rimbaud

¹ Si la dimension de l'intentionnalité est essentielle, si c'est dans son aspect projectif et programmatique que l'on peut sans doute le mieux saisir l'essence de l'écriture engagée, on ne peut pourtant la comprendre sans en étudier la dimension pragmatique, sans tâcher d'en appréhender, dans la mesure du possible, les effets sur le monde. Cette écriture crée-t-elle des polémiques ? Si oui, que nous disent-elles du présent dans lequel elle advient, qu'indiquent-elles du partage du dicible et du tabou ? Afin de cerner cette dimension fondamentale de l'écriture politique, je me propose d'étudier ici l'exemple

du champ littéraire espagnol, en particulier la réception dont font l'objet quelques romans délibérément politiques – il s'agira de comprendre ce que le vocable recouvre – qui paraissent actuellement. L'attention portée à la dimension pragmatique de cette écriture nous conduira à privilégier la dimension inférentielle du roman – ce que le roman fait au lecteur – par rapport à ce qui serait sa dimension référentielle – ce *toujours-déjà-là* auquel le roman « renverrait ». Si dans l'approche pragmatique, l'établissement du sens d'une œuvre est indissociable de la prise en compte du contexte de sa production et de sa réception, un examen du discours de la critique littéraire espagnole sera à même de livrer des éléments sur le statut sémantique qu'occupe dans l'actualité l'écriture de fictions politiques. On analysera notamment l'accueil que des critiques de *Babelia*, supplément littéraire hebdomadaire du grand quotidien *El País*, réservent à ces romans, en particulier à ceux d'Isaac Rosa ou de Bélen Gopegui¹, écrivains emblématiques d'un retour du politique en littérature. Après une phase de reflux de l'engagement littéraire et de normalisation commerciale du roman – le roman espagnol traverse durant la Transition démocratique une période de fort désenchantement qu'illustre la phrase désormais topique « *Contra Franco escribíamos mejor* », « nous écrivions mieux contre Franco » –, certains romanciers commencent à revendiquer l'héritage du roman social ou critique des années 1950, et avec lui la nécessité d'une responsabilité du dire romanesque, d'une fiction qui, toute brisée qu'elle soit dans ses formes, doit retrouver son pouvoir de dénonciation. Cette littérature emprunte dès les années 1990 deux chemins distincts : le roman mémoiel, offrant une lecture critique de la guerre d'Espagne et du franquisme, ou encore de la période de la Transition, avec des auteurs comme Rafael Chirbes ou Alfons Cervera ; et un roman plus délibérément critique du système économique, qui tente de questionner l'évidence mensongère des discours de la démocratie libérale, et compte parmi ses représentants les plus fidèles des écrivains comme Bélen Gopegui ou récemment Pablo Gutiérrez. Isaac Rosa participe de ces deux courants à la fois : après deux romans (méta)mémoriels, il entreprend dès 2008 une exploration romanesque des sociétés capitalistes et de la violence inhérente à la « modernité liquide » théorisée par Zygmunt Bauman.

- 2 L'examen des discours de réception de ces œuvres mettra en lumière l'aspect profondément performatif et politique – et partant, fortement discriminant – d'un dispositif culturel profondément attaché à la production du consensus et du rassemblement. Au sortir du franquisme, le consensus politique sur lequel s'est édifiée la démocratie, fruit de pactes et de conciliations entre les différentes forces politiques en présence, s'accompagne de l'installation d'un consensus culturel conçu comme l'instrument privilégié d'une « réconciliation nationale » à laquelle il fallait à tout prix parvenir. Culture et démocratie marchent ainsi main dans la main, unies dans un mouvement dialectique qu'incarnent en 1977 la création du Ministère de la Culture par les centristes de l'UCD (Union du Centre Démocratique, au pouvoir de 1977 à 1982), ou plus tard les fameuses réunions de ladite « bo-deguilla » du palais présidentiel de la Moncloa, impulsées par Felipe González et sa femme Carmen Romero, où convergeaient allègrement artistes et représentants de la classe politique, le pouvoir socialiste attachant ainsi son image au prestige du mouvement artistique de la Movida.
- 3 Dans un contexte de célébration démocratique toujours en vigueur aujourd'hui, le discours culturel fonctionne comme un dispositif de disqualification de la conflictualité au nom du double impératif de la gouvernabilité et de la paix sociale. En effet, si, comme l'écrit Alain Brossat², nos sociétés démocratiques se reproduisent aujourd'hui sur un mode culturel dont l'essence même est post ou antipolitique, dans la mesure où il est mu par une dynamique infinie d'inclusion autour de ce grand « paradigme consensualiste » qu'est la culture, si « la normativité démocratique se valide sur un mode d'homogénéisation qui suppose l'identification des différences juxtaposables à l'infini³ » et non plus sur la reconnaissance des oppositions et de la conflictualité, quelle place réservent-elles à ceux qui tentent de s'écartier de ce que le philosophe appelle un « principe fondamental d'indifférenciation⁴ » ?

La culture comme « paradigme consensualiste »

4 Les suppléments culturels, produits de ladite Culture de la Transition démocratique, font office de véritables étalons du possible en littéra-

ture. Le terme étalon est ici à entendre au sens plein et littéral du terme, au sens d'un « modèle de poids ou de mesure », d'un « appareil établi avec une extrême précision et sous l'autorité et la garantie de l'État, qui sert de référence pour les autres mesures ou appareils de poids et mesures⁵ ». Cette Culture de la Transition, ou CT, a récemment été théorisée par le journaliste Guillem Martínez ainsi que par une vingtaine d'auteurs dans un ouvrage collectif éponyme, plus précisément intitulé *CT o la Culture de la Transition. Critique de 35 ans de culture espagnole*⁶. Contre la vision d'une Transition exemplaire qui prévaut encore généralement, le modèle culturel progressivement instauré au sortir du franquisme, et toujours en vigueur aujourd'hui, y est unanimement décrit comme l'imposition d'une culture verticale, qui, sous les auspices de la nouvelle liberté d'expression – liberté dont les limites en démocratie ne sont plus tant légales que, précisément, culturelles –est censée produire stabilité politique et ordre social. Dans ce procès, Guillem Martínez voit une entreprise de « désactivation⁷ » des potentialités critiques et problématisantes de la culture, devenue à la fois une valeur suprême inattaquable, présentée comme structurellement émancipatrice, et un instrument de gouvernement. Pour Alain Brossat, ce qui advient, c'est précisément un renoncement à l'idéal politique de l'émancipation, un désenchantement qui n'est autre que l'envers du triomphe du consensus culturel comme dispositif d'apaisement : « Le triomphe de la culture dans sa version extensive et pan-inclusive [...] est celui d'un dispositif de modération, de réduction des tensions, aucunement celui d'une machine émancipatrice⁸ ». En Espagne, malgré l'existence de voix et d'expériences de la discorde – songeons par exemple à la revue satyrique *El Papus*, dont les locaux seront l'objet d'un attentat à la bombe en 1977 –, ce qui prévaut, c'est précisément une acception rassembleuse et fédératrice de la culture, qui servira l'impératif de l'établissement d'un modèle consensuel : la culture sera l'auxiliaire de la réconciliation nationale ou ne sera pas. Au niveau esthétique, en l'occurrence pour le roman, les années de la Transition correspondent à une double crise : celle de l'expérimentalisme des années 1960 et de ses excès formalistes que l'on accuse d'avoir fait fuir un public plus convoité que jamais à l'heure où se consolide un marché éditorial prometteur ; celle de la littérature engagée, perçue comme le fruit d'un manichéisme idéologique qui n'aurait plus lieu d'être avec l'avènement de la nouvelle liberté. Malgré les efforts des maisons d'édition pour promouvoir un

nouveau roman de la démocratie s'ouvre ainsi une phase de désenchantement global, qui correspond aussi à un procès de normalisation commerciale – influence des modèles romanesques venus de l'étranger, vogue du roman d'action, clarification du style, retour progressif d'un réalisme non plus social, mais volontiers imaginaire, subjectif, érotique, etc. À quelques exceptions près, le roman critique ne fait plus recette. Dans ce processus de promotion d'une esthétique romanesque fédératrice et peu conflictuelle, les suppléments littéraires jouent depuis leur création un rôle prépondérant.

- 5 Le pionnier de ces cahiers culturels est *Babelia*, né le 19 octobre 1991, auto-désigné comme le « supplément culturel spécialisé en littérature » du premier quotidien espagnol, *El País*, journal à vocation démocratique né en mai 1976, six mois après la mort de Franco. Depuis sa création, le quotidien fait en effet office de référence championne de l'Espagne démocratique, et ce d'autant plus que certains quotidiens à grand tirage, de création plus ancienne, comme le journal conservateur *ABC*, sont dans les esprits reliés au franquisme – d'autres quotidiens de droite naîtront ensuite, comme *La Razón* en 1988 ou *El Mundo* en 1989. *El País* connaît un succès grandissant dans les années 1980, succès auquel son positionnement politique en faveur de la démocratie n'est pas étranger : le journal prend ouvertement parti contre le coup d'État du 23 février 1981, appelé 23-F en Espagne, ou soutient délibérément le gouvernement socialiste de Felipe González, victorieux aux élections générales de 1982. Il est depuis les années 1980 le journal d'information généraliste le plus vendu en Espagne, et le reste aujourd'hui : avec un nombre moyen d'exemplaires vendus quotidiennement de 345 341 et un nombre de lecteurs moyen s'élevant à 1,9 millions entre juin 2011 et juin 2012⁹, il se place loin devant son concurrent *El Mundo*, et ce malgré la crise que traverse depuis quelques années la presse imprimée. Son supplément culturel paraissant le samedi, *Babelia*, connaît ainsi par ricochet une large diffusion. Dès sa création en 1991, il est d'emblée symboliquement rattaché au prestige dont jouit *El País*. « Figure de proue de la CT littéraire¹⁰ », *Babelia* ouvre ainsi le bal des autres suppléments qui naîtront dans les années 1990, comme *El Cultural*, né en 1998, d'abord rattaché à *La Razón*, puis à *El Mundo*, ou encore *ABC Cultural*. Le nombre important de ces publications illustre le rôle prépondérant qu'a pu jouer la culture dans la consolidation d'une démocratie apai-

sée ; une culture définie comme ontologiquement progressiste et positive, comme un espace consensualiste dont les discours « non-idéologiques » configurent à loisir le champ du possible en littérature, dans un mouvement global d'invisibilisation ou de marginalisation de la parole dissidente. Comme le souligne la critique et journaliste Carolina León, les écrivains ont assez rapidement intériorisé les canons de ce qu'elle appelle « la double leçon de la CT », où le paradigme consensualiste se mue en un critère discriminant :

Vous en faites partie si vos fictions sont au service du modèle démocratique post-transition et si elles se déploient sans entrer véritablement en conflit avec le présent ; ou encore si elles traitent de hautes questions métalittéraires, sans ancrage dans la société qui les voit naître. Dans le cas contraire, vous en êtes exclu¹¹.

- 6 La culture est à la fois un espace et une rhétorique politiques, elle permet de tramer le grand récit fondateur de la Transition, ce qui ne va pas sans une tendance à la ritualisation, à la compulsion d'actes culturels, véritable « actomanie » que décrit déjà en 1984 le grand romancier Rafael Sánchez Ferlosio dans un célèbre article intitulé « La culture, cette invention du gouvernement¹² », dans lequel il dégage la dimension à la fois programmatique, performative et pragmatique de la culture. Nombre d'auteurs s'accordent sur l'existence d'une forte continuité dans l'Espagne actuelle de cette rhétorique (ré)conciliatrice, dont une des caractéristiques est une tendance forte à un certain œcuménisme culturel : refus – subtil, subreptice, « non dogmatique » – du refus, exclusion condescendante ou amusée de la dissidence, éviteme nt de la question politique – de la reconnaissance de la division. L'écrivaine Belén Gopegui décrit le récit de la Culture de la Transition comme un récit tautologique bien vivant, éminemment actuel, dénonçant une capacité intrinsèquement conservatrice de la littérature : « Il semble que dans la littérature de la CT ait prédominé l'innocuité, de jolies narrations incapables de conforter autre chose que ce qui était déjà conforté¹³ ». Selon elle, à partir du moment où la littérature se place du côté de la transgression et du dissensus, elle n'aurait plus droit de cité dans les espaces de la culture légitime. Dans cette promotion festive et festivalesque d'une liberté sans colère, les trouble-fête seraient tout bonnement indésirables, mis au ban de ces véritables « creusets du consommable¹⁴ » que sont les

suppléments littéraires, où la consommation de produits esthétiques est vantée comme le lieu du pluralisme et de la liberté individuelle. Qu'en est-il vraiment aujourd'hui ? Sous quel régime d'exception sont véritablement traitées les voix dissidentes ?

L'affaire Echevarría : l'impossible dissenssus ?

7

Les pages de *Babelia* s'inscrivent dans le droit fil de cette logique de discrimination : elles demeurent un espace de référence faisant la pluie et le beau temps de l'indicible et du tabou en littérature. Afin d'illustrer cette actualité de la notion de partage du possible, on évoquera ici ce qui est désormais connu dans le champ littéraire espagnol comme le *caso Echevarría*, « l'affaire Echevarría » ou l'histoire de ce critique littéraire de *Babelia* qui en 2004 se retrouvera gentiment remercié après quatorze années d'exercice pour avoir trop vertement tancé *El hijo del acordeonista*¹⁵, roman de l'écrivain basque Bernardo Atxaga, qui se trouve avoir été édité chez Alfaguara, maison d'édition appartenant, comme *El País*, au groupe PRISA¹⁶... Les réticences d'Ignacio Echevarría à l'endroit du roman étaient pour une large part d'ordre idéologique : le critique lui reprochait une simplification consensuelle, lacrymogène et béate du conflit basque, comme l'atteste cet extrait de la recension qui a déclenché la polémique, éloquemment intitulée « Une élégie pastorale » :

La béatitude et le manichéisme de ses présupposés invalide *El hijo del acordeonista* en tant que témoignage de la réalité basque. [...] Le développement du terrorisme basque [se retrouve] réduit ici à un conflit de loups et de berger, un problème d'écologie linguistique et sentimentale, en marge de toute considération idéologique¹⁷.

8

Dans une lettre ouverte à Lluís Bassets, directeur adjoint de *El País*, que le journal refusera de publier – alors qu'il publiera les réponses des intéressés – mais qui connaîtra une large diffusion sur internet, notamment par l'entremise amusée de *El Mundo*, Ignacio Echevarría formule quelques interrogations sur la liberté réelle du critique littéraire exerçant pour *Babelia*. Toutes rhétoriques qu'elles soient, ces questions n'en restent pas moins d'une actualité brûlante :

L'exercice de la critique dans un média disposé à en désactiver les effets et à désautoriser son propre critique a-t-il un sens ? La production d'une critique plus ou moins exigeante et indépendante dans un média qui semble privilégier et défendre à outrance, au mépris des convenances, les intérêts d'une maison d'édition qui appartient au même groupe que lui, a-t-elle un sens ?¹⁸

- 9 Dans cette affaire, il est fondamental de souligner que ce que Bassets a publiquement reproché à la critique d'Echevarría, c'est sa force pragmatique, puisqu'il a vu en elle, sans doute exagérément, rien de moins qu'une « arme de destruction massive », armes auxquelles le journal, déclare Bassets, a pourtant « renoncé depuis longtemps¹⁹ ». Il convient de souligner ici que l'impertinence du ton employé dans la recension, ainsi que la charge critique du propos, n'ont rien d'inhabituel chez un critique concevant son office comme le lieu du déploiement d'une parole libre²⁰. Non sans ironie, Echevarría se dira d'ailleurs profondément surpris de voir attribuer à un simple compte rendu les effets d'une arme de destruction massive, soulignant au passage le piquant d'une telle métaphore dans un contexte où le même syntagme-argument a servi de préalable à l'invasion de l'Irak en 2003. Malgré cette relativisation de la force pragmatique de la parole dissidente que formule le critique, l'ampleur des réactions révèle une certaine peur, une forte crispation du moins, lorsque des intérêts économiques, mais aussi un propos jugé trop politique ou « idéologique » sont en jeu. Outre une coalition de forces économiques, ce cas de censure a fait affleurer un enjeu politique de haute importance, la question du conflit basque. Dans un contexte de réassurance compulsive du consensus démocratique, le fait d'attaquer un écrivain comme Bernardo Atxaga, figure par excellence de la conciliation entre le nationalisme basque et la démocratie espagnole de par sa double inscription dans deux champs sociologiques concurrents²¹ – Atxaga écrit en basque, puis traduit lui-même ses œuvres en castillan, s'adressant ainsi à deux publics potentiellement disjoints – ne pouvait que susciter des réactions impitoyables. La parole dissensuelle, souvent raillée, décrite comme minoritaire, inopérante ou ineffective, lorsqu'elle parvient toutefois à infiltrer l'espace médiatique, fait bel et bien effet. À l'occasion de cette affaire, de nombreux éditeurs, critiques ou écrivains de renom, dont Belén Gopegui et Isaac Rosa, ont signé un manifeste où ils dénoncent un cas avéré de censure, s'in-

quiétant de la possibilité future d'exercer une critique littéraire libre, non publicitaire, dans les pages de *El País*²². Le 10 octobre 2007, à l'occasion d'une importante réorientation éditoriale, *El País* fait le choix de changer son slogan de présentation : connu trente-et-un ans durant comme le « journal indépendant du matin » (« el diario independiente de la mañana »), il devient « le journal global en espagnol ». Dans cette disparition significative du mot « indépendant » au profit d'une perspective programmatique globale, plus commerciale et moins politique, qui entend offrir un « nouveau regard sur la société » et toucher un public renouvelé, plus large, plus « hétérogène »²³, nous pourrions être tentés de voir une réponse effective aux inquiétudes que formulait en 2004 Ignacio Echevarría à propos de la possibilité d'une critique littéraire qui n'ait pas partie liée avec quelque impératif publicitaire que ce soit.

Criminalisation a priori

10

Les exemples sont nombreux de l'invalidation d'une parole hétérodoxe dans cet espace médiatique. On pourrait avancer qu'une telle ligne de partage est parfaitement cohérente, en accord avec la ligne éditoriale de centre-gauche de *El País*, qui multiplie les critiques virulentes à l'endroit de la gauche révolutionnaire et de ses avatars, notamment les révolutions cubaine et bolivarienne. Ce qui est plus pernicieux, c'est les dehors d'apolitisme et de neutralité que se donnent précisément les pages culturelles, supposément non normatives, du journal. Il est intéressant de souligner que l'affaire Echevarría est concomitante de la polémique qui a traversé les grands journaux espagnols suite à la parution du cinquième roman de Belén Gopegui, *Le côté froid de l'oreiller*²⁴. Ce roman portait précisément sur la révolution cubaine sans toutefois la condamner, raison pour laquelle il a déclenché une polémique passionnée que j'ai étudiée plus en détail ailleurs²⁵, mais que l'on peut résumer ainsi : le roman – le discours politique qu'il thématise – a instantanément et violemment polarisé le champ littéraire. Objet d'éloges pour la majeure partie de la critique, il s'est dans le même temps vu taxer de texte pamphlétaire ou antilittéraire par des critiques ou des écrivains employant eux-mêmes un ton volontiers partisan, certains avouant même ne pas l'avoir lu au moment où ils en criminalisaient pourtant les présupposés politiques²⁶. Les écrivaines Zoé Valdés ou Rosa Montero inaugurent ainsi le genre

singulier de la critique avant – ou sans – lecture, de la recension avant la lettre, du commentaire sans texte. Autre exemple qu'il convient de mentionner : la campagne de calomnies et d'injures qu'a essuyées en 2008 le professeur et théoricien – marxiste, ceci expliquant cela – de la littérature José Antonio Fortes, campagne menée par son confrère de l'Université de Grenade et célèbre poète Luis García Montero depuis des positions de gauche. Dans cette affaire, *El País* n'a relayé qu'une des parties, de manière extrêmement partisane, sacrifiant même la « modération démocratique », véritable marque de fabrique du journal, au profit d'une criminalisation a priori, spectaculaire et mensongère, du discours marxiste de Fortes²⁷.

- 11 La stratégie – consciente ou non – des critiques qui continuent d'exercer dans *El País* à l'égard des postures et des discours de la gauche radicale, à l'égard de ceux que Belén Gopegui nomme « les CT au sein de la CT²⁸ », c'est-à-dire les Chevaux de Troie (CT1) au sein de la culture héritée du consensus démocratique (CT2), est tendanciellement la même : celle d'une marginalisation a priori. Un exemple particulièrement révélateur d'un tel procès discriminant est la réception dont a pu faire l'objet dans *Babelia* un écrivain politique comme Isaac Rosa. Auteur salué par la critique depuis la parution de son roman fondateur et désormais classique – à défaut d'être son premier roman –, *El vano ayer*, traduit en français par *La mémoire vaine*, Isaac Rosa jouit d'un bon accueil auprès des critiques littéraires légitimes, dans les journaux, les revues, ainsi que dans les blogs littéraires. Il est également le récipiendaire de prestigieux prix littéraires. C'est après avoir obtenu en 2005 avec *La mémoire vaine* le prix vénézuélien Rómulo Gallegos, plus haute distinction littéraire d'Amérique Latine, que l'auteur va véritablement connaître la notoriété. En 2004, date de parution du roman, quelques critiques font déjà l'éloge du texte de ce jeune écrivain inconnu – dont une recension séminale d'Ignacio Echevarría intitulée « Un roman nécessaire²⁹ ». Mais ce prix sera aussi précisément l'objet du scandale : son attribution à un auteur identifié comme appartenant à la gauche radicale ne va pas laisser de créer une polémique magistrale, qui rappelle curieusement, un an plus tard, les polémiques de 2004 évoquées supra. Aux articles de la Cubaine Zoé Valdés injuriant personnellement Belén Gopegui fait en effet écho l'article du Vénézuélien Gustavo Guerrero, « Requiem pour une récompense³⁰ », où l'auteur s'emploie à mettre en doute la légitimité

mité d'un prix pourtant prestigieux au motif de la couleur politique d'Isaac Rosa, qui, « comme son amie Gopegui », aurait ouvertement fait montre de sympathies intolérables envers des régimes dictatoriaux. Et l'auteur de conclure, sans autre argument que sa profonde « conviction intime », que la remise du prix est nécessairement truquée, ne pouvant qu'être le fruit d'accointances révolutionnaires. « Tout laisse à penser que, dans sa nouvelle étape bolivarienne, le Prix International du Roman Rómulo Gallegos est appelé à devenir un instrument pour récompenser des loyautés et exalter des servitudes³¹ ». Isaac Rosa répliquera trois jours plus tard dans le même *El País*, renvoyant Guerrero à la fragilité des arguments sur lesquels il fonde sa « théorie du complot », à l'inanité de ces « convictions intimes³² » dont Rosa démonte au prisme d'une ironie mordante les biais idéologiques plutôt grossiers. Bien qu'un droit de réponse soit octroyé aux intéressés, il est préoccupant de voir fleurir dans *El País* de telles tribunes, dans la stricte mesure où il n'existe jamais symétriquement d'espace dévolu à la dénonciation lorsqu'un écrivain et un jury partagent les mêmes valeurs de la social-démocratie : on dira alors, sans formuler jamais l'inévitable normativité du canon littéraire, qu'un écrivain (tout court) a obtenu un prix littéraire (tout court). Ce qui est à l'œuvre dans ces pages culturelles, c'est bel et bien une entreprise toujours recommencée de naturalisation du consensus – consensus dont les limites sont celles de la démocratie libérale apaisée.

« Mauvais genre »

¹² À cet égard, il est intéressant de relever quelques présupposés herméneutiques récurrents qui traversent le discours de la critique littéraire de *Babelia*. Une analyse des textes de réception des œuvres de Belén Gopegui ou d'Isaac Rosa fait par exemple émerger certains paradoxes qui semblent directement hérités du discours CT. Les recensions du critique, essayiste et professeur de littérature Jordi Gracia, voix emblématique de *Babelia*, illustrent cette logique d'une distribution dissymétrique du possible en littérature. Le discours de Jordi Gracia est en effet fondé sur des paradoxes inhérents à une défense unilatérale de l'impunité de la fiction littéraire. Celle-ci est envisagée chez lui comme un espace à la fois ontologiquement poreux et ouvert – tout peut y avoir droit de cité, *ou presque* – et fondamentalement clos et cloisonné – l'auteur n'a en aucun cas à rendre de comptes sur

ce qu'il y déploie. Point de lecture morale qui vaille : la fiction est un territoire de liberté absolue où par définition tout peut être écrit, sans que le créateur n'ait à répondre de son propos, sans qu'aucun impératif de responsabilité ne vienne contraindre ou censurer le jaillissement de son écriture. Or, cette thèse de l'impunité absolue du discours de fiction trouve pourtant une limite majeure dans le sort que le critique réserve généralement aux romans politiques – en l'occurrence aux romans qui entrent délibérément en contradiction avec le consensus politique ou qui entendent le problématiser, écrits par des romanciers que l'on taxera alors volontiers d'« idéologues ». Liberté relative donc, puisque s'il rend justice à un Dionisio Ridruejo, écrivain phalangiste repenti devenu modèle de la transition démocratique, qu'il ressort des oubliettes de l'histoire littéraire en lui consacrant trois ouvrages, s'il encense un Andrés Trapiello, romancier défendant la « non politisation » d'un passé historique sur lequel il produit pourtant un discours clairement partisan, Gracia « punit » pourtant de manière assez systématique ceux qui osent formuler narrativement un discours critique radical, en les expulsant du champ de la « bonne littérature ». Afin d'illustrer cet unilatéralisme présidant à l'octroi du label de la qualité littéraire, on peut prendre l'exemple de la critique que fait Jordi Gracia du dernier roman d'Isaac Rosa, *La main invisible*, dans une recension portant le titre évocateur de « Mauvaises nouvelles³³ ». Il convient de signaler d'emblée que le roman a généralement obtenu une bonne critique – qu'en songe par exemple à celle de Rafael Conte dans le très légitime *El Cultural*³⁴ –, bien que l'on puisse déplorer avec Isaac Rosa qu'il n'y ait pas eu de véritable dialogue de fond sur le sujet du roman, à savoir les causes de l'acceptation, voire de la normalisation de l'oppression inhérente au productivisme. Au roman politique d'Isaac Rosa – politique au sens où le texte questionne les mécanismes de la naturalisation du travail capitaliste –, Gracia reproche, comme il le fait d'ailleurs avec les romans politiques de Belén Gopegui, son invraisemblance. À propos du dernier roman de l'auteure, il décrivait déjà « l'invraisemblance des dialogues » comme « la partie émergée d'un roman sans souffle et sans foi dans la littérature », littérature majuscule, présentée de façon systématique dans une relation d'antinomie avec la présence d'« intentions politiques³⁵ ». La phrase suivante indique clairement le lien entre un propos romanesque d'ordre politique et une lecture disqualifiante : « Cette fois le monstre est le capitalisme, comme l'indique la

main invisible du titre, mais le résultat est faible, nettement inférieur à ses deux romans de la maturité³⁶ », le *mais* pouvant aisément être lu comme un et de consécution, voire de causalité, étant donné le ton général de l'article. De même que chez Belén Gopegui, dont Gracia ne sauve que les romans d'avant 2001, envisagés comme nécessairement plus littéraires *parce que* moins politiques, chez Isaac Rosa les « romans de la maturité » sont ceux traitant du passé franquiste, en aucun cas ceux où se déploie une mise en question fictionnelle du système capitaliste. Dans un entretien inédit d'octobre 2011, Isaac Rosa rend d'ailleurs compte de ce préjugé, décelant dans l'industrie culturelle espagnole une tendance à tolérer des lectures critiques du passé, mais plus rarement une problématisation du système politico-économique actuel. Il décrit un système culturel qui, « s'étant accommodé de son faible positionnement politique, n'a aucun intérêt à explorer les zones conflictuelles de la réalité » :

Je crois que le système culturel espagnol – critiques, éditeurs, auteurs – accueille volontiers des écrivains engagés, politiques, sociaux, mais tout dépend des thèmes qu'ils évoquent. Le franquisme et la guerre d'Espagne sont des thèmes autour desquels, malgré les divergences politiques auxquelles ils donnent lieu, il y a un certain consensus [...]. Si tu écris un roman sur la guerre d'Espagne ou sur le franquisme, c'est bien d'être un écrivain engagé et politique, mais si tu écris un roman sur le système économique, sur le capitalisme, sur les relations au travail et la violence qui leur est inhérente, cela n'est plus aussi bien vu. On te dira alors que tu paies ce tribut-là parce que tu fais de la littérature politique, et non plus de la littérature pure, que tu as trop chargé ton œuvre au niveau idéologique et que ton écriture s'en ressent³⁷.

13 Jordi Gracia, à l'instar d'une large part de la critique littéraire institutionnelle, n'a de cesse d'actualiser la vieille disjonction entre littérature et politique, et ce dès les premières lignes de ses comptes rendus : « La motivation de ce roman est politique, et sa facture et son intention sont littéraires³⁸ ». Devant ce grand écart à ses yeux pétillieux, il avoue son impression d'avoir eu entre les mains « un livre au genre erroné », un livre qui ne faisait que déployer froidement un « discours banal sur des vies banales³⁹ » – n'est-ce pas là pourtant le propre de toute la tradition réaliste ? Si en littérature, définition et appréciation sont difficilement dissociables, il n'en reste pas moins

que la formulation du partage générique et l'estampillage « romanesque » ou « littéraire » s'enracinent dans un discours performatif dont il est nécessaire de questionner les postulats. Pour entrer en Littérature, il semble falloir éviter quelques interdits qui n'ont rien de nouveau, mais dont la persistance doit être questionnée à l'heure où l'on chante les louanges d'un roman global, fondamentalement ouvert et incluant. Mauvais genre, le roman politique ? Ce qui est frappant, c'est la généralisation d'une lecture essentialiste qui ne questionne que rarement la normativité inhérente à la formulation des catégories dont elle s'autorise, telles que celle de la littérarité. En mettant en avant l'inavaisemblance du roman politique, un lecteur professionnel comme Jordi Gracia refuse de questionner les implications politiques de choix littéraires tels que la perspective non psychologisante de l'écriture rosienne, ou encore la motivation des personnages désindividualisés exécutant l'absurde pantomime du travail quotidien. En refusant d'envisager la question de l'intentionnalité autrement qu'au prisme du dogmatisme, ou de prendre en compte la situation fondamentale de toute parole, y compris de celle du discours de fiction, les tenants de l'orthodoxie refusent au fond de discuter avec des pratiques littéraires alternatives qu'ils bannissent du champ du romanesque – et, ce faisant, du champ du dialogue.

- 14 Malgré les préventions à son égard, malgré la force du dispositif de marginalisation dont on vient d'évoquer quelques exemples, on constate que le roman politique n'a pas disparu du champ littéraire espagnol, tout au contraire. Les romans mettant en question les présupposés du discours dominant – qu'il soit d'ordre économique, politique ou encore historiographique – se multiplient, même si l'on ne peut évidemment pas parler d'une tendance majoritaire. Peut-on penser ces productions sous le signe de ce qu'Antonio Enrique nomme le « canon hétérodoxe⁴⁰ » ? Probablement. Bien qu'une part de la critique ne récuse pas systématiquement la qualité littéraire du roman politique, il est important de souligner le caractère tautologique et naturalisant d'un discours qui, parce qu'il émane d'un périodique faisant office de référence culturelle intouchable, produit du roman une lecture à bien des égards exemplaire. Le discours de commentaire de *Babelia* est en effet hautement emblématique d'un mouvement unanimiste plus global qui tend à opposer culture (littérature) et politique, sans jamais penser la signification immanquablement po-

litique – que cela soit ou non intentionnel – de tout acte culturel (littéraire). C'est en creux, dans cette logique d'évitement du conflit intellectuel et théorique, que l'on peut sans doute lire le mieux le caractère profondément politique du commentaire esthétique : en renonçant à apprêhender le roman comme une *vision du monde* pouvant potentiellement entrer en conflit avec d'autres, en évitant de penser les catégories de production du romanesque, le discours monologique de l'orthodoxie culturelle révèle, comme on a tenté de le montrer, sa nature précisément idéologique.

1 Isaac Rosa (Séville, 1974) est notamment l'auteur des romans *El vano ayer* (2004), *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* (2007), *El país del miedo* (2008) et *La mano invisible* (2011), tous parus chez Seix Barral. Pour le moment, seuls les deux premiers sont traduits en français : *La mémoire vaine*, Paris, Christian Bourgois, 2006, et *Encore un fichu roman sur la guerre d'Espagne !*, Paris, Christian Bourgois, 2010. Belén Gopegui (Madrid, 1963) a écrit de nombreux romans, parmi lesquels on compte *La conquista del aire* (1998), *El padre de Blancanieves* (2007) ou encore *Deseo de ser punk* (2009), tous parus chez Anagrama. En traduction française sont notamment parus *La conquête de l'air*, Arles, Actes Sud, 2002 et *Le père de Blanche-Neige*, Paris, Le Seuil, 2010.

2 Alain BROSSAT, *Le grand dégoût culturel*, Paris, Le Seuil, 2008.

3 *Ibid.*, p. 26.

4 *Ibid.*, p. 27.

5 D'après le dictionnaire Trésor de la Langue Française Informatisé, <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=1270113180;r=1;nat=;sol=1;> consulté le 14/12/2012.

6 Guillem MARTÍNEZ (coord.), *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, Barcelone, Debolsillo, 2012. Dans cet article, toutes les citations en castillan sont traduites par mes soins

7 *Ibid.*, p. 15.

8 Alain BROSSAT, *op. cit.*, p. 82.

9 Ces chiffres officiels proviennent, pour la moyenne d'exemplaires vendus quotidiennement, de l'OJD (Oficina de Justificación de la Difusión), observa-

toire chargé de quantifier la diffusion et la distribution des journaux, et de l'*Estudio General de Medios* (EGM), une enquête statistique établie par la *Asociación de la Investigación de los Medios de Comunicación* (AIMC), pour le nombre moyen de lecteurs, et sont disponibles sur le lien suivant : <<http://www.prnoticias.com/index.php/prensa/209/20118522>>, consulté le 21/01/2013.

10 Carolina LEÓN, « Libertad sin ira: qué fue de la crítica literaria », dans : Guillem MARTÍNEZ, *op. cit.*, p. 92.

11 « Entras si tus ficciones sirven al modelo democrático postransición y se desenvuelven sin verdaderos conflictos con el presente; o bien tratas elevados asuntos metaliterarios, sin anclaje en la sociedad que los ve nacer. En caso contrario, no entras », Carolina LEÓN, *Ibid.*, p. 91.

12 « La culture consistera chaque fois davantage en une pure célébration de l'acte culturel : elle se confondra avec sa stricte présentation publicitaire » ; « La cultura quedará cada vez más exclusivamente concentrada en la pura celebración del acto cultural, o sea, identificada con su estricta presentación propagandística », Rafael SÁNCHEZ FERLOSIO, « La cultura, ese invento del gobierno », *El País*, 22/11/1984, http://elpais.com/diario/1984/11/22/opinion/469926007_850215.html, consulté le 13/12/2012.

13 « Parece que en la literatura de la CT predominó lo inocuo, bonitas narraciones sin capacidad de asentar otra cosa que lo que ya estaba asentado », Belén GOPEGUI, « CT: ¿para olvidar qué olvido? », dans : Guillem MARTÍNEZ, *op. cit.*, p. 210.

14 Carolina LEÓN, *art. cit.*, p. 92.

15 Bernardo ATXAGA, *El hijo del acordeonista*, Madrid, Alfaguara, 2003. Pour la traduction française : *Le fils de l'accordéoniste*, Paris, Christian Bourgois, 2007.

16 Le groupe PRISA (*Promotora de Informaciones, Sociedad Anónima*) est une puissante Société Anonyme fondée en 1976 à l'occasion de la naissance d'*El País*, possédant en Espagne de nombreux et importants journaux, des maisons d'édition – notamment Alfaguara, Santillana, Taurus ou Aguilar – , des revues, des chaînes de radio ou de télévision. Premier groupe national de « communication, éducation, culture et divertissement », il est également un actionnaire de poids de nombreux groupes de médias internationaux, notamment latino-américains, français (*Le Monde, Midi Libre*) ou nord-américains. Depuis 2010, son actionnaire majoritaire est le fonds spé-

culatif nord-américain *Liberty Acquisition Holding*, auquel viennent s'ajouter en 2012 des banques aussi influentes que HSBC, Santander ou La Caixa.

17 « La beatitud y el maniqueísmo de sus planteamientos hace inservible *El hijo del acordeonista* como testimonio de la realidad vasca. [...] El desarrollo del terrorismo vasco [se ve] reducido aquí a un conflicto de lobos y pastores, un problema de ecología lingüística y sentimental, al margen de toda consideración ideológica », Ignacio ECHEVARRÍA, « Una elegía pastoral », *El País (Babelia)*, 04/09/2004, <http://elpais.com/diario/2004/09/04/babelia/1094254752_850215.html>, consulté le 14/12/2012.

18 « ¿Tiene sentido ejercer la crítica en un medio dispuesto a desactivar los efectos de la misma y a desautorizar a su propio crítico? ¿Tiene sentido tratar de hacer una crítica más o menos exigente e independiente en un medio que parece privilegiar y defender a ultranza, sin el mínimo decoro, los intereses de una editorial que pertenece a su mismo grupo empresarial? », Ignacio ECHEVARRÍA, « Carta abierta a Lluís Bassets », *El Mundo*, 09/12/2004, <<http://www.elmundo.es/elmundo/2004/12/10/comunicacion/1102698324.html>>, consulté le 14/12/2012.

19 « El periódico hace mucho tiempo que ha renunciado a utilizar este tipo de armas contra nadie », *Idem*.

20 « Voici des années que j'emploie un ton semblable, et cela n'a jamais été jusqu'à ce jour un motif de stupeur ni de réprobation, tout au contraire ». Et le critique de citer pour preuve nombre de recensions vitriolées à l'endroit d'auteurs appartenant à d'autres grandes maisons d'édition, comme Jorge Volpi (Seix Barral), Antonio Skármeta (Planeta), Jaime Bayly o Lorenzo Silva (Espasa). « Llevo muchos años empleando un tono muy parecido, y el hacerlo no ha sido hasta ahora motivo de estupor ni de reprobación, más bien lo contrario. », *Idem*.

21 Ur Apalategui explore la manière dont ce double positionnement de l'écrivain a fait de lui une figure de l'articulation d'intérêts contradictoires : « D'un côté, le monde littéraire basque prétend faire de lui le héros et le héraut du reclassement collectif de l'institution. De l'autre, le monde littéraire espagnol entend le confiner à ce rôle d'écrivain “national” qu'il abhorre ». Ur APALATEGUI, « De la contradiction des “littératures minoritaires” : Bernardo Atxaga, l'invention de l'écrivain basque », *Socio-anthropologie*, n°8, 2000, <<http://socio-anthropologie.revues.org/index123.html>>, consulté le 22/01/2013.

22 Le manifeste, ainsi que la liste des signataires, sont disponibles sur le lien suivant :

23 « *El País* será el periódico global en español », *El País*, 09/10/2007,

24 Belén GOPEGUI, *El lado frío de la almohada*, Barcelone, Anagrama, 2004. Pour la traduction française : *Le côté froid de l'oreiller*, Paris, Le Seuil, 2006.

25 Anne-Laure BONVALOT, « Le mot « révolution » dans le roman engagé de Belén Gopegui : sens, usages, effets, scandales », Colloque « Les mots de la controverse. Polyphonie et polémique », Université Victor Segalen, Brest, 27-28 avril 2012, à paraître (2013).

26 Voir par exemple la prétérition introductory de Rosa Montero, qui semble annoncer poliment qu'elle ne parlera pas d'un roman qu'elle n'a pas lu, avant de se livrer à un exercice emporté de disqualification de la gauche révolutionnaire – discours politique qu'elle criminalise tout en assurant qu'il est tout ce qu'il y a de plus légitime et de plus « politiquement correct » : « Je n'ai pas lu le livre, mais il est probablement bon, car Gopegui est une écrivaine puissante et intéressante, mais dont l'écriture est à mon avis gâchée par cette volonté qu'elle a de vouloir endoctriner le monde », « No he leído el libro, pero es probable que esté bien, porque Gopegui es una escritora potente e interesante, sólo lastrada, desde mi punto de vista, por ese afán suyo de adoctrinar al mundo », Rosa MONTERO, « Incorrección », *El País*, 21/09/2004,

27 Pour une analyse critique de ce que *El País* a présenté comme une stricte exposition des faits, je renvoie à un article à plusieurs mains, signé notamment par Ignacio Echevarría et Belén Gopegui, et publié sur le site alternatif *Rebelión*, « Fortes-García Montero, les faits sont les suivants », « Fortes-García Montero: los hechos son los siguientes », <<http://www.rebelion.org/noticia.php?id=76086>>, consulté le 13/12/2012.

28 Belén GOPEGUI, « CT: ¿para olvidar qué olvido?, dans : Guillem MARTÍNEZ, op. cit., p. 209.

29 Ignacio ECHEVARRÍA, « Una novela necesaria », *El País* (*Babelia*), 12/06/2004,

30 Gustavo GUERRERO, « Réquiem por un galardón », *El País*, 15/07/2005,

31 « Todo lleva a pensar que, en su nueva etapa bolivariana, el Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos está llamado a convertirse en un instrumento para recompensar lealtades y enaltecer servidumbres », *Idem*.

32 Isaac ROSA, « Convicciones íntimas », *El País*, 18/07/2005,

33 Jordi GRACIA, « Malas noticias », *El País (Babelia)*, 17/09/2011,

34 Voir à cet égard la critique de Ricardo SENABRE, « La mano invisible », *El Mundo (El Cultural)*, 16/09/2011, <http://www.elcultural.es/version_pape1/LETRAS/29756/La_mano_invisible>, consulté le 14/12/2012.

35 « La inverosimilitud de los diálogos es sólo la punta más visible de una novela sin aliento y sin fe en la literatura misma », Jordi GRACIA, « Avatares y riesgos imposibles », *El País (Babelia)*, 28/05/2011,

36 « Esta vez la fiera es el capitalismo con la mano invisible del título pero el resultado es débil y netamente inferior a sus dos novelas de madurez », « Malas noticias », *art. cit.*

37 « Creo que el sistema cultural español –críticos, editores, autores– da la bienvenida a los escritores comprometidos, políticos, sociales, según con qué temas. El franquismo o la guerra civil son temas en los que, pese a las discrepancias que se pueden ver a nivel político, hay un cierto consenso [...]. Si escribes una novela sobre la guerra civil o el franquismo, está bien ser un escritor comprometido, un escritor político; si escribes una novela sobre el sistema económico, sobre el capitalismo, sobre las relaciones laborales, sobre la violencia que hay en el mundo laboral también, ya no es tan bien recibido. Entonces ya sí te dicen que estás pagando ese peaje por hacer literatura política y no ya literatura pura, y que tu escritura se resiente por haber cargado demasiado tu obra de ideología », Isaac ROSA, entretien inédit, Madrid, 25/10/2011.

38 « La motivación de esta novela es política y su factura y voluntad es literaria », « Malas noticias », *art. cit.*

39 « Un crítico o un lector jamás debería meterse a recomendar nada a los autores, pero no pude quitarme de la cabeza hasta el final la sensación de estar ante un libro con el género equivocado: imaginaba cuánto hubiese ganado ese experimento convertido en una novela corta y comprimida, tan fría y entomológica como lo es esta, para reforzar su voluntad parabólica y eliminar las explicaciones banales sobre vidas banales », *Idem*.

40 Antonio ENRIQUE, *Canon heterodoxo*, Madrid, Berenice, 2012.

Mots-clés

Littérature

Anne-Laure Bonvalot
EHEHI-Casa de Velázquez, Madrid