



ODC Squares, qualityandme

Le virage picaresque dans la renaissance du roman social espagnol

BI DROMBÉ DJANDUÉ

Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan-Cocody, Côte d'Ivoire

Impossibilia N°9, páginas 141-166 (Abril 2015) ISSN 2174-2464.

Artículo recibido el 14/01/2015, aceptado el 26/03/2015 y publicado el 30/04/2015.

RESUMEN: Une expérience républicaine au bilan mitigé (1931-1936) prend brutalement fin en Espagne après cinq ans de tension continue. S'en suit une guerre civile (1936-1939) qui liquide le roman social pour laisser la place à une manifestation moderne du roman de chevalerie grâce à des écrivains nationalistes passionnés au service du franquisme (1939-1975). Dans la dynamique de ce retour aux sources littéraires, le roman de chevalerie ayant fait les beaux jours des lettres hispaniques au XVI^e siècle avant d'être supplanté au XVII^e par le roman picaresque, les toutes premières dissensions au sein de la Génération 40 font appel à l'esprit du *pícaro* exemplaire. On passera alors d'un picarisme de la terreur ou de la misère morale caractérisé par une apocalypsisation délibérée de la matière sociale à un picarisme des classes sociales ou des masses qui substituera la critique à la terreur et au sordide.

MOTS CLES : Guerre civile espagnole, franquisme, roman social espagnol, roman de chevalerie, roman picaresque, trémendisme, picarisme

ABSTRACT: A republican experience with mixed results (1931-1936) takes an abrupt end in Spain after five years of continuous tension. Follows a civil war (1936-1939) that liquid the social novel to give way to a modern manifestation of the chivalric romance with passionate nationalist writers in the service of the Franco regime (1939-1975). In the dynamics of this return to the literary sources, the romance of chivalry having the heyday of Spanish letters in the sixteenth century before being supplanted in the seventeenth by picaresque novel, the first all divisions within the Generation 40 involve the spirit of exemplary *pícaro*. We will then pass from a picarism of terror or moral misery characterized by deliberate apocalypsisation of social matter to a picarism of classes or masses that replace terror and sordid by the critical.

KEYWORDS: Spanish Civil War, Francoism, Spanish social novel, chivalric romance, picaresque novel, tremendism, picarism



INTRODUCTION

Le déclenchement d'une guerre civile bouleverse toujours la vie de l'être humain et perturbe profondément leurs activités. C'est ainsi que trois ans de guerre fratricide (1936-1939) ont signifié pour l'Espagne la « rupture de la continuité littéraire ». Même si l'activité littéraire ne s'arrête pas totalement, elle subit de plein fouet les effets pervers du désordre national (décomposition), en même temps qu'elle essaie

déjà d'épouser l'air du temps (recomposition). La décomposition du champ littéraire résulte de la mort, de l'exil forcé et de la persécution de l'intelligentsia républicaine ; sa recomposition, quant à elle, répond au besoin, dans un camp comme dans l'autre, de justifier sa position dans la guerre qui a éclaté, d'où l'avènement d'une certaine littérature de guerre au moment où toutes les énergies sont mises au service de la victoire finale.

Dans une telle conjoncture où le souci d'efficacité l'emporte sur tout, la qualité artistique des œuvres est sacrifiée sur l'autel de la justification idéologique et morale du conflit en cours. En critiquant *Cinco flechas y un corazón* de l'écrivain Aguilar de la Serra, roman paru en 1938, Maryse Bertrand de Muñoz évoque cette dégradation de la qualité des productions dans une guerre idéologique sous-jacente aux affrontements militaires :

Ecrit dans un style pompeux, avec des erreurs de syntaxe et sur un ton glorifiant les franquistes jusqu'au ridicule, ce livre est un exemple parfait de la littérature médiocre qui abonda dans les deux camps pendant la guerre et dans les premières années qui suivirent (1982: 101) (Nous traduisons).

La guerre terminée, la victoire nationaliste est aussi celle d'une certaine littérature. L'imposition à tout le pays des idéaux des vainqueurs et un système de censure instauré à cet effet, font pendant quelque temps les beaux jours de la littérature de propagande franquiste, au moment où les « rouges » sont traqués et leurs héritages divers, leurs symboles et leurs idéaux combattus par les médias officiels. Tout au long des années 40 cependant, cet art dit « enraciné » dans le système cohabite avec un art « déraciné », que ce soit dans la poésie, dans le théâtre ou dans le roman. L'un optimiste et rassurant, donne du monde une vision positive ; l'autre, pessimiste et apocalyptique à souhait, montre un monde en proie au chaos et à l'incertitude.

Dans le genre narratif, c'est *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela (1942) qui inaugure cette vision chaotique du monde et de la vie. Ce roman met aussi en route, comme un autre *Lazarillo de Tormes*, un nouveau *-isme*, à savoir le trémendisme, dont les emprunts formels et sémantiques au picarisme ne passent pas inaperçus. A travers le trémendisme donc, le picarisme refait surface dans la littérature espagnole pour devenir un trait distinctif de l'art du vaincu en rébellion contre le franquisme. Le réalisme social interrompu par la guerre et déjà en incubation dans le trémendisme, profitera de la reconnaissance internationale de l'Espagne, de sa relative ouverture et de l'allègement de la censure pour retrouver ses marques dans les années 50. Les angoisses de l'immédiate post-guerre perdent du terrain devant les inquiétudes sociales liées aux mondes ouvrier et paysan, et, parallèlement, un picarisme de la terreur ou de la misère morale lié au trémendisme cède le pas à un picarisme des classes sociales ou des masses sous les plumes de la Génération 50.

Au moment où la politique culturelle franquiste privilégie officiellement les canons artistiques et littéraires des glorieux XVI^e et XVII^e siècles, on est tenté de lier la résurgence du picaresque à ce vaste mouvement de retour aux sources ancestrales et de la considérer comme un effet collatéral de la politique franquiste, une réplique tout aussi ancestrale donc à ce qu'il convient d'appeler le nouveau roman de chevalerie. Mais en poussant plus loin l'analyse, la rupture idéologique qui s'opère au sein de la Génération 40 et qui se prolonge en s'aggravant avec la Génération 50, s'inscrit, tout comme celle qui s'est produite avec l'avènement du *Lazarillo de Tormes* en 1554, dans le conflit éternel entre l'idéalisme et le réalisme, deux visions tranchées de la réalité. Lorsque dans la littérature en général, et dans le roman en particulier, cette réalité est sociale et chaotique comme dans les premières décennies franquistes, toute approche réaliste devient picaresque quand toute interprétation triomphaliste tend à être chevaleresque.

LE NOUVEAU ROMAN DE CHEVALERIE

Voici la Génération 40, une génération dispersée aux appellations aussi nombreuses que variées : « génération de 1936 » ou « génération de la guerre », « génération scindée » ou « génération sacrifiée » ou encore « générations détruites ». Cette diversité nominale dénote de l'hétérogénéité du groupe et de ses difficultés de création et d'affirmation dans un pays où tout était à refaire après la guerre civile et dans un monde plongé à nouveau dans une guerre planétaire (1939-1945). Le groupe est majoritairement composé d'écrivains nés entre 1908 et 1920. Ils ont entre 16 et 28 ans en 1936 et écrivent, une fois la guerre terminée, sur un conflit auquel ils ont directement ou indirectement pris part ou sur ses conséquences.

Pablo Gil Casado (1968) les subdivise en trois sous-groupes, le premier étant l'héritier direct de la littérature de guerre développée pendant les hostilités dans le camp nationaliste : ils produisent un roman héroïque pour exalter les actions de guerre nationalistes et offrent un panorama historique de la situation politique et sociale qui engendra le conflit ou qui en a résulté, pour tenter de justifier idéologiquement et moralement la position des conservateurs (1968: 107). Le deuxième sous-groupe est celui du trémendisme et le troisième, négligeable en soi, jette un pont entre les trémendistes et la Génération du réalisme social-critique. Cette génération hétérogène a pourtant un dénominateur commun, « son attachement à la tradition et son conservatisme ».

C'est pourquoi la rupture idéologique qui sonne le retour du roman social dans la littérature espagnole de la post-guerre civile ne fait que s'esquisser dans cette Génération 40. Mieux, il ne s'agit pas encore d'une rupture idéologique au sens propre mais, plus sobrement, d'un regard nouveau, rupture sémantique donc, sur une même réalité sociale. Placé sur l'échelle picaresque, le trémendisme serait lazarien et le réalisme social-critique guzmanien. Car en réalité, l'ennemi républicain écrasé et la République

liquidée, les premières années franquistes sont celles du triomphe de l'idéologie du vainqueur. L'esprit libéral partout combattu dans une Espagne coupée de tout contact réel avec l'extérieur, ne laisse aucune chance à l'émergence d'une idéologie contraire. La censure est, en outre, encore trop vigilante dans ces années 40 pour qu'une rupture idéologique dans l'art soit franchement et impunément politique.

Sous l'étiquette de nouveau roman de chevalerie nous plaçons donc le roman du vainqueur dans son expression la plus passionnée. C'est le type de roman que produit la toute première composante de la Génération 40 dans l'euphorie de la victoire et dans les premières années de la dictature. Le franquisme, campagne réactionnaire contre les acquis de la République, s'est voulu aussi dès le début, avec le retour en force du catholicisme, une révolution puritaine dans une Espagne une et indivisible. La double censure politico-religieuse qui scelle à nouveau l'union sacrée entre l'Eglise et l'Etat est une Inquisition moderne, chargée, comme l'ancienne, de surveiller les publications mais aussi de réprimer les écarts de langage et de conduite. La censure franquiste apparaît ainsi comme le prolongement de l'Inquisition sous une dictature qui s'est assigné comme mission de perpétuer en plein XX^e siècle l'héritage culturel et idéologique d'une vieille monarchie féodale (Neuschäfer, 1994: 47).

L'exigence de « pureté de sang » dans la société des XVI^e et XVII^e siècles est remplacée par celle de pureté idéologique après une guerre civile assimilée à une nouvelle Croisade contre l'infidèle qu'est désormais le « rouge », communiste, marxiste, matérialiste ou non catholique. Le rêve et la volonté de jeter à nouveau les bases d'une Espagne impériale, conquérante, glorieuse et mythique après l'épisode républicain de la honte, doivent mobiliser toutes les forces vives de la nation, d'où la recherche de nouvelles formes culturelles qui ne dépassera cependant pas le stade de la propagande (Villanueva, 1994). Dans l'art narratif, elle aboutit à une littérature résolument tournée vers l'exaltation « des valeurs morales et politiques les plus traditionnelles » (Ramoneda, 1993: 724). Le ton euphorique et grandiloquent de ces romans, les actions héroïques et la verve patriotique des auteurs donnent, comme le roman de chevalerie en son temps, une vision fortement idéalisée de la dure réalité espagnole des années 40. Ainsi que la fabrication d'une idéologie de vainqueur avait conduit les idéologues du franquisme à ne se reconnaître que dans la période glorieuse du siècle d'or, ce que Martínez Cachero qualifie avec beaucoup de réserve de « nouvelle esthétique » conduit les intellectuels du régime à une sélection de l'histoire de l'Espagne pour n'en retenir que ce qu'il y a de grand et de fort.

Le tout premier numéro de la revue *El Español* du 31 octobre 1942 regroupe sous le titre « Nuestra generación frente al Quijote », sept articles écrits par des jeunes journalistes. En citant celui de García Serrano, Martínez Cachero rapporte que dans les plus zélés de ces articles, « on rejetait toute identification à Don Quichotte, héros vaincu, car ce qui convient à l'Espagne à ce moment précis ce sont les héros vainqueurs comme Hernán Cortès » (1979: 62) (Nous traduisons). De même, la Génération de 1898 fait les frais de cette quête acharnée d'une nouvelle esthétique, parce qu'elle se donna comme mission la

critique. On reproche à Baroja et Azorín, survivants de la guerre et à leurs défunts compagnons de génération, par la bouche du romancier Bartolomé Soler, d'avoir été alarmistes devant la situation de l'Espagne et d'avoir exposé au grand jour ses blessures et ses échecs (Martínez Cachero, 1979: 68).

Mais en fait de nouvelle esthétique et d'innovation, c'est à une forte politisation de l'art que l'on assiste, et dans laquelle le roman devient, à l'instar des médias publics et des manuels scolaires réformés, un vecteur des idéaux du Mouvement national pour « l'affirmation d'une Espagne différente, revendicative, lancée sur les nouvelles routes de l'empire » (Ramoneda, 1983: 724) (Nous traduisons). Une telle affirmation de grandeur, soutenue par une débauche de religiosité et de patriotisme, pouvait difficilement ne pas donner au roman un accent chevaleresque. Mieux, elle ressuscite « le meilleur des livres » de chevalerie à travers l'*Amadis* (1943) d'Ángel María Pascual, cofondateur et sous-directeur du quotidien phalangiste navarrais *¡Arriba España!* Dans cet *Amadis* moderne, le chevalier, relève Martínez Cachero, n'est plus Amadis mais le Grand Capitaine qui porte sur son drapeau non plus des lions d'or mais la flèche et le joug, pendant que la reine Isabel est substituée à la princesse Oriane.

Le choix des personnages obéit bien au culte de grandeur cher à Franco et ses partisans dans leur vision de l'Espagne nouvelle, tout comme celui du genre romanesque confirme éloquemment, dans ces toutes premières années 40, l'attachement des romanciers espagnols au noble, au beau et au bon, vertus toujours attribuées aux personnages issus du camp nationaliste. Le nouveau roman de chevalerie s'appréhende de ce fait comme l'expression la plus achevée du roman patriotique. Profondément enraciné dans ce que Neuschäfer appelle « le dogme de foi du franquisme », c'est-à-dire Dieu, la Patrie et la famille, il a ses héros et ses monstres et partage avec son ancêtre du XVI^e siècle les valeurs médiévales telles que l'amour, la foi, l'esprit de sacrifice, la fidélité, l'honneur, etc. Les premiers romans du genre ont vu le jour en pleine guerre civile, notamment à partir de 1937, avant de s'imposer comme modèle à suivre après la victoire. Mais on est passé d'une littérature de guerre à une littérature du vainqueur sans un changement significatif de ton ni de thématique.

C'est ainsi qu'à propos d'*El teniente Arizcún* (1937) de Jorge Claramunt, Bertrand de Muñoz (1982: 178) peut déjà dire que c'est un roman écrit dans un style ronflant et sur un ton exagérément glorificateur des nationalistes. En 1938 sont publiés de nombreux livres assimilables au nouveau roman de chevalerie. Parmi eux, *Un caballero legionario* (Luis Eduardo Ubreva), *Memorias de un combatiente de la Brigada Internacional* (José Cirre Jiménez) ou encore *Del ruedo a la trinchera* (José Muñoz San Román), dans lequel un passionné de la tauromachie, par ailleurs éperdument amoureux de sa Alegría, décide de s'arracher à ses deux passions pour aller défendre la patrie en danger, ce qu'il fait de façon particulièrement brillante. Quand ce dernier roman fait triompher l'amour de l'Espagne de toute autre considération humaine, les deux premiers cités rivalisent, en ce qui les concerne, d'éloges à l'endroit des phalangistes et des nationalistes en général pendant que les républicains y sont frappés d'anathème.

Selon Juan Ignacio Ferreras (1987: 35), le livre de chevalerie combine l'amour passionné avec l'héroïsme et la guerre. Dans le roman pro-franquiste le chevaleresque se retrouve également au confluent de la bravoure et de l'amour, bravoure dans le combat contre le « rouge » et passion pour la patrie à défendre même au prix de sa vie. Les œuvres plus haut citées ont donné le ton mais aussi les traits saillants du nouvel Amadis. Le personnage néo-amadistique est avant tout franquiste, nationaliste convaincu ou phalangiste zélé, incarnation du bien en conflit avec les nouveaux géants du mal que sont les républicains dans leur grande diversité. A visage plus humain que le chevalier traditionnel, il n'en est pas moins imbu de hautes valeurs morales et religieuses, puisque catholique fervent attaché à la tradition, et, à sa façon, porteur d'un mythe, celui de l'Espagne qui gagne, la nouvelle « Armada Invencible ».

L'amour qui fait prendre tous les risques au nouveau chevalier n'est plus voué à une dame mais à la patrie, la belle Espagne éternelle dont la passion, adossée à une foi sans faille, justifie tous les sacrifices et tous les actes de bravoure et de grandeur. Les héros du nouveau roman de chevalerie ne sont plus exclusivement de sexe masculin. Elles s'appellent Olga, Octavia et Pilar dans *Princesas del martirio* (1941) de Concha Espina, trois infirmières nationalistes capturées par les « rouges » et exécutées après avoir subi toutes sortes d'outrages. L'histoire récente de la guerre civile regorge de personnages et d'actions héroïques qui ont nourri cette littérature de combat. Si le modèle féminin le plus connu se trouve du côté républicain en la personne de Dolores Ibarruri dite La Pasionaria ou la Veuve rouge, le camp nationaliste offre entre autres actes de bravoure celui du colonel Moscardo pendant le long siège de l'Alcazar de Tolède par les milices républicaines. Le colonel Moscardo était barricadé dans la forteresse de l'Alcazar avec mille trois cents soldats, plus de cinq cent cinquante femmes et cinquante enfants. L'Alcazar résistera jusqu'à sa libération par Franco et ses hommes venus du Maroc.

De telles prouesses ont été la sève nourricière du roman pro-franquiste. Les auteurs, acteurs directs ou non de faits historiques qu'ils fictionnalisent s'ils n'en inventent de toutes pièces, écrivent pour rendre hommage aux héros nationaux et les donner comme modèles aux jeunes générations, afin qu'elles apprécient à sa juste valeur ce que leurs aînés ont obtenu de haute lutte. Les titres des ouvrages qui entrent dans ce registre néo-chevaleresque sont souvent pleins d'énergie, de défi, ou même de rage : *Raza* (1942), *Las alas invencibles* (1938), *La fiel infantería* (1943). D'autres rappellent le front et les batailles : *Frente de Madrid* (1941), *El frente de los suspiros* (1939), *Mar y tierra* (1939) ou *La ciudad sitiada* (1939). D'autres encore traduisent l'opposition entre le bien et le mal, l'ange et la bête : *La luz en las tinieblas* (1940), *Oscuro heroísmo* (1939), *Una isla en el mar rojo* (1939) ou *Visperas de gloria* (1943).

Exception faite de *La fiel infantería* de Rafael García Serrano, ces romans se reconnaissent par leur style pompeux et emphatique. *La fiel infantería* remporte en effet le prix national de littérature José Antonio Primo de Rivera (1943) avant d'être censuré (1944) pour atteinte à la foi et aux bonnes mœurs. Écrit par un auteur nationaliste, membre du Syndicat Espagnol Universitaire (SEU) fondé en 1933 par des étudiants

phalangistes, ce livre a péché par excès de réalisme ou par manque d'élévation. Car le besoin de propagande doit faire passer sous silence la dure réalité sociale et les aspérités de l'humanité pour prôner une Espagne conquérante, puritaine et victorieuse du mal. Ce divorce quasi total d'avec le vécu quotidien des Espagnols appauvris et traumatisés par la guerre, est une autre similitude avec le roman de chevalerie traditionnel.

C'est le général Franco en personne qui, sous le pseudonyme de Jaime de Andrade, publie *Raza* en 1942. Il y raconte l'histoire d'une noble famille galicienne de marins qui accomplit son devoir avec résignation et subordonne tout à son amour pour la patrie. Les commentaires qui suivent ce bref résumé achèvent de convaincre du caractère néo-chevaleresque de ce livre : « Sacrifices sublimes, faits héroïques, actes de générosité et de haute noblesse défilent sous nos yeux » (Bertrand de Muñoz, 1979: 111) (Nous traduisons). Ce Franco littéraire apparaît comme le prolongement de l'homme politique qui, usant d'un autre type de discours, semble ici appeler les Espagnols au sacrifice et au patriotisme au moment où l'euphorie de la victoire s'estompant peu à peu, l'angoisse et le souci du lendemain gagnent les cœurs et les esprits de ses compatriotes.

Frente de Madrid d'Edgar Neville met en scène des personnages remplis de ferveur pour la Phalange et pour Franco et son idéologie. Le premier de ces personnages, Javier Navarro, est un jeune phalangiste de vingt ans engagé sur le front madrilène. Blessé mortellement au cours d'une mission secrète en zone ennemie, il s'éteint avec la certitude que sa fiancée Carmen l'attend dans l'autre vie, d'autant qu'elle partage les mêmes idéaux que lui. La bravoure et l'amour pour l'Espagne, le don de soi pour la mère patrie, semblent trouver ici l'approbation divine qui offre le Ciel en héritage à « ceux qui sont persécutés quand ils agissent en toute droiture » (Mt. 5, 10).

Sous un autre pseudonyme, celui de Julio Romano, Hipólito Rodríguez de la Pena écrit *La luz en las tinieblas*, l'histoire d'un petit village andalou attaqué par les révolutionnaires qui tuent les prêtres, brûlent les églises et martyrisent les riches et les catholiques. La famille Alfonso est ainsi contrainte de s'enfuir. Les troupes franquistes arrivent enfin comme une lumière qui chasse l'épaisse obscurité, d'où le titre du roman. Le bien l'emporte toujours sur le mal comme la vérité finit par rattraper le mensonge pour rétablir l'ordre et la justice, telle pourrait être la leçon de l'histoire.

Pendant que les intellectuels franquistes, dans le confort paralysant d'un *one man show* idéologique, rivalisaient d'optimisme et de foi religieuse pour donner l'image d'une Espagne triomphante à tous égards et d'un peuple engagé avec son Caudillo dans la défense des plus nobles valeurs morales et spirituelles, un autre son de cloche se fait entendre dans la narration. Certes, nous sommes encore loin d'une rupture idéologique à connotation politique, c'est-à-dire de l'avènement d'une littérature de gauche opposée aux thèses traditionalistes et conservatrices, mais c'est bien le début d'un changement de regard sur la réalité

sociale. C'est pourquoi la première réplique au nouveau roman de chevalerie est le fait d'une nouvelle adaptation du roman picaresque qui, on le sait, avait privilégié la critique morale à la critique sociale.

LE TRÉMENDISME OU LE PICARISME DE LA TERREUR OU DE LA MISÈRE MORALE

Expliquant dans *La Estafeta Literaria* du 15 juillet 1944 les accents par trop réalistes de *La fiel infantería*, censuré quelques mois plus tôt, García Serrano, son auteur, écrit ces mots au bout d'un long *mea culpa* : « J'ai cru que nous étions humains pour le meilleur et pour le pire » (Martínez Cachero, 1979: 104) (Nous traduisons). L'homme ne croyait pas si bien dire. Le mal et le bien sont, en effet, les deux faces d'une même pièce, à savoir la vie humaine et sociale. Il en va de même du beau et du laid, du fort et du faible. Ces deux réalités se côtoient dans le quotidien de tous les peuples et de toutes les générations depuis le péché adamique. Ignorer l'une ou l'autre ne saurait remettre en cause son existence, surtout quand s'agissant du mal, il est profond dans un pays ravagé par une guerre civile dont il porte encore les cicatrices visibles. C'est pourquoi la censure politico-religieuse qui a su imposer le règne d'une idéologie unique dans un système de parti unique, ne pouvait empêcher, malgré sa rigidité des premières années, des divergences d'ordre moral liées à la conscience et à l'expérience individuelle.

L'élan chevaleresque des premiers écrits de la Génération 40 entraîne ainsi, comme dans un rapport de cause à effet, une réaction picaresque chez certains auteurs, si bien que quand l'*Amadis* (1943) d'Ángel María Pascual cristallise, par son titre et son contenu, le nouveau roman de chevalerie, *Nuevas andanzas de Lazarillo de Tormes* (1944) de Camilo José Cela brandit, comme un autre *Lazarillo*, l'étendard du nouveau picarisme dans une nouvelle entreprise de démythification. Cela dit, le nouveau picarisme s'appelle trémendisme et son manifeste *La familia de Pascual Duarte*, roman publié en 1942 par le même auteur. Trémendisme et picarisme ont en commun de regarder la réalité sociale et humaine d'en bas pour n'en retenir que les aspects négatifs et dégradants. En donnant dans le trémendisme, *La familia de Pascual Duarte* ouvre dans la narration de la post-guerre, de l'avis de nombreux observateurs, la voie royale qui conduira à la renaissance du roman social espagnol. A partir de ce livre, l'on assistera à un boom du roman trémendiste qui déclenchera en 1951 ce furieux ras-le-bol chez le Père Federico Sopena : « On en a assez des romans de monstres, de prostituées et de pervers » (Martínez Cachero, 1979: 114) (Nous traduisons).

Nous nous en tiendrons cependant, en plus du manifeste, à deux autres ouvrages représentatifs du genre pour caractériser ce picarisme de la terreur ou de la misère morale. Il s'agit de *La colmena* (1951), un autre livre de Camilo José Cela, parce qu'il prolonge de fort belle manière l'élan novateur de *La familia de Pascual Duarte*, et de *Nada* (1945) d'une jeune barcelonaise, Carmen Laforet, née en 1921. Le terme trémendisme, dont l'inventeur serait Antonio Zubiaurre, a été préféré à d'autres tels que naturalisme,

misérabilisme ou néo-réalisme, pour désigner une esthétique du laid et du sordide dans la littérature espagnole des années 40. Le Père Sopena n'est pas le seul à s'en offusquer. D'autres voix s'élèvent, de personnes privées ou d'organes officiels, pour condamner cette propension subite à mettre au devant de la scène des personnages contre-indiqués, violents, vicieux, déséquilibrés mentalement. *La familia de Pascual Duarte* a ainsi été étiqueté comme un livre nuisible par l'*Ecclesia* du 18 mars 1944. Dans un article intitulé *Nada o la novela atómica*, Carmen Conde se demande à son tour pourquoi les jeunes choisissent délibérément ce qui est sordide, répugnant, nauséabond, infrahumain et détestable (Martínez Cachero, 1979: 113).

La colmena connaît, quant à lui, des difficultés avant même sa parution et aurait pu ne point voir le jour. Présenté en version incomplète à l'organe de censure dès le 07 janvier 1946 par son auteur, le livre est d'abord lu par Leopoldo Panero. Son rapport jugé trop souple conduit à faire réexaminer le livre par un regard plus pointu, celui d'un religieux, le Père Andrés de Lucas Casla. C'est finalement en 1951, et en Argentine, que le livre est publié, ce qui entraîne immédiatement l'expulsion de son auteur de l'Association de la Presse de Madrid. On lui interdit aussi de paraître dans les journaux espagnols. Malgré ces représailles, le roman était à nouveau et irréversiblement lancé sur les routes du réalisme et, plus que *La familia de Pascual Duarte*, *La colmena* marquait le début de cet enracinement nécessaire de la fiction romanesque dans la vie du peuple.

Dégager une tranche de l'histoire du trémendisme a permis déjà d'en exposer quelques caractéristiques liées notamment à la nature des personnages qui peuplent le genre et à son avant-gardisme. Il convient maintenant de le mettre en rapport avec le picaresque pour établir que la tentation et le souvenir picaresques ont été au départ de cette autre réplique réaliste à un idéalisme de type néo-chevaleresque. Des observateurs avertis ont vite perçu dans le trémendisme une résurgence du picaresque en tant qu'une façon particulière de voir le monde. Et ils n'ont pas eu tort si l'on considère que le *Lazarillo* figure parmi les lectures qui ont influencé la création de *Pascual Duarte*. Son auteur écrivait d'ailleurs dans un article publié en 1952 :

Le romancier a aujourd'hui le devoir de se détourner de Mme Bovary pour prêter une attention particulière au *Lazarillo*. Ce ne sont plus les épouses sentimentales et rêveuses qui sont le problème de l'écrivain, mais la faim, la mauvaise foi, le chagrin du serviteur aux mille maîtres (cité par Asún, 1984: 17). (Nous traduisons)

Antonio Castro Villacañas pense donc à juste titre que *La familia de Pascual Duarte* « renoue avec la bonne tradition de la picaresque espagnole » (cité par Martínez Cachero, 1979: 122). Quant à Martínez Cachero (1979: 109) lui-même, il conçoit que l'attitude trémendiste est très ancienne dans l'histoire littéraire espagnole où il existe des exemples remarquables tels que le roman picaresque ou une partie de

l'œuvre de Quevedo. S'il est permis d'appréhender le picarisme comme une attitude trémendiste face à la réalité des Siècles d'or, il ne l'est pas moins de considérer le trémendisme comme une attitude picaresque devant les conséquences de la guerre civile sur la société espagnole des années 40. Cette alternative est d'autant plus plausible que le picarisme est antérieur au trémendisme et qu'il est plus sensé de dire d'un fils qu'il ressemble à son père plutôt que le contraire. Le picarisme ancestral transposé dans le trémendisme devient picarisme de la terreur (*La familia de Pascual Duarte*) ou de la misère morale (*Nada, La colmena*) selon les aspects dominants dans chaque ouvrage.

Avant de toucher au contenu du corpus où réside essentiellement le caractère terrifiant ou amoral de nos picarismes trémendistes, quelques observations d'ordre général s'imposent. *La familia de Pascual Duarte* et *La colmena* ont joué ensemble un rôle précurseur dans la littérature de l'après-guerre quant au retour du réalisme sur la scène. Parti de ce postulat nous aboutissons au tableau analogique que voici : dans la réplique réaliste des années 40, *La colmena* vient en renfort à *La familia de Pascual Duarte* presque comme le *Guzman* le fit avec le *Lazarillo* pour constituer avec lui les œuvres fondatrices de la picaresque. Bien entendu, l'urgence propre au nouveau contexte historique ne laisse pas s'écouler des décennies entre l'une et l'autre composante d'un duo précurseur (de réalisme) qui n'est cependant plus fondateur (du trémendisme), puisque « la littérature dite trémendiste atteint déjà son paroxysme dans *La familia de Pascual Duarte* » et que *La colmena* met une sourdine au trémendisme tel que rendu par son manifeste. En passant d'un roman picaresque à un roman picarisé, on est aussi passé d'un trémendisme sanglant et violent à un trémendisme modéré.

Le tableau analogique offre deux axes complémentaires d'analyse : l'axe du réalisme et l'axe du picarisme, étant donné la forte coloration picaresque de ce réalisme. C'est principalement dans le rapport à la réalité sociale de l'Espagne des années 40 que *La colmena* représente un agrandissement de *La familia de Pascual Duarte*, et cet agrandissement part, comme dans le duo *Lazarillo-Guzman*, de la matérialité même des livres à leurs profils spatio-temporels en passant par les personnages. *La colmena* est plus fourni que *La familia de Pascual Duarte*. En considérant strictement les textes narratifs, on est passé de moins de deux cents pages à près de trois cents. Elle oppose également à la linéarité du discours pascalien une complexité structurelle nourrie par l'altération chronologique de la narration, par une multiplicité de séquences, deux cent treize au total pour les sept chapitres que compte le roman, et par une pléthore de personnages provenant de diverses strates de la société (propriétaires, fonctionnaires, domestiques, commerçantes, prostituées, intellectuels, etc.). Car la ruche célienne, « colmena » signifiant « ruche », grouille de monde. Personnages fugaces ou permanents, personnages fictifs ou personnages historiques, José Manuel Caballero Bonald en comptabilise trois cent quarante-six contre à peine vingt dans *La familia de Pascual Duarte* (cité par Asún, 1984: 15-16).

Les références à l'histoire récente de l'Espagne (le marché noir, le problème d'électricité et du gaz, les échos de la guerre mondiale, les dénonciations et les arrestations arbitraires, etc.) tissent par ailleurs un lien plus étroit entre *La colmena* et l'Espagne des années 40. Car cette ruche représente le Madrid aux blessures à peine cicatrisées de la première décennie franquiste, macro-espace urbain éclaté en micro-espaces pivots (le café de Doña Rosa ou la maison de Margot) ou secondaires mais toujours représentatifs de la misère matérielle et morale ambiante (lupanars, appartements, bars, etc.). Nous sommes loin du monde rural de Pascual Duarte qui, s'il n'est pas moins réaliste, offre cependant moins de diversité. Et si une lucarne y est ouverte sur la ville grâce à la tentative d'escapade du protagoniste, le Madrid de « la mucha picaresca » ne fait encore que s'esquisser ; c'est un soleil qui brûle à peine, Pascual n'étant que de passage pour les Amériques.

La parution de *La familia de Pascual Duarte* annonce par ailleurs les couleurs néo-picaresques de ce néo-réalisme. Si on peut affirmer sur le ton catégorique de Raquel Asún (1984: 71) qu'en aucun cas *La colmena* ne peut être considéré comme un roman picaresque, il reste clair, en revanche, que *La familia de Pascual Duarte* est un roman picaresque nourri indifféremment aux sources lazarienne, alémanienne et quévédienne. *La colmena*, comme *Nada* quelques années avant, « actualise la même vision démythificatrice de la vie », c'est-à-dire que quand il se picarise essentiellement dans sa vision du monde et de la vie, *La familia de Pascual Duarte* actualise en plus le discours et la technique narrative picaresque et joue dans l'avènement du trémendisme le rôle que joua le *Lazarillo de Tormes* dans celui du picarisme. Comme l'anonyme opuscule au cœur de la Renaissance, le premier roman de Camilo José Cela assume dans la phase la plus répressive du franquisme un avant-gardisme dangereux. Son discours représente une dissidence précoce par rapport à l'idéologie dominante et lui vaut à son tour d'être blâmé par la censure, mais ses nombreuses imitations, comme naguère celles du *Lazarillo*, imposent une nouvelle esthétique dans la littérature au pays de Cervantès.

Pourtant, dans le fait d'une nouvelle esthétique, *La familia de Pascual Duarte* reprend à son compte l'esthétique picaresque. Après avoir laissé à d'autres pays d'Europe le loisir d'adapter le picarisme à leurs réalités nationales respectives en se contentant, de la seconde moitié du XVIII^e siècle jusqu'à la guerre civile et à l'instauration de la dictature, d'en conserver dans sa littérature quelques réminiscences à travers l'apparition d'univers et de personnages picarisés chez divers auteurs, il semble que le trémendisme signifie pour l'Espagne une récupération de son picarisme au moment où, se refermant à nouveau sur elle-même, elle devait puiser dans ses entrailles les ressources nécessaires au rebondissement de sa littérature en général et de son réalisme social en particulier.

Le livre de Camilo José Cela adopte à son tour le style épistolaire autobiographique pour se présenter sous la forme d'une confession imaginaire ; influence visiblement lazarienne que viennent renforcer des emprunts morphologiques aux livres de Quevedo et de Mateo Alemán. Il s'agit respectivement, par

exemple, de l'absence de commentaires critiques ou moralisants et, dans le cadre du « style dialogué » propre au roman picaresque, des excuses présentées au lecteur pour les digressions qui lui font parfois perdre le fil du récit. Aussi, le paragraphe introductif du chapitre 4 de *La familia de Pascual Duarte* n'est-il pas sans rappeler, comme bien d'autres, des passages entiers du *Guzman d'Alfarache*. Nous le citons ici partiellement en le traduisant aussi de l'espagnol, vu que le morceau choisi suffit largement à illustrer nos propos et à orienter le lecteur : «Vous voudrez bien excuser le peu d'ordre qu'il y a dans le récit, à vouloir suivre la personne et non le temps je saute du début à la fin et de la fin au début comme un homard étourdi » (Cela, 1995: 53).

Par ailleurs, comme cela se fait dans la picaresque en général et dans les trois œuvres majeures du genre en particulier, Pascal Duarte offre au début de sa confession des informations sur sa filiation, ce à quoi il consacre tout le chapitre 2 et avec des détails qui le rapproche de Guzman dans cet exercice, après avoir présenté dans le premier chapitre son cadre et sa condition de vie. Cela fait aussi un clin d'œil à l'itinérance dans son double aspect géographique et professionnel. Car la tentative d'escapade du protagoniste le conduit de son village natal (province de Badajoz, région d'Estrémadure) à la capitale Madrid puis à la Corogne (région de Galice), où, à court d'argent et dans l'impossibilité de rejoindre les Amériques comme un autre Pablos, il exerce plusieurs petits métiers du genre de ceux qui occupèrent Guzman à diverses étapes de son aventure (porteur, docker, aide-cuisinier, gardien de nuit, etc.), avant de retourner, pour son malheur, à sa terre d'origine.

Avec celui du voyage et de l'itinérance, d'autres thèmes viennent renforcer la picarité évidente de *La familia de Pascual Duarte*. Ce sont notamment les thèmes de la misère matérielle et morale (adultère, vol, viol) et de l'honneur dans sa conception la plus primitive. Le pessimisme et le déterminisme qui nourrissent la picaresque sont aussi de retour, mais poussés à une extrémité telle que ce picarisme, épousant l'air du temps et inaugurant l'ère du trémendisme dans la littérature espagnole, devient le picarisme de la terreur ou, en adoucissant ailleurs l'agressivité des personnages, le picarisme de la misère morale. L'adjectif « tremendo » (terrible) dont dérive le terme « trémendisme », trouve donc dans *La familia de Pascual Duarte* l'une de ses meilleures expressions. Est terrible ce qui inspire la terreur. C'est aussi ce qui est fort, violent ou intense. Et ce que l'œuvre a de terrifiant ou d'épouvantable c'est son protagoniste et sa vie, une vie placée sous le signe de la mort et du sang. Le caractère épouvantable de l'histoire réside aussi dans l'acharnement du destin contre Pascual Duarte, qui pourrait faire siens ces vers de Bécquer :

Ma vie est un désert :
chaque fleur que j'effleure s'abîme ;
sur mon chemin de fatalité
quelqu'un me devance qui sème le mal
pour que je le récolte (1981: 82) (Nous traduisons).

La bonne question ne serait pourtant pas qui mais qu'est-ce qui est à l'origine de ses malheurs. L'environnement social et familial et l'héritage génétique du personnage expliquent sa légendaire agressivité et ses malheurs, d'où le soin pris par lui, en toute logique picaresque, de décrire longuement son ascendance au début de son récit. Pour Antonio Vilanova (1995: 111), Pascual Duarte n'est pas un être normal, mais un malade marqué par des séquelles héréditaires auxquelles il doit ses accès de colère, et par une carence pathologique qui l'empêche de réprimer ses instincts sanguinaires.

Pascual Duarte est né d'un père alcoolique et violent qui le battait pour n'importe quoi et d'une mère qui, malade et battue qu'elle était, n'était pas moins agressive que son conjoint. Ses géniteurs peu vertueux entraînaient aussi le handicap d'une instruction insuffisante. Héritier de toutes ces tares génétiques et sociales dans un milieu rural marqué par la misère matérielle et morale, le protagoniste devient l'incarnation de la violence ambiante, qu'il pousse à sa perfection comme un Christ à l'envers. Fort de cette caractéristique on est en droit d'inscrire *La familia de Pascual Duarte* dans la variante de la picaresque dure, celle qui, chronologiquement située entre la picaresque douce et la picaresque divertissante d'après l'évolution du genre, correspond à son apogée et est portée par le *Guzman d'Alfarache*. Mais bien entendu, Pascual fait pire que Guzman, et si la vie de l'autre était placée sous le signe de l'argent, la sienne l'est sous celui du sang et de la mort. C'est un meurtrier récidiviste qui, à la façon du gueux alémanien, raconte l'histoire de sa vie depuis la prison où il paie pour ses crimes.

Les victimes de Pascual Duarte se comptent parmi les bêtes et les humains : sa chienne tuée à coups de fusil, Zacarías blessé grièvement pour une blague mal interprétée, la jument accusée d'être à l'origine de l'avortement de sa femme, el Estirado son beau-frère qui le cocufie pendant son séjour en prison et, après sa libération pour bonne conduite, sa mère à qui il tranche la gorge au bout d'une lutte qu'il qualifie lui-même de « tremenda ». La violence et le meurtre prémédité, le sang qui coule à flot, la fatalité sans précédent et la cruauté du destin, justifient le choix de l'expression « picarisme de la terreur » pour identifier cette adaptation moderne du picarisme par Camilo José Cela au moment où le roman social est en quête de nouveaux repères dans l'Espagne de Franco. Le picaro naguère victime de son entourage et usant de ruse pour se défendre se retrouve presque dans le rôle du bourreau et, s'il continue encore de se défendre contre des agressions extérieures, il le fait désormais avec une brutalité telle que pour la seule dent qu'on lui enlève il arrache et les dents et les yeux de ses agresseurs.

Chez Carmen Laforet le trémendisme n'est plus sanglant et la violence, toujours présente cependant, est plutôt verbale et psychologique. En parlant de *Nada*, Pablo Gil Casado (1968: 112-113) fait remarquer que ce livre donne une vision de la ruine morale et matérielle, de la désespérance et du pessimisme des années de crise connue sous le nom de « trémendisme » et qu'en le faisant, il crée une galerie de personnages grotesques, un répertoire d'actions mesquines et de vices. Ouvrant déjà la voie au réalisme social-critique, le trémendisme carménien établit un lien visible entre le dérèglement psychique de ses personnages et l'histoire

récente de l'Espagne. Ils apparaissent ainsi comme des séquelles vivantes que la guerre civile a laissées à une Espagne symbolisée ou caricaturée par la maison de la rue Aribau.

La jeune Andrea qui débarque à Barcelone avec la tête dans les étoiles entre dans cette maison et y perd toutes ses illusions mais pas, à la différence de ceux qu'elle trouve sur place, sa volonté et son désir d'aller de l'avant. La ruine est à la fois matérielle et morale dans une famille ayant tout perdu après le décès du grand-père et la défaite politique. Román et Juan, les oncles d'Andrea, avaient pris part à la guerre civile aux côtés des Républicains et sont *persona non grata* dans le pays de Franco. Ce sont des individus lugubres et hystériques souvent à la base de la vive tension qui règne dans la famille et dans la maison de la rue Aribau. Román se suicidera peu après avoir mordu son chien à l'oreille, ce qui donne la preuve définitive d'un monde chaotique où les humains, animalisés, n'ont plus que leurs instincts et leurs nerfs pour agir. La protagoniste de l'œuvre, Andrea, dont la soif de vivre n'a pas été éteinte par la désillusion, constitue l'heureuse fausse note dans cette musique trémendiste carménienne, une lueur d'existentialisme dans l'empire du pessimisme et du déterminisme. Sa lutte pour le bonheur ne fait que mettre davantage en exergue le renoncement des autres au combat et leur enfoncement dans le vice et la misère.

Ce qu'il y a de picaresque dans *Nada*, avant même que ce picarisme ne soit celui de la misère morale, c'est le goût du jeu, la contrebande, la fainéantise et la faim, tout cela sur fond de pauvreté et inscrit dans une entreprise de démythification où la réalité sociale, idéalisée aux premières heures du franquisme, est maintenant présentée sous ses aspects les plus dégradants à travers des personnages vicieux ou mentalement abîmés, produits d'une société en perte de vitesse et d'une humanité défigurée par la guerre et ses conséquences. Angustias, la tante d'Andrea, incarne dans cette œuvre la mentalité franquiste de par son conservatisme radical et son autoritarisme. Son départ définitif pour le couvent dans le but de fuir une atmosphère familiale devenue insupportable, semble symboliser déjà dans les années 40 l'échec d'un régime arriéré que la réalité de chaque jour rattrapera et dépassera bientôt. C'est aussi sous l'aspect de la dégradation généralisée des mœurs et de la déshumanisation que le picaresque se profile dans *La colmena*. La prostitution, la contrebande, le crime etc. apparaissent comme une attaque contre le puritanisme religieux et moral du franquisme. Le fait apparemment banal que doña Jesusa (le féminin du prénom Jésus) soit propriétaire d'un lupanar et que Purita (toute pure) soit une prostituée, est très significatif à ce propos. La connotation religieuse de ces prénoms est aux antipodes des activités exercées par celles qui les portent.

D'une variation à l'autre, c'est-à-dire du picarisme de la terreur au picarisme de la misère morale, le trémendisme perd en intensité et, parallèlement, un amaigrissement du picarisme cède du terrain au réalisme social. On est tenté, devant une telle dynamique, de considérer le trémendisme, tout comme le picarisme longtemps avant lui, comme un « idéalisme à l'envers », une démythification qui se présente dans le fond telle une mythification du mal pour répliquer, sur la même échelle, à la mythification du bien dans la littérature. Maurice Molho pense à juste titre que « l'univers picaresque n'est [...] pas moins mythique que

l'autre », c'est-à-dire le monde des bergers et des chevaliers du XVI^e siècle auquel « il oppose [...] une mythologie inverse » (1968: XI). Il ne pouvait en être autrement de l'univers trémendiste qui lui est redevable de presque tout. L'auteur de *La familia de Pascual Duarte* et de *La colmena* affirme en parlant de sa ruche que « Personne ne se doute probablement de la quantité d'eau que j'ai dû mettre dans mon encre pour que ce reflet de la réalité ne soit pas trop violent et trop réel » (Asún, 1984: 67). Ces propos signifient clairement, en passant de *La familia de Pascual Duarte* à *La colmena*, l'abandon d'un traitement par trop trémendiste, c'est-à-dire d'une idéalisation diabolique de la matière première historique pour une approche plus réaliste, afin que la vie se reflète dans la narration « exactement comme elle est ». Il reviendra à la deuxième génération des écrivains de l'après-guerre de porter à son accomplissement cette vision déjà objective de la réalité en lui apportant la dimension critique qui aboutira au réalisme social-critique. La politisation du picaresque à gauche débouche sur le picarisme des classes sociales ou des masses.

LE PICARISME DES CLASSES SOCIALES OU DES MASSES

La familia de Pascual Duarte et les œuvres qui suivent ses traces relancent la narration espagnole sur le chemin du réalisme ou du roman social. Après la prolifération des romans trémendistes, celle des romans socialistes fait dire à Martínez Cachero (1979: 153) que dans l'évolution du roman espagnol de l'après-guerre, on est passé d'un épuisement à un autre. Ce second épuisement se doit à une nouvelle génération. Il s'agit de la Génération 50 ou Génération du milieu du siècle, dénominations qui la situent d'emblée dans le temps et dans l'histoire de l'Espagne. On l'appelle aussi la Génération innocente, ce qui met en avant les conditions historiques de sa naissance et de son affirmation. C'est en effet la génération des enfances détruites par la guerre civile, des adolescences étouffées par les restrictions de la dictature et, par voie de conséquence, des jeunesses rebellées, dès la prise de conscience, contre le régime qui a causé leur malheur et celui, pensent-elles, de leur patrie.

Pour Juan Goytisolo qui est l'un des porte-voix de cette génération, la différence avec la génération antérieure est claire. Je crois, affirme-t-il, que nous qui avons commencé à écrire à partir de 1950, nous avons comme dénominateur commun une activité critique, plus ou moins prononcée selon les cas, vis-à-vis de notre monde. Les écrivains antérieurs, à quelques exceptions près, me paraissent beaucoup plus souples, plus conformistes et plus éloignés, par conséquent, de la réalité nationale (cité par Martínez Cachero, 1979: 154). Et cela est compréhensible quand on sait que ces deux générations n'ont guère bénéficié de la même marge de tolérance de la part du pouvoir franquiste et que l'Espagne des années 40, isolée et en situation d'autarcie, n'a pas offert aux écrivains de l'époque les ouvertures et les contacts qui ont apporté à la création littéraire, dans les années 50, de nouvelles possibilités esthétiques à explorer.

Andrés Amorós et Ricardo Senabre classent les membres de la Génération innocente en deux groupes identifiables, l'un par son caractère apolitique et l'autre par son engagement politique (cités par Martínez Cachero, 1979). Rafael Sánchez Ferlosio, Ana María Matute, Jesús Fernández Santos, Ignacio Aldecoa etc. appartiennent par exemple au premier groupe et cultivent un roman qui, s'il est social, reste dépourvu de tout commentaire critique. En général, écrit Arturo Ramoneda que nous traduisons, « ils se contentent d'observer le comportement extérieur des personnages, que ce soit des individus ou des groupes, et de rapporter ce qu'ils disent sans faire de commentaires » (1993: 726). D'autres écrivains comme Juan García Hortelano, Antonio Ferres, Armando López Salinas, Francisco Candel, Caballero Bonald ou López Pacheco intègrent le second groupe et donnent dans un réalisme plutôt clairement socialiste.

Juan Goytisolo jette un pont entre ces deux composantes d'une même génération, mais il reste plus proche de l'aile dure, celle qu'on pourrait nommer « la branche armée » de la Génération innocente, avec une montée de décibels qui le conduit de l'objectivisme social, sur la ligne célienne de *La colmena*, au réalisme socialiste ou social-critique. Le réalisme socialiste suppose une autre politisation de l'art après la littérature patriotique des panégyristes du franquisme, la prépondérance de « l'éthique sur l'esthétique » ou de « la politique sur la littérature ». Une telle conception de l'art a eu pour principale conséquence la promotion d'une écriture de type journalistique ou d'un discours monosémique plus soucieux d'informer le peuple que de satisfaire aux exigences de l'art littéraire. Angel Basanta (1990: 40) relève cette autre dégradation généralisée de la qualité artistique des écrits en affirmant que n'ont pas été nombreux ceux qui ont su conserver la qualité artistique de leurs textes, aussi pris qu'ils étaient dans l'urgence de la critique en vertu d'une conception instrumentaliste de la littérature digne de l'approche sartrienne de l'engagement historique et moral de l'écrivain.

En prenant le roman néo-chevaleresque comme point de départ de la narration de l'après-guerre, le trémendisme a d'abord signifié la dépolitisation de l'art dans le cadre d'une rupture idéologique de type religieux et moral, le saut, à l'intérieur même de la Génération 40, de la représentation d'une société transfigurée à celle d'une société défigurée, voire animalisée ou réifiée. Mais on est passé d'une mythologie à une autre, soit de la mythification du bien à celle du mal. De la Génération 40 à la Génération 50, la détrémendisation de la narration induit ensuite un enracinement du roman dans la vie quotidienne de l'Espagnol avant d'aboutir à une repolitisation de la littérature. Le roman du vainqueur dépassé, le roman du vaincu, grâce aux descendants directs ou indirects, biologiques ou idéologiques des perdants du conflit armé, atteint aussi sa vitesse de croisière et s'exprime à son tour avec la même passion. La rupture idéologique n'est plus seulement chargée de contenu religieux et moral ; elle a un fort accent politique. Quant au substrat picaresque de ce roman du vaincu, la détrémendisation n'étant pas synonyme de dépicaresque, sa politisation fait abandonner le picarisme de la terreur ou de la misère morale lié au

trémendisme et débouche sur un picarisme des classes sociales ou des masses, picarisme marxisant qui fait du nouveau picaro un agent informel du socialisme et plus largement du libéralisme dans une société bâillonnée.

Dans un résumé de l'évolution du roman social espagnol en vingt et un points, Pablo Gil Casado (1968: 141) note comme première observation que les prémices du roman social se trouvent dans la picaresque, où la critique morale est substituée à la critique sociale. A partir de cet embryon, le roman social entame une longue odyssée et connaît des fortunes diverses selon les générations et les contingences de l'histoire. Mieux, si l'on le considère *stricto sensu* comme « étroitement lié à la vie du peuple » et orienté vers la dénonciation de l'injustice et des inégalités dans une société de classes dans le but d'améliorer les conditions de vie des masses laborieuses, le roman social commence à partir du bourgeon picaresque un processus de maturation que la guerre civile et la dictature freineront pendant un peu plus d'une décennie.

Au XIX^e siècle, le costumbrisme donne des signes de socialité dans le roman espagnol à travers « l'observation direct de la vie ». Mais en éludant les réalités du présent pour ne faire que l'apologie du passé, il reste tout juste une étape vers le roman social. *Doña Perfecta* (1876) est une œuvre typique du costumbrisme comme son auteur, Benito Pérez Galdós est « le type même du romancier du XIX^e siècle ». Avec la Génération de 1898, le réalisme devient analytique. Le style « raffiné et intellectuel » de ces écrivains ne permet pas de s'appesantir sur la réalité sociale. Le souci d'expliquer l'état de l'Espagne l'emporte sur la dénonciation des injustices sociales.

Le naturalisme se donnera à son tour comme une étape vers le roman social. Evoquant la différence entre réalisme et naturalisme, Juan Ignacio Ferreras relève que l'un recherche la totalisation, d'autant que pour le réaliste « tout l'univers romanesque est significatif », pendant que l'autre « prétend que seulement certains aspects de la réalité objective suffisent à rendre l'univers dans sa totalité » (1988: 53). L'élément explicatif de la réalité totale sera ainsi le sexe pour le naturaliste matérialiste et la foi pour le naturaliste spiritualiste. Suivant cette technique narrative de la partie pour le tout, les conditions de vie des populations expliquent la domination des instincts, d'où une conception fataliste du destin chez les écrivains naturalistes.

Adoptant parfois une telle vision du monde, Blasco Ibáñez a significé pourtant un tournant décisif dans l'évolution du réalisme social en Espagne. Cet auteur fait acquérir au roman un « contenu humain et social » plus consistant avec en prime une plus grande attention à la situation du paysan et de l'ouvrier. Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928) est en effet un révolutionnaire précoce qui donne très tôt au roman social, dans le prolongement littéraire d'une activité politique qui le conduit en prison puis au parlement, sa teneur sémantique et idéologique à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e. Le *Grand Larousse encyclopédique* le présente comme un « passionné de bonne heure pour les idées libérales, [qui] doit, à

vingt-deux ans, émigrer à Paris, à la suite d'une tentative révolutionnaire » (1960: 169). Il est l'auteur, entre autres romans, de *Terres maudites (La barraca)* (1898) et *Arènes sanglantes (Sangre y arena)* (1908).

La Génération de 1914 apporte également sa pierre à l'édifice. Si après la Première Guerre mondiale « le roman tend à se déshumaniser et à devenir un jeu esthétique » d'après ce qu'en pense Pablo Gil Casado, quelques écrivains, dont Manuel Ciges Aparicio, écrivent avec une intention sociale plus affirmée que celle de leurs prédécesseurs de la Génération de 1898. Le rôle de la bourgeoisie et la situation des classes ouvrières font l'objet d'un plus grand intérêt. Quant à la Génération de 1927, elle est connue plus par ses poètes que par ses romanciers, mais ces derniers ont pris une part active dans l'avènement du roman social et lui ont donné, sous la bannière d'un nouveau romantisme, toute sa vigueur: personnage collectif, monde rural et urbain du travail et ses abus, transcription du parler populaire dans le récit, intention sociale et engagement politique de l'auteur: le décor est planté.

Du XVII^e siècle qui assiste à l'essor de la picaresque au XX^e qui témoigne du mûrissement progressif du roman social jusqu'à l'éclatement de la guerre civile, nous pouvons constater que le développement de l'art social va de pair avec celui de l'esprit libéral-républicain et du pessimisme lié à la décadence de l'Empire. La dégringolade commence au XVIII^e siècle malgré une relative stabilité intérieure et une sensible amélioration des conditions de vie. Ce siècle enregistre la perte par l'Espagne de tous ses territoires européens. Et le siècle suivant n'est pas plus heureux. Il s'ouvre avec une guerre d'indépendance (1808-1814) consécutive à l'invasion du pays par le roi Napoléon de France. Ensuite la perte en cascade des colonies d'Amérique dont les deux dernières, Cuba et Puerto Rico, arrachent leur indépendance en 1898, sonne définitivement le glas de l'Empire. Les costumbristes étaient devenus nostalgiques ; Unamuno et ses pairs deviennent critiques et amers.

Entre-temps, la longue période de Restauration qui a eu pour principal avantage d'apaiser la vie politique en mettant un terme aux coups d'Etat répétés, a assuré au régime monarchique des décennies supplémentaires de règne, même si l'on est passé, à la faveur de la Constitution de 1876, d'une monarchie absolue à une monarchie parlementaire. Les républicains écartés par le système du « turno pacífico » mis en place par Antonio Cánovas del Castillo ne sont pas demeurés passifs pour autant. A partir de 1902, début du règne personnel de Alphonse XIII, la montée en puissance du régionalisme catalan et la naissance du nationalisme basque, tout comme l'éveil du mouvement ouvrier, allaient constituer une réelle menace pour l'ancien régime. L'éveil du mouvement ouvrier s'explique par la création de l'Union Générale des Travailleurs (UGT) par les socialistes marxistes et celle de la Confédération Nationale du Travail (CNT) par les anarchistes en 1911. Ces deux grands syndicats ouvrier et paysan préparaient les acteurs de la proclamation prochaine de la République dans le cadre d'un changement radical et inattendu de régime politique.

Pourtant, le système du « turno pacífico » tourna jusqu'en 1917 avant que des dissidences internes aux conservateurs et aux libéraux, ses deux principaux animateurs, des troubles politiques, militaires et sociaux ne réveillent les vieux démons. Le général Primo de Rivera réussit un coup d'Etat en 1923 et instaure une dictature jusqu'en janvier 1930, qui discrédite fortement le régime monarchique auprès de l'opinion publique à cause du soutien du roi au dictateur. La proclamation populaire de la deuxième République en 1931 mettra fin à tout pour lancer l'Espagne sur des chemins nouveaux.

De Blasco Ibáñez au groupe de 1927, en passant par certains écrivains de 1914, la revalorisation de la matière sociale dans la prose romanesque s'inscrit ainsi dans un contexte sociopolitique progressivement transformé et perturbé par la formation d'une conscience de classe chez des ouvriers et des paysans que l'ignorance et la misère rendaient de plus en plus violents et impatients de voir leurs conditions changer. La guerre civile et la dictature qui ont arrêté pendant un moment la marche du roman social, lui ont apporté ensuite des ressources et des ingrédients pour sa résurrection, les dégâts matériels et humains causés par la guerre ; mais aussi les conditions de son expression particulière, celles d'un pays ouvert désormais au monde et à l'influence extérieure, où pourtant la censure était encore une réalité malgré le relatif desserrement de son étai.

Hans-Jörg Neuschäfer (1994: 53) a relevé avec raison que des années 50 jusqu'à la mort de Franco, son régime a évolué vers une libéralisation de l'économie alors que le domaine culturel était toujours tenu par le rigorisme moral et religieux des premières années, comme s'ils voulaient défendre, au moins sur le plan idéologique, les thèses de l'Espagne traditionnelle et éternelle, abandonnées depuis au niveau économique. Mais la censure, obstacle à la création artistique, a été aussi pour les écrivains de l'époque un conditionnement supplémentaire quant à la quête de techniques de camouflage de plus en plus élaborées. Neuschäfer (1994: 9) a trouvé dans *L'interprétation des rêves* de Freud le principal argument pour soutenir cette thèse qu'il oppose à celle généralisée selon laquelle il a fallu attendre la fin du franquisme pour que la littérature espagnole sorte de sa léthargie. Car la censure, à force de contrôle, a favorisé le développement d'un « discours de la censure » ayant produit, tant dans la littérature que dans le cinéma, des œuvres et des auteurs de renom. Or que dit Freud? « Plus sévère est la censure, plus subtils sont le camouflage et les moyens mis en œuvre par l'écrivain pour mettre ses lecteurs sur la piste » (cité par Neuschäfer, 1994: 55).

En examinant de près cette difficile reprise de l'activité littéraire, il semble que l'histoire se répète en s'accéléralant et que le nouveau monde propulsé par le violent big-bang d'une guerre civile suit, en ce qui concerne le roman social, un itinéraire similaire à celui qui l'avait conduit du berceau picaresque au printemps républicain. Le picarisme est devenu trémendisme là où la tragédie et le massacre, portés au cœur même de l'Espagne, se sont déroulés avec une violence inhabituelle, pour traduire avec la même agressivité la dégradation des mœurs. C'est aussi le naturalisme qui refait surface avec son pessimisme et son déterminisme. Le trémendisme n'est-il pas d'ailleurs le terme adopté pour définitivement identifier une

esthétique qui s'appela d'abord, entre autres dénominations, naturalisme ? Et puis l'objectivisme ou la narration photographique de la vie dans les villes passablement reconstruites retrouve les traces brouillées de Blasco Ibáñez et des autres, pour redonner progressivement mais rapidement au roman social toute la charge idéologique qui le caractérise.

L'accélération propre à ce nouveau contexte historique et littéraire est révélatrice de ce que l'esprit libéral longtemps combattu était plus fort que jamais. Changer ou mourir ! La société espagnole aspirait au changement et à la qualité de vie offerte ailleurs aux autres populations d'Europe. L'ouverture du pays qui a un tant libéré le monde intellectuel et les plumes a contribué aussi à cette généralisation de l'esprit libéral grâce, entre autres facteurs, à l'arrivée de touristes américains et européens et aux voyages de citoyens espagnols hors de leur pays. Une bonne lecture de la situation poussera le pouvoir franquiste à opérer des réformes politiques et économiques profondes qui mèneront enfin l'Espagne à sa révolution industrielle.

Le développement ainsi mis en route, le relèvement du niveau de vie des populations et l'amélioration progressive de leurs conditions rendent bientôt caduque une vision objective du monde basée sur le témoignage et la dénonciation des faits, pour orienter certains écrivains, dès les années 60, vers une approche dialectique de la réalité dont ils tentent désormais de saisir le sens global. S'il n'y a plus, dans le procès qu'on lui fait, la misère du paysan ou de l'ouvrier, le désespoir du vaincu ou les mésaventures des enfants orphelins à brandir contre le franquisme, il reste cependant des libertés à arracher au régime, notamment la liberté d'expression et de pensée là où la censure est toujours une réalité, et des mythes à briser. Dès lors, l'enjeu cesse d'être l'amélioration des conditions matérielles de vie des masses pour devenir la quête ou l'affirmation identitaire. Ce n'est pas fortuit si *Señas de identidad* (1966) est le premier roman de Juan Goytisolo au moment où, emboîtant le pas à Martín Santos, il aborde le nouveau virage du dépassement du réalisme social-critique.

Le saut du réalisme social-critique au réalisme dialectique est fait dès 1962 par Luis Martín Santos avec *Tiempo de silencio*. Il est suivi par des auteurs comme Miguel Delibes (*Cinco horas con Mario*, 1966) ou Camilo José Cela (*San Camilo*, 1969). En 1970, Juan Goytisolo publie *Reivindicación del conde don Julián* et, cinq ans plus tard, *Juan sin tierra*, qui forment avec *Señas de identidad* la trilogie de l'exil ou trilogie Mendiola. Le réalisme dialectique consacre la prépondérance de la réflexion et du discours sur les faits, ce qui ne va pas sans réduire le picaresque, si picaresque il y a encore dans l'empire des mots et des idées, à cette dimension spéculative qui avait fait le succès du *Guzman d'Alfarache*. Le dépassement du réalisme social-critique signifiera donc inéluctablement le dépassement du picarisme des classes sociales ou des masses ou du picarisme tout court. Les notions de classes et de masses évoquent, l'une une société d'inégalité et d'injustice ; l'autre, relativement à ces disparités, l'existence d'une élite à côté des masses. D'après les théories marxistes, la société était sans classes ; l'apparition et le développement des classes seraient liés à la division du travail et à la naissance de la propriété privée. La lutte des classes est inhérente à

toute société de classes et a pour but, à terme, le retour à une société sans classes par le rétablissement de l'équilibre entre le système de production et le système de propriété.

Après l'infructueuse tentative de créer sous la deuxième République une société égalitaire, le retour en force des groupes et des institutions de l'ancien système féodal remet à l'ordre du jour les vieilles inégalités sociales : restitution des terres expropriées dans le cadre de la réforme agraire à leurs anciens propriétaires, réhabilitation des anciens patrons dans les entreprises dont les ouvriers étaient devenus les nouveaux maîtres à la faveur de la révolution, etc. Sont constituées à nouveau les masses de paysans appauvris et sans terre, réduits à l'état précaire de journaliers et, l'exode rural aidant, d'ouvriers vivant misérablement à la périphérie des grandes villes avec femmes et enfants privés du minimum vital. Mais on a transité par une guerre civile. Les vaincus et les orphelins de cette guerre sont une autre composante de la grande masse des laissés-pour-compte. Le paysan et l'ouvrier, les enfants et adolescents délaissés et une jeunesse bourgeoise ou prolétaire oisive, les vaincus et les prostituées, sont les personnages prisés du roman social-critique et les acteurs du picarisme des masses ou des classes sociales.

Avant de s'étendre aux espaces, à l'environnement immédiat, au temps, à l'histoire et même au langage, la picarité du roman social-critique est le fait des personnages et de leurs actes, actes délictueux du point de vue des valeurs universelles mais aussi et surtout de celles prônées et défendues par le pouvoir franquiste. Elle est ainsi d'abord et avant tout liée à l'incapacité des romanciers sociaux de construire des « héros positifs » (Nora, 1968). Ces personnages néo-picaresques sont, à l'image et à la ressemblance du picaro traditionnel, des héros négatifs, porteurs d'un idéal de justice et d'égalité. Il y a cependant une différence fondamentale entre eux et leurs ancêtres lointains quant à la conscience et au projet de l'écrivain : le picaro était brandi comme un épouvantail, l'homme à abattre pour sauvegarder la société seigneuriale de toute nouveauté pouvant nuire à son bon fonctionnement ; il n'avait aucune circonstance atténuante quant à ses déviations comportementales et l'échec toujours au bout de sa longue aventure signifiait la victoire de la société sur l'individu. Les acteurs du picarisme des classes ou des masses sont, en ce qui les concerne, les hommes à sauver et leurs écarts de conduite sont justifiés par les conditions de vie et les inégalités à eux infligées par un régime inique. Et si l'insuccès et l'échec sont aussi au bout de leurs luttes diverses pour l'amélioration de leurs conditions d'existence, c'est le fait d'une élite politique et sociale. Leur échec est l'échec de tout un système politico-social, celui du franquisme.

Par ailleurs, la réalité plus affirmée ici du personnage collectif fait dépasser le stade du picarisme moral ou individuel du picaro traditionnel pour aborder celui d'un picarisme social ou de groupe. Le picaro traditionnel était un être solitaire. Lazare l'a été presque tout au long de sa vie et physiquement dans une certaine mesure ; Guzman et Pablos l'ont été surtout d'âme et d'esprit sans avoir été nullement, pour autant, solidement liés aux groupes qu'ils intégraient à des étapes de leur aventure et selon les besoins du moment. Dans le roman social des années 50, le groupe, sans forcément créer une unanimité d'intérêt en

son sein, conditionne plus fortement la conscience et la conduite des individus. Ainsi le groupe, tout le groupe, est le protagoniste de l'œuvre et si un ou deux membres s'isolent ou s'éloignent, ils n'en deviennent pas pour autant des vedettes au détriment du groupe. C'est pourquoi les concernant, Gonzalo Sobejano parle d'une « solitude sociale » vécue par « cercles, colonies, quartiers, secteur, groupes ou classes ». Il conçoit la « solitude sociale » comme résultant d'une rupture des liens de solidarité entre les membres de la société, « une solitude engendrée par la déconnection entre pauvres et riches, paysans et intellectuels, travail et capital, campagne et ville, peuple et état, jeunes et vieux » (1970) (Nous traduisons).

A l'origine de ce malaise social il y a la guerre civile, ses conséquences, les rancœurs entretenus ici et là et la politique de vengeance des vainqueurs. La guerre apparaîtra presque toujours en toile de fond pour expliquer la situation de malaise qui prévaut dans le présent. Pour les membres de la Génération innocente dont les plus âgés ont 14 ans en 1936 et 17 ans en 1939, cette guerre a été un grand feu allumé par les adultes dans le paradis de leur enfance, d'où le thème du paradis perdu cher à Ana María Matute et à Juan Goytisolo. Si le picaresque, depuis *Lazare*, est un enfant qui grandit au cours d'une aventure qui le conduit jusqu'à l'âge adulte, alors le thème de l'enfance et « les enfants rêveurs ou cruels » de Matute et de Goytisolo sont la source privilégiée du picaresque dans de nombreux romans. Comme l'individu picaresque il y a trois siècles, le groupe ou l'individu-groupe picaresque est au centre de la narration et son langage, son apparence vestimentaire, son alimentation sont autant de signes audibles ou visibles de sa picaresque. Mais il y a surtout l'espace et le cadre de vie de ces nouveaux marginaux de la société espagnole dans un pays en chantier.

Les somptueux domaines clos des riches décrits souvent avec force détails, permettent à l'écrivain social de mettre en relief la précarité de l'habitat dans les bidonvilles et banlieues où pullulent les populations démunies. Elles partagent leur cadre de vie avec des tas d'ordures et des égouts ; l'électricité et l'eau courante sont un luxe qui leur reste difficilement accessible. Quant au temps de l'action du roman social, il coïncide habituellement avec l'actualité, du fait de la volonté d'éclairer le présent. La période antérieure à la guerre intéresse peu ou pas du tout ces écrivains qui ne l'ont pas connue : ils sont préoccupés par leur temps et attendent de leur témoignage qu'il soit un appel pour les générations futures (Rico, 1981: 426). Le retour sur terre dans la vision et la description de la réalité va donc de pair avec un retour à l'actualité, les conséquences de la guerre. Car ces écrivains n'évoquent la guerre civile que pour en décrire les séquelles sur le peuple et la mauvaise gestion de celles-ci par le pouvoir en place. Ceux de la génération précédente écrivaient plus sur la guerre elle-même pour y avoir pris part d'une façon ou d'une autre. Les actions héroïques d'un passé proche ou lointain et la victoire nationaliste étaient pour eux la principale source d'inspiration pour dépeindre un univers romanesque où l'Espagne et son Caudillo polarisaient l'intérêt des personnages et justifiaient tous les sacrifices. C'est à ce passé glorieux et à un futur fortement éclairé par la foi religieuse que l'on oppose dans le roman social un présent douloureux et un avenir incertain, sans pour autant renoncer à tout optimisme.

A la lumière des personnages, de leur cadre de vie et de leurs conditions actuelles de vie, le picarisme des classes sociales ou des masses est essentiellement lié au retour du roman social. C'est l'effet collatéral de la vision réaliste d'une société espagnole opposée, à partir des années 50, à son idéalisation par les aînés de la Génération 40 et qui prolonge et achève, en la politisant, la rupture idéologique initiée dès 1942 par la vague trémendiste de cette première génération littéraire de l'ère franquiste. Pour une génération qui, au contraire de la précédente, montre une plus grande homogénéité idéologique et thématique, il est évident que ce picarisme de type politico-social offre des caractéristiques communes d'un auteur à un autre quant à ses expressions sociales. Mais il est tout aussi vrai que chaque auteur lui apporte une touche personnelle selon sa propre expérience et selon qu'il traite ou privilégie le thème de l'ouvrier, de l'habitat, du vaincu, de la campagne, de l'aboulie, du voyage ou de la démythification. Tels sont en effet les principaux centres d'intérêt du roman social des années 50. Toute la vie nationale y est passée au peigne fin et dans ses secteurs les plus affectés.

CONCLUSION

Au terme de cette analyse à la fois littéraire et historique, nous voulons retenir que plus d'un siècle d'héritage littéraire a été revécu en accéléré sur un peu moins de trois décennies, soit sur toute la période couvrant le premier franquisme (1939-1959), après avoir débuté en pleine guerre civile (1936-1939). Il n'y a vraiment rien de nouveau sous le soleil, pourrait-on en conclure. Le roman picaresque avait été à la naissance du roman social, le revoilà à sa renaissance après une parenthèse de feu et de sang, en partie parce que les mêmes causes produisent toujours les mêmes effets. Les écrivains nationalistes étaient remontés jusqu'au XVI^e siècle pour réactualiser le roman de chevalerie en mettant en route une littérature des vainqueurs au service exclusif des valeurs traditionnelles à défendre contre tout et contre tous ; les écrivains progressistes, qui n'avaient pas moins de mémoire, font aussi un retour aux sources pour célébrer une littérature des vaincus en évoquant l'esprit du picaro exemplaire. Mais ce nouveau picarisme, tout comme le nouveau roman de chevalerie avant lui, épouse l'air du temps, traduisant à travers le trémendisme, précoce tentative de ramer à contre-courant de l'idéologie dominante, la terreur de la guerre, l'animalisation et la réification de l'homme déchu de son piédestal de dignité. A cette étape lazarienne privilégiant la critique morale sur la ligne de la picaresque douce, suivra dès le milieu du siècle, notamment grâce à l'assouplissement de la censure mais aussi au profil psycho-idéologique des plus jeunes écrivains, un picarisme dit des masses ou des classes sociales, ce qui en dévoile d'emblée l'orientation politique et socialiste. C'est l'étape guzmanienne de ce virage picaresque dans la renaissance du roman social qui,

dépassant le niveau de la simple dissension morale, radicalise la rupture idéologique timidement amorcée dans les années 1940 et fait retrouver au roman espagnol sa socialité et son réalisme.



BIBLIOGRAPHIE

- Asún, Raquel (1984). *Introducción à La colmena*. Madrid: Editorial Castalia.
- Basanta, Ángel (1990). *La novela española de nuestra época*. Madrid: Anaya.
- Bécquer, Gustavo Adolfo. (1981). *Rimas*. Madrid: Ediciones Catedra, SA.
- Bertrand de Muñoz, Maryse. (1982). *La guerra civil española en la novela*. (Vol. I). Madrid: Ensayo.
- Cela, Camilo José. (1995). *La familia de Pascual Duarte*. Barcelona: Destino.
- Grand Larousse Encyclopédique en dix Volumes*. (Tome 2). (1960). Paris: Librairie Larousse.
- Ferreras, Juan Ignacio. (1987). *La novela en el siglo XVI*. Madrid: Taurus.
- (1988). *La novela en el siglo XX (hasta 1939)*. Madrid: Taurus.
- Gil Casado, Pablo (1968). *La novela social española*. Barcelona: Seix Barral.
- Martínez Cachero, José María. (1979). *Historia de la novela española entre 1936 y 1975*. Madrid: Castalia.
- Molho, Maurice. (1968). Introduction à la pensée picaresque. *Romans picaresques espagnols*. Dijon: Gallimard.
- Neuschafer, Han-Jörg. (1994). *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*. Barcelona: Anthropos.
- Nora, Eugenio García de. (1968). *La novela española contemporánea (1927-1960)*. Madrid: Gredos.
- Ramonedá, Arturo. (1993). *Antología de la literatura española del siglo XX*. Madrid: Sociedad General Española de Librería.

Rico, Francisco. (1981). Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea 1939-1980. Barcelona: Crítica.

Sobejano, Gonzalo Esteve. (1970). Novela española de nuestro tiempo. Madrid: Prensa Española.

Vilanova, Antonio. (1995). Novela y sociedad en la España de la posguerra. Barcelona: Lumen.

Villanueva, Santos Sanz. (1994). Historia de la literatura española. Barcelona: Ariel.