

Une approche de la marge par l'hétérotopie narrative : *La mano invisible* et *La habitación oscura* d'Isaac Rosa

ANNE-LAURE BONVALOT
(*Université Paul Valéry – Montpellier III*)

Résumé

Dans les deux derniers romans d'Isaac Rosa, *La mano invisible* (2011) et *La habitación oscura* (2013), une poétique de la marge est à l'œuvre, qui cherche à mettre en lumière des thématiques, comme l'exploitation au travail ou les formes de l'engagement militant, faisant précisément selon l'auteur l'objet d'un phénomène de marginalisation dans le roman espagnol actuel. Outre une entreprise narrative de visibilisation des « invisibles » propre à une littérature qui ressortit à la double logique de l'hommage et de l'*empowerment*, ces textes constituent une forme de laboratoire où sont analysés au microscope les mécanismes de production de la marginalité – que celle-ci soit sociale, économique ou politique.

Mots-clés : Roman espagnol contemporain, fiction politique, Isaac Rosa, marginalité

Abstract

In Isaac Rosa's two latest novels, *La mano invisible* (2011) and *La habitación oscura* (2013), there is a poetics of the margin, which tries and highlights some thematic such as exploitation at work or the forms of activist commitment, being precisely, according to the author, the object of a phenomenon of marginalization in today's Spanish novel. Besides a narrative undertaking to make the « unseen » visible, characteristic of a literature which responds to the double logic of tribute and empowerment, these texts constitute a form of laboratory where the mechanisms of the production of marginality are scrutinized – whether the production be social, economic or political.

Keywords : Contemporary Spanish novel, political fiction, Isaac Rosa, marginality

Il disait qu'un fleuve avec une seule berge n'existe pas, ou alors il s'appelle la mer. Il racontait qu'une barque n'était qu'un pont à l'envers et qu'une île était la preuve de la mer.

Serge Pey

Rêver des îles, avec angoisse ou avec joie, peu importe, c'est rêver qu'on se sépare, qu'on est déjà séparé, loin des continents, qu'on est seul et perdu – ou bien c'est rêver qu'on repart à zéro, qu'on recrée, qu'on recommence.

Gilles Deleuze

En mettant en scène des lieux clos, sortes de parenthèses ménagées dans le cours ordinaire du monde, mais qui en intensifient les problématiques plus qu'ils n'en provoquent la suspension, *La mano invisible*¹ et *La habitación oscura*² se focalisent sur les lignes

¹ Isaac ROSA, *La mano invisible*, Barcelone, Seix Barral, 2011.

matérielles et symboliques configurant ce que le philosophe Jacques Rancière nomme le « partage du sensible »³. Dans ces espaces isolés, en marge du monde, se produit une manière de condensation des inégalités, des hiérarchisations et des formes de la mobilisation qui divisent le personnel romanesque, une configuration assignant chacun à une place qu'il reproduit ou dont il cherche au contraire à s'extraire. On a ainsi affaire à deux textes mettant en scène deux très paradoxaux hors-lieux : ces espaces confinés, marginaux de par leur configuration et leur situation topographique – un hangar perdu dans une anonyme zone industrielle, une chambre calfeutrée à la localisation confidentielle – fonctionnent comme une sorte d'éprouvette de la marginalité, puisque s'y *précipitent* quotidiennement, au sens chimique du terme, les mécanismes de production de l'exclusion. Les procédés de mise en scène du travail ou de l'engagement politique traversent les deux romans : le lecteur est placé en position d'observateur, de voyeur parfois, et assiste, du haut des gradins ou par le trou de la serrure, au spectacle de la production du marginal – du travailleur précaire ou du militant dont l'action est criminalisée.

Travaillant à l'articulation entre les ténèbres du confinement et les vertiges de l'hyper-visibilité, les deux textes constituent ce que l'on pourrait appeler, en transposant le concept forgé par Foucault à l'écriture romanesque, des hétérotopies narratives. Pour le philosophe, les hétérotopies se distinguent de l'utopie en ce qu'elles en constituent, dans un espace hors de tous les lieux mais pourtant parfaitement reconnaissable, la réalisation. Elles condensent et abritent tout à la fois l'imaginaire d'une époque. C'est au prisme de cette notion d'hétérotopie narrative que l'on cherchera à envisager dans ce travail la notion même de marginalité : lorsque des lieux habituellement reliés à la marge se trouvent placés en pleine lumière, le roman désigne par effet de structure la marge comme centre vital du système capitaliste. Émanant d'un geste qui semble parfois tenir de l'art conceptuel, le roman hétérotopique d'Isaac Rosa se donnerait alors à lire comme une matérialisation synthétique des mécanismes de ségrégation qui président au découpage du sensible et à la production de ses marges. Dans un premier temps, on tentera de comprendre comment le dispositif de *La mano invisible* constitue un exemple de « renversement hétérotopique » : le roman jette la lumière sur les

² Isaac ROSA, *La habitación oscura*, Barcelone, Seix Barral, 2013.

³ « J'appelle partage du sensible ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives. Cette répartition des parts et des places se fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage », Jacques RANCIÈRE, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La fabrique, 2000, p. 12.

« invus »⁴ dont il cherche à promouvoir une forme d'*empowerment* par la narration. On cherchera ensuite à analyser les acceptions que reçoit la marginalité dans *La habitación oscura*, un espace hétérotopique dont la forme même permet de mettre à l'épreuve un imaginaire néolibéral postulant la possibilité d'une existence en forme de bulle.

Le théâtre des invus : hors champ, bords de scène et production de l'invisible

Parmi les nombreux points de convergence qui rendent possible et signifient le rapprochement entre les deux romans, il en est un, nodal, sur lequel on propose de se pencher ici : la construction de la marge, une notion thématifiée à tel point qu'elle devient dans ces textes une isotopie majeure, l'objet d'une véritable poétique. Lisière trouée passée au crible de la représentation, ligne d'une impossible fuite, lieu de tous les fantasmes, la frontière qui chez Isaac Rosa distingue la marge de son envers – le centre, la norme, l'intégration économique, l'hégémonie, la social-démocratie, le visible, etc., selon qu'on adopte une perspective spatiale, sociale, économique, politique, optique, etc. – n'a rien d'étanche ni d'intangible. Ménageant mille jeux d'ombre et de lumière, le dispositif romanesque attire dans les deux cas l'attention sur l'orée du visible, sur la nature des partages séparant le vu de l'« invu ». Dans ces textes, la marginalité est invariablement mise en lien avec la notion d'invisibilité, qu'elle la recouvre, l'excède ou la démente : toute une narration en clair-obscur de la marge est à l'œuvre, dont on va chercher à saisir les formes et les motifs privilégiés.

Dans *La mano invisible*, l'exploration de la marge, et c'est l'hypothèse que l'on souhaite soumettre à l'examen, est le point de départ d'une construction poétique en forme d'hétérotopie narrative. Pour Michel Foucault, fondateur du concept, l'hétérotopie se distingue de l'utopie – ou de son équivalent renversé, la dystopie – dans la mesure d'abord où elle en constitue une manière de concrétisation, d'incarnation physique : elle est un lieu effectif qui abrite, reflète ou héberge un imaginaire. Outre les utopies,

[i]l y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les

⁴ On préfère ce terme, souvent utilisé par Jacques Rancière, à celui d'« invisibles », dans la mesure où il permet de déplacer l'accent de ce qui semble posé comme une qualité intrinsèque – l'invisibilité – à l'acte construit et actif de la perception.

emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies⁵.

Dans les romans considérés, cette concrétude se donne à lire dans les espaces clos qui sont placés au centre de la représentation⁶, dont ils sont même les véritables protagonistes : un hangar désaffecté, dans le cas de *La mano invisible* ; une chambre calfeutrée, comme l'indique le titre programmatique *La habitación oscura* – deux titres qui sont autant de promesses d'exploration de la face cachée du réel. Dans les deux cas, la composante spatiale prend une ampleur jusqu'alors inédite dans le roman rosien : l'hétérotopie narrative se fonde sur une dialectique du centre et de la marge, deux espaces qui ne vont cesser de se rencontrer dans des jeux de compénétration constants.

Dans *La mano invisible*, le labeur quotidien d'une poignée de travailleurs est littéralement mis en scène : ceux-ci effectuent leur activité sur une estrade pourvue de projecteurs et entourée de gradins où affluent les curieux désireux d'assister à cette étrange représentation. Le hangar désaffecté est doublement marginal : abandonné, périphérique, il est un « non-lieu », défini par Marc Augé comme un espace interchangeable et anonyme, un lieu désaffecté dans tous les sens du terme que l'homme ne peut jamais s'approprier⁷. Ce hangar constitue une forme d'hétérotopie, dans la mesure où sur la scène qu'il abrite se déploie l'imaginaire du spectacle néolibéral tout entier et la nature des rapports qu'il promet. La notion de spectacle, traditionnellement restreinte à l'hyper-centre urbain, migre ici vers les marges de la ville, lieu de passage ou de relégation sur lequel la lumière du romanesque est jetée. Ainsi, un espace périphérique, en friche, abritant une réalité plus laborieuse que divertissante, devient le temps du roman un centre d'affluence, un point de convergence médiatique passablement inattendu :

[...] la fachada desconchada y con ventanas tapiadas, sin ningún cartel ni aviso de lo que ocurre en el interior de una nave que cualquiera diría abandonada de no ser por las decenas de personas que en ese momento entran o salen, echan un cigarro a la puerta mientras ríen, o contestan a las preguntas de un periodista frustrado porque no le dejan entrar con la cámara⁸.

On trouve une configuration comparable dans *La habitación oscura* : le lieu que les personnages ont choisi pour se retrancher et se mettre à l'écart devient le centre d'attention et le point de départ de la narration – comme l'indique l'utilisation réitérée du déictique « aquí »

⁵ Michel FOUCAULT, « Des espaces autres (Hétérotopies) », *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5 (octobre 1984), p. 46-49, citation p. 47.

⁶ Voir à ce propos l'article de Natalie NOYARET, « El encerramiento y sus efectos emocionales en las novelas de Isaac Rosa », Philippe MERLO (Éd.), *Le créateur et son critique / El creador y su crítico*. [Consulté le 26/12/2014], <hal-00744619>.

⁷ Marc AUGÉ, *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la sur-modernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 95.

⁸ Isaac ROSA, *La mano invisible, op. cit.*, p. 102.

par le narrateur collectif. L'espace de la relégation et du confinement volontaires devient l'endroit d'une appropriation momentanée dont les enjeux sont, on va le voir, multiples. De ces ténèbres choisies, le lecteur est invité à franchir le seuil, à palper, dès les premières pages, toute la matérialité :

No te quedés ahí. Vamos, entra, ya estamos todos. Tras la cortina, la puerta: está abierta, solo tienes que empujarla, mientras en tu espalda pasa la tela que se cierra dejando atrás la escasa luz del pasillo. La puerta cede sin esfuerzo, y al avanzar un par de pasos sientes que la oscuridad se ha solidificado en tu cara, áspera, pero no: es el segundo cortinaje, que pende de una barra en semicírculo para no entorpecer el recorrido de la puerta⁹.

Marqué dès l'abord au sceau paradoxal de l'ouverture et de la clôture, l'espace hétérotopique semble particulièrement adapté au déploiement d'une dialectique du centre et de la marge. En effet, on peut d'emblée souligner le fait que *La mano invisible* procède d'une entreprise de visibilisation pleinement assumée par l'auteur¹⁰. Dans la logique revendiquée d'un hommage rendu aux travailleurs précaires, omniprésents mais invisibles, il est question de mettre sur le devant de la scène – et le dispositif théâtral du roman autorise plus que jamais cette dernière métaphore – les mains invisibles des travailleurs, généralement condamnées, si l'on en croit Isaac Rosa, au hors champ du romanesque¹¹. Si, comme il nous est donné à lire lors de passages en focalisation interne, le spectacle de la marchandise relègue dans l'ombre la force de travail nécessaire à sa fabrication, si plusieurs personnages font l'expérience douloureuse de leur propre transparence ou insignifiance aux yeux d'autrui, le renversement hétérotopique opéré par Isaac Rosa permet au contraire de mettre en spectacle le geste répétitif de la production sans finalité – sans finalité connue du moins –, une gestuelle chaplinienne que l'on pourrait effectivement juger de prime abord peu littéraire.

Il s'agirait alors d'inverser l'espace d'un roman ce qu'on pourrait appeler, en paraphrasant Jacques Rancière, le partage du visible, en déroulant une forme de contre-épopée du travail qui reproduit en les subvertissant les schémas de la télé-réalité d'entreprise. Au sein d'une « hypotypose généralisée¹² », il n'est pas question ici d'ascension héroïque, mais seulement de son mirage toujours recommencé. Ainsi, la femme de ménage est d'abord ravie des

⁹ Isaac ROSA, *La habitación oscura*, *op. cit.*, p. 9.

¹⁰ Voir Peio H. RIANO (27/08/2011), « En la novela actual se trabaja poco », [*Público*]. [Consulté le 26/12/2014], <<http://www.publico.es/393195/en-la-novela-espanola-actual-se-trabaja-poco>>.

¹¹ Partiellement vraie pour le roman espagnol, cette observation ne saurait s'appliquer au roman français contemporain, où le roman du travail constitue un sous-genre à part entière. On songe notamment à des auteurs comme François Bon, Élisabeth Filhol, Leslie Kaplan, Maylis de Kerangal, Laurent Mauvignier, Lydie Salvayre ou Thierry Beinstingel.

¹² Geneviève CHAMPEAU, « Realismo y teatralidad. De Benito Pérez Galdós a Isaac Rosa », *Pasavento. Revista de estudios hispánicos*, vol. 2, n°1 (hiver 2014), p. 11-32, la citation p. 19.

conditions de travail imposées par l'entreprise, dont la spécificité consiste à faire des travailleurs les protagonistes d'un *show* socioéconomique dont ils ignorent le sens :

[...] cuando la entrevistadora le preguntó si le importaba que la mirasen mientras fregaba, ella se rio y dijo que al contrario, que estaría encantada si la mirasen, eso sí que sería una novedad, porque para que la mirasen primero tendrían que verla, lo que a menudo no sucede. Está acostumbrada a su invisibilidad, ha sido así en todos los sitios donde ha fregado, y son muchos en tantos años¹³.

Habituellement vouée à peupler sur un mode fantomatique les zones d'ombre du système, la femme de ménage croit sortir quelque temps des ténèbres de sa condition, décrites en ces termes :

Muchos de esos trabajadores de oficina y clientes de hotel veían cómo sus propias casas también se limpiaban y ordenaban como por arte de magia: a cambio de unos pocos euros, salían una tarde, aprovechaban para ir al cine o de compras, y a la vuelta descubrían que en sus domicilios había ocurrido el mismo fenómeno natural que en sus oficinas, había pasado por allí el mismo fantasma del hotel: el baño olía a pino, los azulejos de la cocina espejeaban sin grasa, la alfombra no tenía una pelusa y la ropa estaba planchada y bien doblada sobre la cama¹⁴.

Le déplacement hétérotopique consistant à mettre le travail précaire sous les feux de la rampe permettrait ainsi de renverser narrativement ou symboliquement l'ordre du visible et de l'invisible. Pour autant, pas plus que les motivations de l'entreprise ne seront véritablement élucidées, le sentiment d'invisibilité ne quitte réellement les travailleurs. Ainsi, le garçon au bleu de travail, croyant que sa performance sur scène le rendra célèbre, se heurte dans les regards alentour à sa propre routine d'invisibilité et ne s'extrait jamais de son anonymat fondamental : « No, nadie le para, nadie le pregunta, en realidad no cree que nadie fuera a reconocerle incluso sin gafas ni gorra, eso supondría que recordasen su cara, que le hubieran mirado a él, no lo que hace sino a él¹⁵ ». La marge, entendue ici comme l'espace où se meuvent les invus, devient par effet de structure le cœur d'un système qui se nourrit de son énergie sans vouloir toutefois la regarder en face : dans le théâtre de l'hétérotopie, on représente en la retournant la distribution du sensible et du visible. Parallèlement, le pouvoir est laissé pour sa part dans l'ombre la plus épaisse : l'identité du commanditaire de l'étrange performance, patron de cette très littérale société du spectacle, si elle fait l'objet de mille conjectures, ne sera jamais dévoilée¹⁶.

¹³ Isaac ROSA, *La mano invisible*, op. cit., p. 144.

¹⁴ *Ibid.*, p. 145.

¹⁵ *Ibid.*, p. 102.

¹⁶ On a étudié ailleurs les enjeux de cet anonymat : Anne-Laure BONVALOT, « Le discours romanesque face au capitalisme : mobilisation des affects et contingence de la représentation », Colloque « Représentations littéraires et théories économiques », Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 23-24 mai 2013 (sous presse).

À la manière du film *Entre les murs* (2008), de Laurent Cantet, dont le nom figure d'ailleurs parmi les remerciements, le huis clos permet ici une forme de grossissement des rapports de force traversant le monde social. Mais c'est l'importante dimension théâtrale du roman qui permet d'évoquer la notion d'hétérotopie narrative – plus encore que de dystopie – pour en saisir la forme. Outre que l'espace de la scène est par nature hétérotopique – « En général, l'hétérotopie a pour règle de juxtaposer en un lieu réel plusieurs espaces qui, normalement, seraient, devraient être incompatibles. Le théâtre, qui est une hétérotopie, fait se succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux étrangers¹⁷ » –, ce rapprochement est encore suggéré par la polysémie du mot *nave* en castillan. La *nave* désigne à la fois l'entrepôt – celui qui abrite en l'occurrence le spectacle du travail – et le navire, espace qui constitue selon Foucault le paradigme de l'hétérotopie :

Si l'on songe que le bateau, le grand bateau du XIX^e siècle, est un morceau d'espace flottant, un lieu sans lieu, vivant par lui-même, fermé sur soi, libre en un sens, mais livré fatalement à l'infini de la mer [...], on comprend pourquoi le bateau a été pour notre civilisation [...] à la fois le plus grand instrument économique et notre plus grande réserve d'imagination. Le navire, c'est l'hétérotopie par excellence¹⁸.

C'est pourquoi on peut dire que *La mano invisible* propose une expérience sociologique, dont la *nave* serait à la fois le théâtre et le laboratoire. La thématique du travail aliénant réduit à un geste de reproduction infini, l'existence d'un mystère fondamental quant aux motivations de l'entreprise et l'importance de la théâtralité dans le dispositif de Rosa autorisent une comparaison entre *La mano invisible* et la pièce de théâtre *El método Grönholm*, écrite en 2003 par le dramaturge catalan Jordi Galcerán Ferrer. Dans cette satire du cynisme des méthodes de recrutement des grandes multinationales, quatre personnages, croyant venir passer un entretien d'embauche, se voient réunis dans une salle, sans rien connaître des modalités du processus de sélection dont ils devinent et intègrent peu à peu la cruauté. Dans la pièce comme dans son adaptation cinématographique, *El método* (Marcelo Piñeyro, 2005), qui a connu dès sa sortie un succès retentissant, le huis clos dans lequel les personnages sont enfermés fonctionne comme une manière d'éprouvette, alors qu'à l'extérieur gronde la révolte – des manifestations contre le Fonds Monétaire International et la Banque Mondiale, sauvagement réprimées, constituent un vague bruit de fond, que les personnages, emprisonnés pour l'occasion dans un building, regardent littéralement *de haut*. Les travailleurs, espionnés et espionnant, participent à une forme de jeu de société croisant les codes de la télé-réalité et les principes du darwinisme social. Il en va de même dans *La mano invisible*, à quelques

¹⁷ Michel FOUCAULT, *Le corps utopique, les hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009, p. 28-29.

¹⁸ *Ibid.*, p. 35-36.

différences près¹⁹. Le dispositif rosien, qui fait d'ailleurs actuellement l'objet d'une adaptation cinématographique²⁰, constitue un roman d'entreprise d'un genre particulier, l'effet microscope permis par la théâtralisation du travail et par la focalisation alternée ou hybride intensifiant encore le dispositif présent dans la pièce de Galcerán.

En effet, la focalisation mélangée – externe, « objective », « spectatorielle » d'une part, et interne, favorisant une identification du lecteur aux travailleurs lors de fréquentes plongées dans une intimité souvent en souffrance – donne du travail une représentation qui embrasse divers aspects et ne se limite pas au spectacle chaplinien de l'éreintement ou à la mise en scène de la cruauté de certains employés. L'observation « objective » du travail répétitif est ainsi complétée par le récit des relations que les différents personnages entretiennent respectivement avec l'activité « travail ». Si l'on accepte la métaphore faisant de la littérature un grand laboratoire²¹, on peut dire que ce constant changement de focalisation correspond aux différents degrés de grossissement du microscope, par l'oculaire duquel l'observateur scrute les effets réifiant du travail sur la vie des individus – focalisation interne – ou sur la mobilisation collective – focalisation externe. Entre exploration psychologique et description behaviouriste, la fiction spéculative d'Isaac Rosa permet, grâce au mécanisme de condensation qu'induit le déplacement hétérotopique, d'accéder conjointement aux deux dimensions – individuelle, intérieure ; sociale, apparente – de l'aliénation au travail. Ces deux dimensions offrent un portrait du travail incorporé des invus que l'on pourrait qualifier d'organique.

Si, comme l'écrit Merleau-Ponty, « le propre du visible est d'avoir une doublure d'invisible au sens strict, qu'il rend présent comme une certaine absence²² », dans le dispositif d'Isaac Rosa cette doublure est toujours envisagée en termes dialectiques : si les travailleurs quittent le navire, le pouvoir est sans objet. Derrière le spectacle qui ravit d'abord les spectateurs, c'est l'affrontement capital/travail qui se déploie dans toute sa violence ; derrière l'hyper-visibilité des précaires, c'est la nature du néolibéralisme que l'écriture fait ressentir,

¹⁹ Les travailleurs réunis sur la scène du hangar ont tous déjà été embauchés, et le roman cherche à représenter le travail en action, non l'opération de sélection ayant lieu en amont. En outre, dans le roman, l'action se déroule sur un temps plus long, ce qui ajoute à la logique largement itérative du récit. De plus, contrairement aux cadres supérieurs en concurrence pour un même poste, ici un éventail sociologique plus large est représenté, le roman proposant une véritable mise en spectacle de la lutte des classes. Voir à cet égard Guillermo BUSUTIL (septembre 2011), « El show de Marx », [*Mercurio*]. [Consulté le 26/12/2014], <<http://www.revistamercurio.es/hemeroteca/index.php/revistas-mercurio-2011/mercurio-133/659-23narrativa>>.

²⁰ Voir [Consulté le 26/12/2014], <lamanoinvisiblelapelicula.com>.

²¹ C'est ce qu'ont proposé Anne BARRÈRE et Danilo MARTUCELLI, *Le roman comme laboratoire. De la connaissance littéraire à l'imagination sociologique*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2009.

²² Maurice MERLEAU-PONTY, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1960, p. 85.

du moins la production de la nécessaire marginalité sur laquelle il se fonde. Dans cette optique, et c'est bien au sens littéral qu'il faut entendre le vocable, on citera un autre roman hétérotopique, *La habitación oscura*, dont l'auteur souligne souvent la parenté formelle et thématique avec *La mano invisible*²³.

***La habitación oscura* : la narration au microscope²⁴ ou le précipité hétérotopique**

Dans *La habitación oscura*, la construction d'un espace en marge du monde répond à d'autres motivations. Les protagonistes cherchent en effet à fabriquer un lieu confiné, qui est d'abord une alcôve douillette abritant leurs ébats, mais dont la fonction va changer au cours du roman – la chambre noire répondant en cela à la définition foucauldienne selon laquelle une même hétérotopie peut voir sa fonction varier dans le temps. En outre, selon Michel Foucault, l'hétérotopie a toujours partie liée avec une forme d'hétérochronie : on verra que la chambre noire se donne comme l'emplacement d'un temps – les quinze années de notre siècle –, comme un lieu qui concentre et permet d'observer les soubresauts d'une société au bord de l'explosion. Le temps est ainsi, « junto a la oscuridad y el silencio, el tercer pilar de la habitación oscura [...], que aquí tiene otro espesor, un agujero negro fuera de duración²⁵ ».

L'espace de la chambre noire, a priori marginal dans la mesure où il est d'abord censé constituer un utopique hors-monde, est une hétérotopie en ce qu'il se révèle être d'abord le négatif ou l'envers, puis le précipité, du temps contemporain. Le double phénomène de déplacement et de condensation propre à l'hétérotopie est ici maximal : la fiction du non-lieu qu'est la chambre noire permet de juxtaposer en un même endroit plusieurs topiques incompatibles ou disjoints dans l'espace réel. La chambre noire est ainsi tout à la fois chambre à coucher – lieu de saisissantes orgies auxquelles se livrent les personnages –, chambre des machines – haut lieu d'espionnage –, chambre de sûreté – lieu d'enfermement et de descentes policières –, chambre au sens politique du terme – lieu de réunions et de délibérations, ou chambre de décompression. La convergence, tantôt joyeuse, résignée ou désespérée, du personnel romanesque dans un espace imparfaitement confiné permet une saisie instantanée, conjointe, organique, de problématiques dont le rapprochement est aussi une mise en tension – du devenir de l'engagement de gauche, du mythe de la prospérité

²³ Lors d'une conférence de présentation à La Central (Madrid), le 06 novembre 2013, l'auteur évoque ainsi les deux textes comme deux romans de « contr(ôl)e-fiction », et invite à porter sur eux « una mirada hermanada ».

²⁴ Voir Fernando VALLS, « Todos contra todos », *El País (Babelia)*, 14/09/2013, p. 7.

²⁵ Isaac ROSA, *La habitación oscura*, op. cit., p. 30.

généralisée, des ravages de la société de consommation, des potentialités infinies et contradictoires d'internet.

Au début du roman, la chambre noire est présentée comme un centre pan-inclusif, inamovible, un aimant universel et irrésistible. Elle symbolise d'abord le récit incluant d'une prospérité nationale généralisée, pourtant envisagée par le narrateur collectif dans les termes d'une télé-comédie ; elle est la scène d'une épopée dont tous les personnages sont dans un premier temps les héros « immortels²⁶ ». Elle matérialise ainsi le fantasme spatialisé d'une prospérité sans dehors, sans exclus, à laquelle tout le monde aurait part sans exception, d'où la conséquente « exigencia de un cegamiento total²⁷ » dont son obscurité semble être l'emblème. La chambre noire est alors la métaphore de la cécité volontaire d'une génération d'abord grisée par les promesses fastueuses du néolibéralisme. Au début du roman, l'accent est résolument mis sur le caractère collectif, organique de ce récit triomphaliste : l'orgie générale, aveugle et indifférenciée à laquelle s'adonnent les personnages peut être lue comme une métaphore de l'œcuménisme mensonger d'une prospérité sans marge. Lieu d'une abondance et d'un plaisir sans limites, la chambre, pourtant marginale de par sa configuration même, ne serait qu'un pur centre dépourvu de périphérie, un « centro inamovible aunque cada vez menos absorbente²⁸ ». Ce *locus amoenus*, dans lequel peut advenir l'utopie collective du rire et du plaisir perpétuels, va pourtant être rattrapé par une réalité envahissante. Le roman déroule en effet le long procès d'infiltration d'un refuge qui s'avère bien moins étanche qu'on ne l'aurait voulu : le dehors se rappelle avec insistance aux personnages, et rendra peu à peu impossible toute plongée, même momentanée, dans l'insouciance. À mesure que la marge s'étend et se délite, la chambre devient une bulle – « la burbuja sorda en que estamos²⁹ » – dont l'herméticité va être durement mise à l'épreuve : tous recherchent en s'y rendant l'oxygène, l'énergie ou la légèreté qu'ils peinent à trouver dans une vie toujours plus précarisée. Pourtant, la chambre est d'abord l'objet d'une désertion massive, prenant alors les traits d'une fourmilière vide³⁰. L'extérieur de la chambre devient un temps le centre de la vie, au rythme d'un repli général dans une existence privée, immunitaire : les personnages, de plus en plus individualisés d'ailleurs par le biais de portraits de vie, excèdent et débordent les contours du « nosotros » portant le récit collectif. Toutefois, quand la vie de la plupart des personnages commence d'aller à vau-l'eau, la chambre noire redevient un refuge prisé,

²⁶ *Ibid.*, p. 102.

²⁷ *Ibid.*, p. 26.

²⁸ *Ibid.*, p. 52.

²⁹ *Ibid.*, p. 97.

³⁰ *Ibid.*, p. 69.

comme pour Andrés, qui « algunas noches prefería dormir aquí antes que regresar a un apartamento que no era más que el espacio que rodeaba una única habitación³¹ ». Lorsque le monde progressivement vacille – « el capitalismo se tambaleaba³² » –, la marge apparaît, redoutable, dans tout ce qu'elle comporte d'insécurité, de précarité, de misère. Elle est dans un premier temps rejetée loin des personnages, déplacée sur d'hypothétiques autrui, dont le triste sort pourtant se rapproche dangereusement, jusqu'à se confondre avec la trajectoire des protagonistes eux-mêmes : « [...] serían otros los afectados, no nosotros³³ » ; « [...] no nos iba a ocurrir, serían otros los despedidos, los desahuciados, los arrojados a la miseria [...], alrededor había otros con menos suerte y nos mirábamos en su reflejo amenazante³⁴ » ; « no habíamos construido la habitación oscura para eso, y sin embargo algunos la descubrimos más sólida que nuestras casas³⁵ ».

L'isotopie du refuge traverse le texte, la bulle se muant progressivement en bunker³⁶ ou en forteresse où l'on se replie pour supporter les assauts du dehors : « la habitación oscura se había convertido en un agujero donde escondernos, un lugar donde estar a salvo unas horas³⁷ ». Mais la marge ronge inéluctablement les abords du centre d'immunité dans lequel les personnages cherchent à se maintenir : Raúl est licencié, tout comme Sergio ou Sonia, cette employée de maison qui contemple, amère, « el parque temático de la alta burguesía » et son « teatro triunfal³⁸ » ; quant à Eva, pour qui l'atmosphère de la chambre n'est plus à même de conjurer le malheur, elle finira par se suicider. Devenu chambre de décompression, l'espace hétérotopique abrite successivement crises d'angoisse ou de pleurs, commotions, malaises – « aquel malestar para el que no teníamos palabras³⁹ » –, et résonne des cris déchirants et démultipliés venant rompre le « pacte de silence⁴⁰ » jusqu'alors en vigueur. Véritable boîte noire de la crise, la chambre enregistre les décompensations de chacun comme autant de symptômes du temps délité. Une crise dont le récit en forme de tremblement de terre est récusé par le narrateur lui-même, qui brosse le portrait d'une génération dont les problèmes sont d'ordre plus systémique que conjoncturel. La compénétration du dehors et du dedans est constante, et la chambre se confond avec l'espace intérieur des personnages, une

³¹ *Ibid.*, p. 84.

³² *Ibid.*, p. 102.

³³ *Ibid.*, p. 103.

³⁴ *Ibid.*, p. 114.

³⁵ *Ibid.*, p. 113-114.

³⁶ *Id.*

³⁷ *Ibid.*, p. 157.

³⁸ *Ibid.*, p. 119-120.

³⁹ *Ibid.*, p. 139.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 165.

subjectivité dont Rosa affirme par ce biais l'enracinement sociopolitique : « L'espace est en soi, ou plutôt, il est l'en soi par excellence, sa définition est d'être en soi⁴¹ ».

Toute communion insouciant ou joyeuse est désormais impossible : à l'image de l'espace où ils continuent pourtant d'affluer, les personnages ne sont plus les mêmes, et se voient réduits à constater, apeurés, les bribes de l'utopie en fuite. Ils développent progressivement une forme de fièvre obsessionnelle, toute leur existence se voit affectée par la contagion de la décomposition : « ya no mirábamos el derrumbe con fascinación, ya no éramos turistas de guerra ; algunos proyectiles nos rozaron, hubo edificios que se desplomaron demasiado cerca⁴² ». À mesure que l'on avance dans la lecture, l'infiltration s'accroît : descente de police, obligation de partager le local avec des militants hacktivistes⁴³, entrée fracassante d'un mari jaloux, immixtion d'un homme mal intentionné qui, après avoir longtemps rôdé aux abords de la chambre, se rendra coupable d'une tentative de viol, invasion imminente de rats qui sont le symptôme répugnant d'un système économique pourrissant :

No era la primera rata que Sonia veía en las últimas semanas [...] Los vecinos llevaban tiempo denunciando su presencia. Culpaban al ayuntamiento, que había recortado el personal de limpieza y no mantenía el alcantarillado, pestilente desde las últimas lluvias. Otros lo relacionaban con la reciente huelga de recogida de basuras, que había acumulado toneladas de desperdicio durante diez días. Había quien señalaba como foco el parque, para el que tampoco había jardineros y se había convertido en una extensión de matorrales y basura. Y otros apuntaban al descampado junto a las vías, donde vivían varias familias con caravanas desde hacía meses⁴⁴.

Si pour Foucault les hétérotopies sont des espaces de « contestation mythique ou réelle de l'espace où nous vivons⁴⁵ », la chambre noire remplit cette fonction dans la mesure où elle est malgré elle une fenêtre ouverte sur la dégradation généralisée des conditions d'existence, à laquelle rien ne semble pouvoir échapper.

Mais la marge se voit aussi conférer une toute autre acception dans le roman. Au récit de la place assiégée par une misère qui s'étend sur le mode irrémédiable du pourrissement, s'oppose le discours de certains personnages qui, comme Jesús ou Silvia, défendent les vertus politiques de l'obscurité. Abri fragile, cachette commode ou fenêtre ouverte sur un dehors en décomposition, la chambre noire, si l'on entend l'expression dans son sens optique, saisit et condense les problématiques sociétales ayant trait au (pou)voir, et fait de l'espionnage

⁴¹ Maurice MERLEAU-PONTY, *L'œil et l'esprit*, op. cit., p. 41.

⁴² Isaac ROSA, *La habitación oscura*, op. cit., p. 136.

⁴³ Envisagé par le narrateur collectif comme une membrane protectrice, le local qui surplombe la chambre noire est, à partir du moment où il accueille des étrangers, une faille ouverte qui menace la confidentialité des lieux : « [...] pues qué otra cosa era desde entonces el local sino un envoltorio para el único recinto que nos importaba, [...] abrir el local a extraños equivalía a franquear la habitación oscura, perder un espacio propio », *Ibid.*, p. 141.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 223.

⁴⁵ Michel FOUCAULT, « Des espaces autres. Hétérotopies », art. cit., p. 47.

informatique et du contrôle social, non seulement des thématiques fortes, mais aussi des éléments narratifs centraux. Ainsi, l'espace de la chambre dans laquelle les personnages du roman ont coutume de se réunir peut également être vu comme un espace d'invisibilité protégeant ceux qui voudraient encore s'engouffrer dans les failles du système, une tranchée depuis laquelle « hacer visible lo invisible, [...] sacar a la luz a los de arriba, así los llamaba Silvia, también Jesús, nosotros mismos compartíamos ese lenguaje: los de arriba⁴⁶ ». La chambre noire, métaphore de l'arrière-garde révolutionnaire, serait alors le point de départ d'un renversement possible de l'histoire : « Había que asomarse a los mismos agujeros por los que ellos nos controlaban. Había que entrar a sus habitaciones oscuras, tan diferentes de las nuestras⁴⁷ ». Mais elle est aussi, pour la majorité des personnages qui recherchent la ouate de son obscurité, un impossible refuge, un cocon illusoire dans lequel se retranche toute une génération qui, tantôt lasse ou apeurée, ne croit plus dans la nécessité de la lutte à laquelle elle prend pourtant part de façon croissante. Le narrateur collectif semble ainsi se désolidariser progressivement de ces personnages minoritaires qui revendiquent une pratique militante, voire révolutionnaire, de l'espionnage. Plus timoré, le collectif majoritaire finira par trahir les premiers et abandonnera finalement un navire hétérotopique devenu invivable.

En une forme de réplique à *La mano invisible*, qui mettait en scène un hacker peu scrupuleux épiant ses collègues à leur insu – un hacker qui pourrait bien être Jesús lui-même, dont on apprend qu'il a longtemps développé pour le compte de grandes entreprises des logiciels de ressources humaines constituant des formes sophistiquées d'espionnage au travail –, Silvia propose de se servir de la confidentialité des lieux comme d'une arme politique, afin d'infiltrer, de *révéler*, au sens photographique du terme, l'intimité des puissants : « [...] no era legal, ya lo sabían, pero la ley siempre se hacía a favor de los mismos, la ley permitía que las empresas controlasen a los trabajadores, que los vigilasen, pero no permitía lo contrario: que los trabajadores se asomasen por el mismo agujero para mirar al otro lado⁴⁸ ». Les passages intitulés *REC*, intercalés entre les huit chapitres du roman, sont en effet autant de gros plans sur des scènes intimes généralement peu ragoutantes ; s'y déploie une définition politique de l'intimité, selon laquelle : « la propia intimidad [...] es hoy un lujo, otra forma de poder adquisitivo, privilegio de unos pocos que pueden mantenerla a salvo mientras la mayoría quedamos expuestos a formas de control cada vez más invasivas por

⁴⁶ Isaac ROSA, *La habitación oscura*, *op. cit.*, p. 230.

⁴⁷ *Id.*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 177.

parte de gobiernos y empresas⁴⁹ ». Le pouvoir, invisible et inassignable dans *La mano invisible*, se retrouve littéralement incarné dans ces vidéos potentiellement compromettantes où le lecteur peut observer, comme par le trou de la *webcam*, l'envers de la respectabilité des puissants :

[...] comenzó explicándonos quiénes eran los protagonistas de aquellos vídeos: el hombre anciano, el que tapó la cámara con un pósito antes de masturbarse, la mujer desnuda, el que se metía una raya, el que se comía los mocos. Nombró las empresas que dirigían, y habló atropelladamente sobre beneficios, despidos masivos, bonus millonarios, deslocalizaciones, persecución sindical. Nos contó que esos vídeos solo eran una parte, que habían conseguido unas cuantas grabaciones pero también correos electrónicos y archivos⁵⁰.

Si, dans *La mano invisible*, le pouvoir se fonde sur un dispositif panoptique qui ferait presque oublier que quelqu'un tire bel et bien les ficelles du dispositif, il s'agit ici de renverser depuis la marge d'un lieu échappant à l'œil du système la logique de l'espionnage généralisé. À ceux qui font le choix du refuge, Silvia oppose une rhétorique qui fait d'elle une véritable métonymie des revendications de l'extrême gauche actuelle. Ce lexique longtemps marginal imprègne en partie le narrateur collectif à partir du moment où le récit de la prospérité générale commence de battre de l'aile :

También creció nuestra conciencia política, es cierto: en las reuniones de los sábados ahora hacíamos nuestra la grandilocuencia de Silvia, como ella también decíamos estafa, saqueo, robo, desmantelamiento del estado del bienestar, violencia económica, crimen social; decíamos capitalismo, la mayoría casi nunca lo habíamos pronunciado pero ahora lo repetíamos varias veces al día, capitalismo, capitalismo, capitalismo; nos decíamos hartos, furiosos, indignados, el estallido social estaba siempre a la vuelta de la esquina, la situación era insostenible, explosiva, dramática; incluso levantábamos la voz para exigir cárcel, justicia, revolución, guillotina⁵¹.

Silvia accuse avec véhémence les partisans de la politique de l'autruche, proposant de « luchar en vez de esconderse »⁵², affirmant que « no es un refugio lo que necesitamos mientras afuera todo sigue igual o peor [...], un agujero donde meter la cabeza o la polla para seguir aguantando⁵³ », prônant l'efficacité d'une lutte politique qui prendrait la forme d'une véritable guerre de position : « trincheras, infantería, oficiales, retaguardia y guerrilla⁵⁴ ». Si les autres personnages finissent par se désolidariser de ces manœuvres et par les dénoncer à la police, le refuge ne résiste pas pourtant aux assauts insistants du réel : filmés à leur insu, les personnages désertent massivement une cachette qui n'est plus au fond qu'un piège de

⁴⁹ *Ibid.*, p. 178.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 176.

⁵¹ *Ibid.*, p. 138-139.

⁵² *Ibid.*, p. 141.

⁵³ *Ibid.*, p. 142.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 150.

lumière, que la dernière phrase du roman semble nous enjoindre à regarder en face : « [...] ya no hay tiempo, la claridad empuja por los laterales del cortinaje, espera a que lo descorran como un telón final, no te muevas, aguarda a que llegue la luz⁵⁵ ».

Qu'il s'agisse du hangar abritant les travailleurs ou de la chambre noire accueillant des personnages dont l'énergie et l'espace vital se réduisent comme peau de chagrin, on peut dire que les narrations hétérotopiques constituent une variante particulière du roman d'espionnage. L'inquiétante narration panoptique qui éclaire d'un jour nouveau les espaces de relégation et les marges de la société, la conséquente difficulté à se soustraire à l'emprise d'un pouvoir inassignable mais omniprésent, face auquel il n'y a pas semble-t-il de refuge qui vaille, inciteront probablement le lecteur à envisager d'un œil circonspect la société de la transparence que ces deux romans *éprouvent*. Mais la contrôle-fiction est aussi contre-fiction : la généralisation des attributs de la marginalité – indigence, misère, épuisement, désespoir – à l'ensemble du personnel romanesque conduit à mettre en question le récit d'une crise économique en forme d'ébranlement conjoncturel. Il s'agit ainsi pour le roman, conformément à l'interprétation faussement tautologique que Bélen Gopegui fait de la phrase de Paul Klee – « L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible » –, de « rendre visible le visible », en déplaçant la perspective par le biais de l'hétérotopie, plutôt que de dévoiler du réel une quelconque dimension cachée : « No es preciso hablar de poderes ocultos ni de un inconsciente turbio. Basta con hablar del poder visible y de los nombres que lo ostentan y de los medios para arrebatarlo [...]. La opresión es absolutamente visible⁵⁶ ». Si les deux textes sont des fictions politiques proposant de jeter la lumière sur l'envers ou l'entour de la prospérité, démultipliant les récits de la vie dégradée par le travail et la précarité, ils suggèrent aussi que ceux-ci, plus que des exceptions conjoncturelles ou des phénomènes marginaux, sont la condition *sine qua non* de la pérennité d'un système économique dont ces hétérotopies narratives concentrent et grossissent les mécanismes de manière saisissante.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 248.

⁵⁶ Belén GOPEGUI (14/11/2004), « El árbol de los plátanos », [*La Jiribilla*]. [Consulté le 28/12/2015], <<http://www.rebellion.org/noticia.php?id=7582>>.