

UNIVERSITE DE LIMOGES
Ecole Doctorale des Sciences de l'Homme et de la Société
Faculté des Lettres et Sciences Humaines
Equipe de recherche : CERES

Thèse N° []

THESE DE DOCTORAT

Etudes Hispaniques et Hispano-américaines

Présentée par

Aurélia JARRY

Le 23 octobre 2009

L'EMERGENCE D'UNE THEORIE DE LA NECESSITE DE LA LITTERATURE

**Carmen Martín Gaité à travers trois romans
(*Los parentescos, Ritmo lento, La Reina de las Nieves*)**

**Thèse préparée sous la direction de Madame Teresa KEANE GREIMAS
et la codirection de Madame Anne-Marie CAPDEBOSCO**

JURY

Rapporteurs : Madame Annick ALLAIGRE, Professeur de l'Université de Paris VIII

Madame Michèle RAMOND, Professeur Emérite de l'Université de Paris VIII

Examineurs : Madame Anne-Marie CAPDEBOSCO, Professeur Emérite de l'Université de Limoges

Madame Teresa KEANE GREIMAS, Maître de Conférences-HDR de l'Université de Limoges

Monsieur Miguel OLMOS, Professeur de l'Université de Rouen

UNIVERSITE DE LIMOGES
Faculté des Lettres et Sciences Humaines
Etudes Hispaniques et Hispano-américaines

L'EMERGENCE D'UNE THEORIE DE LA NECESSITE DE LA LITTERATURE

**Carmen Martín Gaité à travers trois romans
(*Los parentescos, Ritmo lento, La Reina de las Nieves*)**

TOME I

Thèse de Doctorat présentée par Aurélia JARRY le 23 octobre 2009
Dirigée par Teresa KEANE GREIMAS
et codirigée par Anne-Marie CAPDEBOSCO

REMERCIEMENTS

A Madame Teresa Keane Greimas qui est celle grâce à qui, depuis maintenant dix ans, j'ai pu tenter de pénétrer la réalité de la littérature et de la pensée, et aussi, celle qui a laissé que je puisse y chercher un chemin personnel, non pour autant plus facile ; Madame Teresa Keane Greimas qui est encore, celle qui a orchestré, dans ces cours, la rencontre avec l'auteur sur qui porte ce travail.

A Madame Anne-Marie Capdeboscq qui a accepté de participer et de soutenir ce projet, qui sinon, n'aurait su voir le jour.

A Madame Michèle Ramond, pour son très bel accueil aux côtés de Gradiva, et dans l'écriture partagée de quelques « Amours ibériques ».

A Monsieur Ivan Darrault-Harris, pour la lumière généreuse de sa lecture et de sa présence.

A Béatrice Rodriguez, pour l'amitié dans le travail et le soutien dans la vie.

A Agnès Constantin, qui ne le saura jamais.

A Marie Froidevaux, dans la main de Gerda Alexander.

A mes parents, pour un moment particulier, et à mon père, pour la dernière « étape ».

A Yann Karaquillo, pour la générosité de la lecture, le partage, par instants de nécessité, de l'illusion du sens.

A ceux qui sont là. Lara, Diane, Nicolas, Clara, Pascale, Sandra.

SOMMAIRE

Première partie :
Le langage comme matière dans *Los parentescos*

Deuxième partie :
La pensée à l'extrême dans *Ritmo lento*

Troisième partie :
L'échappatoire poétique dans *La Reina de las Nieves*

Aux Absences
qui demeurent
Dans la danse

Ya sé que no hay salida,
pero dejad que siga por aquí.

Carmen Martín Gaité

INTRODUCTION GENERALE

Era como una rara capacidad –jamás experimentada antes– de hablar por un lado, pensar por otro y fantasear por otro, como si estuviera bifurcada en tres ramales.

Carmen Martín Gaité¹

Choisir de travailler sur un auteur –quand il a déjà fait l'objet de nombreux travaux critiques, comme c'est le cas de Carmen Martín Gaité, grande figure des Lettres espagnoles de la seconde moitié du XXe siècle. Choisir de continuer de travailler sur cet auteur –après avoir déjà approché son œuvre à travers une problématique restreinte, observée dans un corpus réduit : un mémoire de Maîtrise consacré à la « mise en abyme » et l'intertextualité, dans *El cuarto de atrás* (1978) et *Nubosidad variable* (1992).

Une décision imposant une première question : celle du genre, de la forme à donner à ce nouveau travail, compte-tenu du nombre et de la modalité des travaux l'ayant précédé. Travaux principalement de deux types, nous semble-t-il : en premier lieu et avant l'intérêt que lui ont porté les féministes américaines à la fin des années 70, à l'aune de la première thèse doctorale lui étant consacrée par Joan Lipman Brown en 1976, « Nonconformity in the Fiction of Carmen Martín Gaité »², des articles éparés, publiés dans la Péninsule seulement à l'occasion de ses publications, ou encore, la mention allusive, dans les histoires de la littérature espagnole d'alors, de son apparte-

¹ Carmen Martín Gaité, *Caperucita en Manhattan*, (1990), Siruela, Madrid, 2004, p. 214.

² Joan Lipman Brown, « Nonconformity in the Fiction of Carmen Martín Gaité », thèse de doctorat, Université de Pennsylvanie, 1976.

nance au groupe d'écrivains rassemblés sous la dénomination de « Génération de 50 » et réduit à la caractéristique stylistique du néoréalisme ; et puis, après cet acte qui est peut-être l'acte fondateur de l'émergence d'un véritable intérêt critique, et d'un intérêt critique sans cesse croissant¹, la thèse sus citée de Joan Lipman Brown, de nouvelles perspectives dont on peut remarquer l'évolution en accord avec les préoccupations théoriques de « l'air du temps ». Ainsi, à la fin des années 1970 et pendant la décennie 1980, la caractérisation du roman espagnol d'après-guerre, glissant rapidement, en ce qui concerne notre auteur notamment, vers celle de l'émergence d'une écriture féminine espagnole ; ce dont Janet W. Pérez se fait la principale figure de proue². Question de la littérature féminine glissant à son tour rapidement vers celle de l'autobiographie et/ou de l'autobiographie féminine, dans les années 1980, avec un premier article de Michèle Ramond, cette fois en France, intitulé « Approche d'une autobiographie féminine : *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité »³. Une autre perspective majeure de la saisie de l'œuvre de notre auteur a repris ce qu'elle-même avait mis en exergue, dans un article de 1966 intitulé « La búsqueda de interlocutor », puis repris comme titre de son premier recueil d'articles, *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, en 1973, à savoir les questions de l'interlocution, de la conversation, du dialogue, de la communication⁴. Enfin, la parution de *El cuarto de atrás* a aussi ouvert le champ d'exploration vers la nouvelle définition de la littérature fantastique donnée par Todorov, et vers les notions émergentes de « métafiction » et d'« autoréférentialité »⁵.

¹ C'est ce qu'observe Carlos Uxó González qui se consacre au recensement de la production bibliographique concernant notre auteur. A l'heure actuelle, on trouve la première partie de son travail, allant jusqu'en 1998, sur la revue électronique fondée par Emma Martinell Gifre, « Espéculo », dans un article intitulé « Revisión crítica de los estudios sobre la obra de Carmen Martín Gaité », 1998, *Espéculo*, 8. www.ucm.es/info/especulo/cmgaite/c_uxol.htm; et la deuxième partie, allant de 1998 à 2002, dans un article intitulé « Cinco años de estudios sobre Carmen Martín Gaité: 1998-2002 », in *Carmen Martín Gaité*, Alicia Redondo Goicoechea (Ed.), Ediciones del Orto, Madrid, 2004.

² Janet W. Pérez (ed.), *Novelistas femeninas de la postguerra española*, Porrúa Turanzas, 1983.

³ Michèle Ramond, « Approche d'une autobiographie féminine : *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité », en collaboration avec Jean Alsina et Claude Chauchadis, in *L'autobiographie en Espagne. Actes du 11^e Colloque International de la Beaume-lès-Aix*, Publications de l'Université de Provence, 1982.

⁴ Cf. Kathleen M. Glenn, « Communication in the Works of Carmen Martín Gaité », in *Romance Notes*, IX, num. 3, Spring, 1979.

⁵ Ce dont atteste le recueil d'articles publié par Mirilla Servodidio et Marcia L. Welles en 1983 après les journées de conférences consacrées à son œuvre : *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, Nebraska: Society of Spanish American Studies, 1983.

Ainsi, depuis la fin des années 1970, un intérêt croissant pour un auteur ayant peiné à susciter un enthousiasme immédiat dans la critique de son temps et de son espace. Et néanmoins, à côté de cette prolifération d'articles, à la fois nécessaire et justifiée, force nous a été de constater combien n'existaient pas tant de travaux véritablement conséquents sur cette œuvre, maintenant reconnue comme majeure. Il semble qu'il ait en effet fallu attendre la fin des années 1990 pour que de nouveaux travaux d'envergure lui soient consacrés. En France, Anne Paoli est la première à proposer en 1997 une thèse de doctorat sur son œuvre, « Personnages en quête de leur identité dans l'œuvre romanesque de Carmen Martín Gaité »¹ : un travail de monographie rendant compte de la totalité des œuvres romanesques de notre auteur, dans leur mise en relation avec les différentes étapes de la biographie de l'auteur, du contexte historico-social, et du contexte littéraire. En Espagne, une nouvelle thèse placée sous le signe du féminin voit le jour un an plus tard : le travail de Mercedes Carbayo Abengózar intitulé « Buscando un lugar entre mujeres : buceo en la España de Carmen Martín Gaité »² ; et en 2002, la thèse de José Jurado Morales intitulé « La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité (1925-2000) »³, et dont la méthode rejoint celle d'Anne Paoli quant à la prise en compte de la totalité de l'œuvre et de sa mise en relation avec les différents contextes sus cités.

A la lueur générale de ce que nous avons pu percevoir de ce qui avait pu se faire autour de l'auteur que nous avons choisi de continuer d'étudier, notre première question a donc été celle-ci : comment rendre compte d'un auteur, d'une œuvre, dans sa totalité ou globalité (sans aucune aspiration illusoire à l'exhaustivité ni à l'objectivité, bien sûr), sans succomber à l'exercice de la monographie et compte-tenu de l'existence préalable de ce type de travaux consacrés à cet auteur ? Comment rendre compte d'une vie d'écriture (cinquante ans de publication, de 1954 avec *El balneario* à son dernier souffle, en 2000, avec *Los parentescos*), du caractère évolutif de cette écriture, née d'une vie traversant une Histoire forte –la Guerre Civile Espagnole, la Dictature

¹ Anne Paoli, *Personnages en quête de leur identité dans l'œuvre de Carmen Martín Gaité*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, 2000.

² Mercedes Carbayo Abengózar, « Buscando un lugar entre mujeres: buceo en la España de Carmen Martín Gaité », Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1998.

³ José Jurado Morales, *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, Gredos, Madrid, 2003.

Franquiste, la Transition Démocratique–, et encore, d'une œuvre exprimée dans la quasi-totalité des genres littéraires sinon artistiques (romans, récits, contes, poésie, littérature enfantine, théâtre, essais, articles de presse, scénarii pour le cinéma et la télévision, récitals de poésie, enregistrement de disques), et encore, d'une voix qui a fini par s'imposer et par obtenir la reconnaissance des prix littéraires, de la critique, et du grand public ; donc, comment rendre compte de la singularité remarquable d'une œuvre littéraire prolifique et dense d'une façon qui diffère de la monographie ?

Et puis, cette autre question : est-il possible de dire quelque chose qui se distingue de ce qui a déjà pu se dire –sinon à quoi bon entreprendre quelque hypothétique recherche que ce soit–, fabriquer quelque chose qui ne soit pas une synthèse de tout ce qui a déjà été souligné par la critique ayant relayé son travail ; et encore, est-il possible de dire quelque chose qui puisse apporter quelque chose à ce que Carmen Martín Gaité a elle-même dit, écrit ?

Bien sûr, nous ne pouvons prétendre avoir mené à bien cette aspiration, mais une chose est certaine : nous avons cherché !

La démarche a donc été celle-ci –tout en mesurant le risque qu'elle comportait, de s'éloigner d'une méthode académique *stricto sensu*– : partir de notre propre position de lectrice ; s'en remettre à la fécondité créative inhérente à la rencontre entre l'auteur et le lecteur –via l'œuvre. Ce qui impliquait, partir de notre propre formation et de notre propre appréhension intellectuelle des choses : c'est-à-dire l'hispanisme, le goût de cette langue autre, et de cette littérature autre écrite dans cette autre langue ; mais aussi, la philosophie, et par conséquent, la philosophie du langage, un peu, et la psychanalyse, un peu. Formation de philosophie pour nous commencée en même temps que le travail de Maîtrise sur Carmen Martín Gaité ; c'est-à-dire, dans une certaine mesure aussi, en conséquence de cette rencontre littéraire. Donc, nous concernant, le lien immédiat et immédiatement consommé entre Carmen Martín Gaité et la philosophie. La comparaison immédiate de son œuvre, de son langage, à celle, à celui, du *Petit Prince* de Saint-Exupéry –dont il est communément admis que l'apparence enfantine recouvre et traduit la densité philosophique– ; concernant Carmen Martín Gaité, donc, la reconnaissance immédiate de la singularité d'un langage et de la singularité

d'une pensée : d'une apparence fascinante de facilité et d'une profondeur inquiétante de lucidité féroce.

Mais aussi, et ce à l'instar de l'intuition de la circonscription du travail de Maîtrise, l'intérêt de l'œuvre de Carmen Martín Gaité pour le faire métalittéraire : c'est-à-dire l'observation de la récurrence, à travers la totalité de son œuvre, de la mise en scène, à même la fiction romanesque, de l'influence de la lecture et de l'engagement dans l'écriture. Influence de la lecture mise en évidence dans la reconnaissance, de la part des personnages, de la dépendance de leur construction identitaire vis-à-vis des modèles offerts par la littérature, mais aussi de la possibilité de la communication intersubjective par le dialogue autour de ces lectures ; influence de la lecture impliquant, d'un point de vue rigoureusement textuel, la présence, à même le nouveau texte fictionnel, d'œuvres littéraires appartenant à la Bibliothèque universelle, c'est-à-dire impliquant une textualité d'hybridité littéraire explicitée, une « mise en abyme » et une « intertextualité » : un hommage à la littérature consacrée, dans la littérature se faisant. Représentation donc de l'influence de la lecture sur le sujet et sur l'écrivain, mais encore représentation de l'activité d'écriture : réflexion et débat du créateur littéraire face à la création dans laquelle il est engagé *hic et nunc*.

Et c'est précisément dans la saisie de l'œuvre de Carmen Martín Gaité à travers sa métalittérarité que se sont rejointes, pour nous, là où elles tendent à la théorisation, la littérature et la philosophie ; que s'est imposée la nécessité de rendre compte de la philosophie de l'art littéraire de notre auteur, de son esthétique littéraire.

Et c'est ce que prétend traduire le mot « théorie » du titre de notre thèse.

Thèse qui pense que l'objet principal de l'œuvre littéraire de Carmen Martín Gaité est précisément : la littérature ; que son œuvre narrative participe de la théorisation de la littérature. Thèse qui pense encore que si une œuvre littéraire, dans sa totalité, se consacre à rendre compte de la littérature, c'est qu'il en va de la nécessité : que pour l'écrivain qui en est l'auteur, il y a revendication et nécessité ; revendication de la nécessité de la littérature, non seulement pour l'écrivain mais encore pour le sujet. Thèse qui pense que toute la cohérence de Carmen Martín Gaité et toute la grandeur de son œuvre tiennent à ceci qu'elle a assumé pleinement cette conviction ontologique et esthétique : c'est-à-dire, qu'elle a communiqué sa théorie de la nécessité de la littérature à même sa littérature, dans ses romans ; à même, et non dans une production

de nature autre, toute théorique –même si nous n’oublions pas cet essai fondamental, et relevant d’ailleurs davantage du collage de réflexions, tel les *Cahiers* de Paul Valéry par exemple, que de la véritable théorie théorisante : *El cuento de nunca acabar* (1983).

Bien sûr, notre appréciation de cette œuvre n’a pu émerger que de l’apprivoisement, du côtoiement, de sa totalité : c’est-à-dire, en amont, d’un travail de monographie. Tâche à laquelle nous travaillions depuis 2000, alors pour le mémoire de Maîtrise, mais aussi responsabilité dans laquelle nous étions « embarquée » *ipso facto*, du fait même de l’impact de la rencontre littéraire ; s’il y avait eu Rencontre, il fallait bien aller jusqu’au bout, c’est-à-dire, commencer par tout lire –presque tout. Mais une fois avérée la richesse de tous les volumes de cette œuvre, la question demeurait : comment en rendre compte sans fournir une nouvelle monographie ?

Question cherchant à éviter l’horizontalité –ou extensivité–, pour viser la verticalité –ou intensivité. Réponse donc de nature synthétique, sans penser pour autant pouvoir présumer du préalable nécessaire de l’analyse ; au contraire, synthèse pensée comme synthèse de la restitution de la mise au jour de l’analyse minutieuse du texte – analyse peut-être jusque-là un peu négligée par la critique.

Dans cette optique, il fallait donc commencer par définir un corpus réduit ; commencer par identifier des romans pouvant être appréhendés comme *fondamentaux*, afin de tenter de rendre compte de la totalité de l’œuvre ; des romans à l’efficace maximale concernant la théorisation de la nécessité de la littérature, élaborée et disséminée par Carmen Martín Gaité, dans le roman.

Par ailleurs, demeurait ce savoir de combien la question théorique ayant majoritairement intéressé la critique consacrée à l’œuvre de Carmen Martín Gaité était celle de l’émergence de l’écriture féminine en Espagne¹. Et si le choix de notre premier corpus, pour la Maîtrise, répondait déjà, comme nous l’avons évoqué, à la question de la réflexion littéraire à même le roman, il pouvait aussi continuer de s’inscrire dans cet autre champ, de l’émergence d’une figure féminine écrivante –avec de fait, des femmes écrivantes comme protagonistes. Toutefois, il nous a toujours semblé que ce qui

¹ A l’instar de l’affirmation du titre d’un article de Phyllis Zatlin Boring : « Carmen Martín Gaité. A Feminist Author », in *Revista de Estudios Hispánicos*, XI, num. 3, 1977.

définissait la littérature de Carmen Martín Gaité –certes femme, et certes femme mettant les femmes en littérature– relevait davantage de quelque chose de plus universel –au sens philosophique du terme– ; que ce qui définissait sa littérature dans sa singularité n'avait pas tant à voir avec le fait qu'elle soit femme, qu'avec son propre rapport à la littérature en tant que telle : c'est-à-dire, à la place qu'elle donnait à la littérature dans la vie –et aussi dans sa vie, non seulement de femme.

Toujours afin de justifier l'angle d'approche de notre travail, ajouter que si la question globale peut sembler tautologique, en cela qu'il est communément admis que le propre de l'écrivain est de s'interroger sur la place de la littérature dans la vie, elle nous semble néanmoins particulièrement propice à l'observation à travers l'étude de l'œuvre de Carmen Martín Gaité ; et encore, particulièrement à même de rendre compte de son œuvre –étant donnée son opiniâtreté avérée : sa revendication explicite de la nécessité de la littérature, exprimée et représentée sans cesse dans ses romans.

Après le premier choix des deux romans définissant le corpus du travail de Maîtrise, deux autres romans se sont imposés pour le mémoire de DEA intitulé « La pensée poétique ». Deux romans dont les protagonistes n'étaient pas des femmes. Mais des hommes, tous deux d'une trentaine d'années : *Ritmo lento* (1963) et *La Reina de las Nieves* (1994). Deux romans nous semblant se répondre l'un l'autre, ou plutôt, se contrebalancer l'un l'autre, quant aux questions, plus globales encore, de la réflexion intellectuelle et de la création artistique.

Et puis, dans la poursuite de notre travail d'exégèse préliminaire, la lecture du dernier roman de notre auteur, publié de façon posthume et sans avoir pu être mené à terme : *Los parentescos* (2001). Un roman que nous ne pouvions pas appréhender autrement que comme testament littéraire. Et à nouveau, un protagoniste masculin ; et à nouveau, une question globale : jusque-là certes toujours présente de façon sous-jacente, mais ici explicitement mise au devant de la scène : la question du langage. C'est-à-dire, pour ce dernier roman, testament, le retour à l'origine ; la question fondamentale faite ultime question : la question du langage ; celle-là même ayant révolutionné la philosophie du XXe siècle. Un roman qui s'est donc imposé, pour ce nouveau travail, comme troisième roman *fondamental*.

Notre première nécessité, afin de pouvoir rendre compte au mieux de la théorie de la nécessité de la littérature chez Carmen Martín Gaité, nous espérons maintenant l'avoir explicitée, n'allait pas à l'éviction des personnages féminins mais à la recherche de « romans fondamentaux ». Et ce dernier roman, saisi lui aussi comme fondamental, nous donnait un nouveau protagoniste masculin. Résolument, le corpus se définissant, dans son aspiration à rendre compte de la littérature et de rien d'autre, de la littérature et de tout ce qu'elle englobe, s'éloignait de cette autre question théorique ; tant la question théorique nous occupant, que le corpus se définissant pour y répondre, concordait à s'éloigner du champ de la représentation féminine ; et c'est pourquoi nous avons continué à rester en marge de ce champ.

Néanmoins, sachant combien la critique avait perçu la littérature de notre auteur comme hymne à la littérature féminine, nous nous sommes bien sûr interrogée sur notre intuition qui semblait aller à l'encontre de tout ce qui s'était construit autour de cette œuvre –et ce, encore à la mesure de notre peu d'intérêt pour la polémique. Nous nous sommes alors confortée à penser que ce masculin n'était pas tant à saisir en tant que genre –ce qui ne nous a d'ailleurs pas intéressée–, que ces hommes n'étaient pas tant les représentants du « premier sexe » que ceux de l'être humain, de quelque genre que ce soit. Ce par où nous retrouvions ce de quoi nous étions en quête : le fondamental et l'universel de Carmen Martín Gaité.

Par ailleurs, pour continuer de justifier le caractère peut-être peu académique de notre démarche, il nous faut revenir sur ce que nous avons déjà esquissé du choix d'opérer à partir de la spécificité de notre propre position de lectrice ; c'est-à-dire, préciser ce que nous entendons de cette spécificité.

D'abord faire ce constat, pouvant sembler insignifiant, que la rencontre se fait entre un auteur espagnol et une lectrice française. Observer cette précision pour insister sur le fait que par delà la rencontre littéraire il y a encore rencontre linguistique et culturelle. Et ce, parce qu'il nous semble que cette dimension n'est ni à minimiser ni à tenter d'omettre, et qu'au contraire, elle est porteuse d'une fécondité intellectuelle et culturelle tout à fait pertinente à l'exploitation. Ainsi, notre attention portée sur la littérature de Carmen Martín Gaité a souhaité exploiter cet aspect de la rencontre des deux cultures ; c'est-à-dire, aborder cet auteur et cette œuvre consciemment et résolument

à partir de notre propre culture intellectuelle, peut-être avant tout française, et aussi, comme nous l'avons déjà dit, d'orientation philosophique.

Ainsi s'est-il agi, tout en sachant que ce pourrait faire objet de critique, de saisir cet auteur et cette œuvre ni dans une circonscription purement hispaniste ni dans la circonscription de sa propre critique ; mais de la placer dans un contexte de pensée international, ou occidental –pour ne pas dire universel. Il s'est agi de penser cet auteur comme un auteur et non seulement comme un auteur espagnol ; sans pour autant faire abstraction de, ni renier, sa spécificité espagnole –liée à la fois au contexte historico-politique et à la force de la tradition culturelle espagnole. Pour nous, si Carmen Martín Gaité est à la fois représentante et représentative de la littérature espagnole, elle est encore et avant tout écrivain : écrivain à saisir en tant que tel, *stricto sensu* ; écrivain à comparer aux plus grandes figures de la littérature et de la pensée contemporaine –non seulement espagnole. Ainsi avons-nous souhaité placer cet auteur dans un cadre de pensée différent de celui qui la concerne d'ordinaire : un cadre de pensée la comparant aux plus grands, sans se soucier directement ni de son identité féminine ni de sa nationalité espagnole. Juste comme un écrivain majeur de la seconde moitié du XXe siècle.

Autre chose à préciser concernant la méthode : si ce travail se propose de cerner l'œuvre de Carmen Martín Gaité dans sa globalité, c'est-à-dire d'en donner une vision synthétique, le choix de la concentration sur seulement trois romans, appréhendés comme « fondamentaux », nous impose et nous permet une pratique analytique relativement détaillée des trois textes : ainsi, si nous pourrions être amenée à convoquer, d'une façon ou d'une autre, la majeure partie de ses ouvrages, le choix de la réduction du corpus est de nous permettre d'entrer dans le détail de la matière littéraire ; de sorte que ce détail nous permette à son tour d'induire, ou de réfléchir, la théorie littéraire, à la fois mise en pratique dans le faire même du roman, mais encore, clairement explicitée théoriquement, de façon disséminée. Ce travail se propose de prendre le temps de l'analyse, de la prise en compte minutieuse du texte, afin de permettre l'observation de l'émergence, dans le texte narratif de Carmen Martín Gaité, de la théorie littéraire décrite *in fine*.

A l'instar de l'exergue de cette introduction, les trois romans choisis nous ont donné à réfléchir ces trois objets : la pensée pour *Ritmo lento*, l'art pour *La Reina de las Nieves*, le langage pour *Los parentescos* –si nous les énumérons dans l'ordre chronologique des rédactions et publications.

Dans notre travail de DEA nous avons déjà envisagé la littérature comme l'art dont la matière est le langage verbal. Dans ce nouveau travail, et à travers la singularité de l'œuvre de Carmen Martín Gaité, la question n'est autre que la question fondamentale mise au grand jour par le célèbre essai de Sartre : « Qu'est-ce que la littérature ? ». Or, comme nous l'avons spécifié en évoquant notre travail de Maîtrise, la question n'est pas tant pour nous, comme pour Sartre, d'ordre politique et existentialiste, que d'ordre esthétique : c'est-à-dire qu'elle vise plus particulièrement, tel que permet de l'envisager l'œuvre de Carmen Martín Gaité, à saisir la littérature en tant qu'art littéraire.

Et c'est ainsi que l'ordre dans lequel traiter les trois objets fournis par les trois romans s'est différencié de leur ordre chronologique pour coïncider –et ce, dans un constat de l'après-coup– avec l'ordre adopté par Carmen Martín Gaité dans cet extrait de *Caperucita en Manhattan* (1990) : « hablar por un lado, pensar por otro y fantasear por otro » : d'abord le langage, puis la pensée, puis la fantaisie –assimilée pour notre part à l'imagination et à l'art– : c'est-à-dire, d'abord *Los parentescos*, puis *Ritmo lento*, puis *La Reina de las Nieves*.

Le choix d'ouvrir cette réflexion par le dernier roman de notre auteur, donc de malmener l'ordre chronologique de production de ses romans, a correspondu à l'organisation logique nous ayant semblé la plus « naturelle » à l'heure de se proposer de donner une définition de la littérature –et ce finalement en accord avec une piste proposée par notre auteur dans *Caperucita en Manhattan*. Par ailleurs, attendu que Carmen Martín Gaité connaissait son « état de vie » au moment d'entreprendre la rédaction de ce roman, c'est-à-dire sachant qu'il serait le dernier, sa dernière parole, et étant donné l'objet particulièrement remarquable choisi par cette dernière parole, à savoir, nous le répétons, le langage, il nous a semblé falloir commencer par : recevoir cette dernière parole. Commencer par cette dernière transmission, en partie gagnée sur la mort ; roman de retour... aux origines, aussi. Commencer par prendre en compte ce retour fondateur et définitif, final.

Après cette longue tentative de justification de notre démarche, aspirant à considérer Carmen Martín Gaité comme un auteur majeur de la littérature contemporaine –non seulement espagnole–, et encore, de notre méthode, partant de l'analyse afin de permettre l'induction théorique et de rendre pleinement hommage au texte, et encore, de notre corpus et du choix de l'ordre de son traitement, nous en venons, à proprement parler, au propos de cette étude.

Tenter de caractériser l'écriture et l'œuvre de Carmen Martín Gaité (auteur espagnol né à Salamanque en 1925, et disparu à Madrid en 2000) afin de démontrer l'envergure totalisante d'une production romanesque dont la qualité s'excède vers la théorisation –théorisation de la littérature, à même le roman, disséminée. Pour autant, ne pas la penser uniquement en tant que romancière, mais aussi en tant que penseur, et ce, encore à l'aune de sa prolifique activité de journaliste, regroupée dans plusieurs recueils (*La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* (1973), *Agua pasada* (1993), *Pido la palabra* (2002)), et d'essayiste, non seulement littéraire (*El cuento de nunca acabar* (1983), *Desde la ventana. Enfoque femenino a la literatura española* (1987)), mais encore historique et sociologique (*Macanaz, otro paciente de la inquisición* (1970), *Usos amorosos del dieciocho en España* (1972), *Usos amorosos de la postguerra española* (1987)). Un penseur à comparer aux plus grandes figures de la pensée de son temps, d'Espagne et d'ailleurs.

Ainsi, dans la première partie de cette étude, démontrer la singularité et la dimension théorique de son appréhension du langage ; dans la deuxième partie, mettre en évidence la présence d'un questionnement de nature philosophique, au sens disciplinaire du terme : questionnement explicitement ontologique et logique, quand il se fait critique de la pensée même, mais encore, idéologique, quand il critique les valeurs de la société franquiste ; et dans la troisième partie, rendre hommage à la singularité d'une esthétique, fondée notamment dans une métalittérarité permettant, aussi, la transmission des propres influences littéraires et l'explicitation de l'« engagement esthétique » dans la littérature.

Dans ce sens, l'étude de *Los parentescos* nous permettra, dans un premier temps, d'insister sur la spécificité de sa préoccupation linguistique –entendue comme

relative au langage, scientifiquement– et d’esquisser sa théorie du langage ; le dispositif du roman s’y prêtant particulièrement en représentant un parcours allant de l’absence du langage à la maîtrise du « métalangage » et de la « figurativité » poétique : un roman où le langage est présenté, presque littéralement, en tant que « matière ». Ainsi, à partir de Baltasar, enfant initialement atteint de mutité, Carmen Martín Gaité reconstruit le parcours de l’acquisition du langage –et même, des langages : langage corporel, mimique, langage vocalisé, langage verbalisé. Une fois acquise cette matière sonore verbalisée, elle en vient à l’évocation de la matière écrite, puis à celle de la dimension ludique du langage –observable dans les comptines, les jeux de mots, les jeux avec les mots–, elle-même caractéristique de sa propre esthétique langagière ; et encore, à l’évocation du caractère variable et évolutif du langage : sa diversité selon les espaces, et la contagion qui peut l’affecter au contact d’autres langues. Un parcours mis en œuvre à même le roman et rendant compte de la capacité de notre auteur à transmettre sa compétence rigoureusement linguistique hors de la discipline, dans la littérature ; et ce, tantôt au moyen d’un métalangage, métalangage communément partagé ou bien explicité de façon subtilement pédagogique, tantôt au moyen d’une figurativité simple, rejoignant une certaine poéticité.

Cette base, cette matière, qu’est le langage pour le sujet comme pour la littérature, une fois solidement investie d’un point de vue théorique dans la première partie de cette étude, permettra de poursuivre l’élaboration de la définition de la littérature, telle qu’elle apparaît dans l’œuvre romanesque de Carmen Martín Gaité, dans le glissement du questionnement concernant le langage verbal, de ce qu’il est en tant que « matière » à ce dont il est la mise en « forme » : la pensée. Ainsi aborderons-nous ce que sera notre deuxième partie, consacrée à l’un des premiers romans de notre auteur, *Ritmo lento*, pour observer comment et combien c’est la question de la pensée qui avait commencé par être posée ; *Ritmo lento*, roman peu étudié par la critique et pourtant, roman tout à fait remarquable dans sa singularité de ton et d’objet, tant au sein du panorama littéraire espagnol d’alors que de l’économie générale de la production de Carmen Martín Gaité. Dans cette deuxième partie en allant de la mise à l’épreuve de la pensée, nous commencerons par revenir à l’observation du *cogito*, à la définition du sujet en tant que sujet-pensant, dans la société espagnole franquiste. Puis nous observerons comment le *cogito*, dans une sphère dorénavant restreinte au sujet,

peut comporter son propre écueil : comment, en devenant rationalisme excessif, il peut inverser sa polarité : de valeur positive de définition du sujet dans sa vitalité et sa singularité, devenir valeur négative de mise à l'écart de la possibilité même d'être sujet et d'être dans le monde. En dernière instance, nous partirons de la négation préalable des passions chez le protagoniste, David Fuente –sorte d'Agusto Pérez, d'Antoine Roquentin ou Harry Haller–, pour comprendre, sous un autre angle, comment l'expérience d'une certaine pensée poussée à l'extrême par Carmen Martín Gaité a ainsi pu tourner au « désastre », comment l'excès d'une certaine pensée a pu concourir à l'anéantissement même de l'efficace de la pensée.

Et après cette expérience du renversement d'un certain type de langage, nous nous approcherons à nouveau de son expérience positive, dans une troisième partie ; c'est-à-dire que nous retrouverons la représentation de l'expérience de la littérature, de l'art littéraire, donnée à voir de façon particulièrement explicite et exaltée dans *La Reina de las Nieves*. Roman que nous appréhenderons comme contrepoint du précédent : comme celui par lequel la négation toujours première peut se dépasser dans la création artistique, elle-même identifiée à la nécessité ontologique d'un certain type de sujet –le sujet « gaitéen » peut-être, le sujet poétique. Un roman qui nous apparaît encore comme symbole de l'œuvre de Carmen Martín Gaité, devenue avec le temps œuvre de l'hymne à la communication et à la création. Ainsi, l'observation du parcours de Leonardo, le protagoniste, nous permettra d'appréhender ce qu'est la littérature dans son acception la plus artistique, ou esthétique : c'est-à-dire dans ses acceptions en allant de la sensibilité ou esthésie, de la mémoire, et de l'imagination. Un troisième parcours, celui de l'émergence de la figure du poète, en recouvrant lui-même trois : le premier, allant de l'anesthésie à la synesthésie, le deuxième, de l'amnésie à la refonte identitaire obtenue grâce à la déambulation à travers le labyrinthe de la littérature universelle, le troisième, où l'imagination initialement perturbée trouve à se résoudre dans une écriture littéraire, féconde et revendiquée.

Afin de ne pas étendre indéfiniment cette introduction générale, nous choisissons de ne pas entrer davantage dans le détail de la définition des différentes questions théoriques évoquées, car notre travail se décomposera en de régulières introductions et conclusions afin de tenter de les définir au mieux. Nous précisons aussi que

pour des raisons de simplification, la référence aux trois œuvres définies comme corpus se fera pour les citations comme suit, au moyen d'abréviation ou d'initiales : *Los parentescos* (Parent.), *Ritmo lento* (RL), *La Reina de las Nieves* (RN) –le titre des autres œuvres apparaîtra dans son intégralité, hormis, dans la deuxième partie, les *Cuadernos de todo*, parfois abrégés (CT).

Et encore, redire que si nous considérons que d'un point de vue global nous n'avons pu entrer véritablement en dialogue avec les autres travaux critiques réalisés sur l'œuvre de notre auteur –hormis ceux qui seront cités, ponctuellement et précisément–, c'est soit que nous nous sommes tout simplement démarquée de leurs centres d'intérêt, soit que notre intérêt théorique convergeant portait sur un corpus différent, ou bien que la convergence n'était amenée à ne rester que convergence –sans pouvoir véritablement trouver à se confondre ou à se confronter. Et surtout, que notre préoccupation, avant tout, s'est portée sur le TEXTE de Carmen Martín Gaité –avant tout, c'est-à-dire aussi, avant la confrontation avec les autres travaux critiques.

Ainsi notre étude se propose d'être ce voyage à travers la définition de la littérature de Carmen Martín Gaité, illustrée et théorisée par et dans ses romans. De rendre compte de combien son œuvre littéraire est intensément investie comme laboratoire de recherche de ce qu'est la littérature dans son essence. Un voyage permettant de toucher trois questions fondamentales –peut-être les trois questions fondamentales de ce qu'est la littérature– : la matière langage, l'expression de la pensée, l'imaginaire et l'esthétique. Un voyage réalisé à travers trois romans perçus comme représentatifs ou déterminants de l'évolution d'une œuvre. Un voyage où la littérature commence par être cernée quant à sa matière première, le langage, avant de donner à voir l'existence de la pensée qu'elle véhicule, et précisément en la mettant à l'épreuve pour observer comment il peut en aller d'un risque, celui de la pensée, celui de la littérature, et ce, afin de mieux revenir à la mise en évidence de l'ailleurs salvateur que peut être la littérature : l'ailleurs de l'imaginaire et de l'esthétique.

Un voyage qui aspire à démontrer que la littérature de Carmen Martín Gaité ne fait jamais que revendiquer que le seul chemin à même de sauver le sujet est : la littérature.

Un voyage qui tente de décrire
Ce que Carmen Martín Gaité
Fait émerger théoriquement
Dans sa littérature
De la nécessité
De la littérature
Pour le sujet

I. LE LANGAGE COMME MATIERE
dans *Los parentescos*

INTRODUCTION :

[...] quería entenderlo todo junto, no por separado, el hablar liado con el crecer y con el viajar y con el morir. Era cuestión de paciencia cazar esos lazos.

Carmen Martín Gaité, *Los parentescos*¹

Carmen Martín Gaité a évoqué de façon récurrente à travers son œuvre la difficulté du commencement². Et c'est par la fin de son œuvre que nous avons choisi de commencer, pour aborder sa définition de la littérature. Par son dernier roman, inachevé, mais dont la production et la publication partielles, gagnées sur la mort, acquièrent une signification particulièrement remarquable : une signification relevant du testament littéraire. Par ce dernier roman qu'elle savait être tel³, devenu de fait lieu d'expression de son ultime témoignage, de son héritage ; et notamment, de son héritage à l'égard de la réflexion sur son art : l'art littéraire. Par *Los parentescos*, lieu de concentration, comme nous le verrons, sur l'essence originare de la littérature, sa matière : les mots, le langage verbal.

¹ Carmen Martín Gaité, *Los parentescos*, Anagrama, Barcelona, 2001, p. 117.

² Il suffit de penser à ce qui fait la matière même de l'un de ses plus célèbres romans, *El cuarto de atrás* ; et par exemple, rapporter cette bribe d'échange entre C., la protagoniste, double autofictionnel de l'auteur, et son interlocuteur idéal, le mystérieux homme en noir : « —Háblame del libro, ¿quiere?/ —No es que no quiera, es que no sé por dónde empezar, tengo tanto lío con ese libro..., bueno, no es un libro todavía, qué más quisiera.../ —Si ya fuera un libro no nos estaríamos divirtiendo tanto esta noche, las cosas sólo valen mientras se están haciendo, ¿no cree? », *El cuarto de atrás*, (1978), Destino, Clásicos Contemporáneos Comentados, Barcelona, 1997, p. 112.

³ Dans son prologue à la première édition, Belén Gopegui insiste sur la conscience que Carmen Martín Gaité avait de son état, et de ce que cela pouvait induire pour le roman : «*Sí hemos sabido, no obstante, que al ver que le faltaban las fuerzas, Carmen Martín Gaité estuvo a punto de enviar a la editorial la primera parte, como si de una novela por entregas se tratara. Y no lo hizo. Avanzó agotada y lumínica por la segunda parte, pues no era así, con el triunfo de Hyde, como debían quedar las cosas.*» (Parent., p. 21).

Présentation du roman et de sa structure

A première vue et à l'instar du titre, *Los parentescos* décrit le travail de déchiffrage d'un enfant, Baltasar, jusqu'au seuil de sa majorité juridique, à l'égard de la construction de sa généalogie à proprement parler : celle du sang et de la famille. D'abord situé dans une petite ville de la province de Madrid, à Segovia, puis à Madrid même, ce roman ancré dans le passage au XXI^e siècle rend compte de la nouvelle réalité sociologique des familles recomposées, où cohabitent parents biologiques et parents juridiques, c'est-à-dire, où se complexifie la définition des relations filiales et où s'engendrent de nouveaux questionnements identitaires.

Ainsi, après avoir cohabité avec ses parents biologiques et ses trois demi-frères et sœurs issus de la première union de leur mère –Pedro, Máximo, et Lola– dans la maison de Segovia, Baltasar assiste, quand s'ouvre le roman, à l'âge de huit ans et demi et depuis sa nouvelle maison de Madrid, aux préparatifs du mariage de ses parents.

La période précédente, décrivant sa petite enfance à Segovia constitue la quasi-totalité de ce que notre auteur a eu le temps de laisser du projet romanesque, et s'organise autour de l'interrogation de Baltasar à l'égard de l'identification des liens de parenté entre les différentes personnes cohabitant dans la maison. Il en va ainsi de son incrédulité concernant le fait que son père puisse ne pas être celui de ses frères et sœurs, et de sa curiosité d'une part à l'égard d'une vieille dame, riche et hostile, croisée de loin en loin, « la señora del palo », doña Baltasara, s'avérant finalement être sa grand-mère paternelle, et d'autre part, à l'égard des mystérieux voisins du haut de la maison, les vieux marionnettistes Bruno et Elsa, s'avérant finalement être les parents du père de ses frères et sœurs, c'est-à-dire les grands-parents de ses frères et sœurs – sans pour autant être les siens.

Le déménagement à Madrid, justifié sommairement par le décès subit de doña Baltasara, fait aussi suite à un autre événement tragique, celui sur lequel se termine la première partie du roman : le crime passionnel commis par Fuencisla, la bonne, seule garante de l'équilibre incertain de la maison, la « casa zurriburri », et seule adulte à répondre aux questions de Baltasar.

Le jour du mariage de ses parents, huit mois après l'installation à Madrid, Baltasar rencontre une nouvelle personne propre à éveiller sa curiosité : une fillette dont il tombe immédiatement et irrévocablement amoureux, Olalla, et qui s'avère en fait être la sœur de ses frères et sœurs, une autre fille du père de ses frères et sœurs.

Au début de la narration Baltasar précise avoir dix-sept ans. Très peu de choses relatives à ce présent narratif sont évoquées dans le roman, hormis l'allusion à la séparation de ses parents, son anniversaire célébrant sa majorité, son succès à la Selectividad, et son désir d'étudier l'italien.

Parallèlement à la préoccupation de l'enfant concernant l'intelligence de cette généalogie complexe, la période de sa petite enfance est marquée par son handicap à l'égard du langage verbal articulé : en effet, longtemps et anormalement, Baltasar reste « muet ». Aussi, de façon rétrospective, à l'heure de s'atteler à la rédaction de son récit autobiographique, insiste-t-il particulièrement sur ce handicap et ses conséquences une fois dépassé : le questionnement et l'angoisse à l'égard de la « phonétique », en particulier, avant de pouvoir prendre la parole, et la persistance d'un souci et d'un intérêt particulier à l'égard du langage verbal en général.

Roman questionnant donc explicitement la complexité de la généalogie première, la généalogie filiale du sang, mais aussi et simultanément, roman de la généalogie propre à la spécificité humaine : celle du langage verbal articulé.

Seconde acception de la généalogie par laquelle nous avons choisi d'appréhender ce roman, le dernier de notre auteur ; pensant l'argument sociologique comme toile de fond d'un argument plus fondamental encore : ontologique, pour le sujet, mais encore, esthétique, pour l'écrivain : le langage.

* * *

Dans son inachèvement le roman compte deux parties : la première est complète et se compose de dix-sept chapitres ; la seconde s'interrompt au milieu de son cinquième chapitre. Dans ces deux parties, la narration est homodiégétique, portée par Baltasar. Comme il le précise à la fin du premier chapitre, c'est une visite récente chez son frère aîné et la rencontre avec son petit neveu de quatre ans qui motive ce retour à l'histoire familiale, à la généalogie.

Le chapitre inaugural se décompose ainsi en deux parties : le récit du souvenir du mariage de ses parents, puis, dix ans plus tard, cette visite entraînant ce récit de mémoire. Si l'objet du roman concerne donc principalement le passé, il s'interrompt parfois, à l'instar de ce premier chapitre, et dans des chapitres ciblés, pour évoquer certains événements clés du présent de la narration : ce sont les chapitres VI et VIII de la première partie, respectivement intitulés « Colapso parcial » et « Flash-back en un bar », et le chapitre IV de la seconde partie, intitulé « De terremoto ».

Ceci dit, majoritairement, le traitement de la temporalité, passée ou présente, respecte la succession chronologique des événements, conformément, d'une part, à la proposition que se fait Baltasar de reconstruire cette chronologie de l'histoire passée, et d'autre part, à la linéarité inhérente au présent de la rédaction. Cette restitution chronologique de la mémoire et de la temporalité est particulièrement remarquable en cela qu'elle est inhabituelle chez Carmen Martín Gaité –comme nous pourrions le vérifier dans les deux autres romans.

Le langage comme matière :

En mettant son protagoniste en difficulté à l'égard de l'accès au langage verbal articulé, Carmen Martín Gaité met explicitement, en tant qu'objet, le langage au cœur de son dernier roman ; elle trouve un moyen concret de saisir cette réalité abstraite, qui, en plus de fonder le statut du sujet, est encore la « matière première » de la littérature.

Car interroger son art, c'est commencer par interroger sa matière ; se souvenir que le créateur travaille et transforme quelque chose, une matière. Et que, de même que l'architecte ou le sculpteur travaillent la pierre, le peintre la peinture, le comédien la voix et l'émotion, le danseur le corps, l'écrivain travaille une matière : les mots, le langage verbal, matérialisés dans l'encre portée sur le papier.

Précisément, dans son dernier roman, il semble que Carmen Martín Gaité s'applique à rendre compte d'un des aspects rendant son art littéraire si singulier : celui lié à sa matière. En effet, ce sur quoi elle axe l'argument du roman concourt à cerner la particularité de son langage, extrêmement simple, et contribuant aussi à ce que sa littérature puisse avoir l'apparence de la simplicité –et le soit, dans son premier niveau

de lecture, mais seulement dans ce premier niveau, offert, en plus des autres– ; à cerner la particularité de son rapport au langage, c'est-à-dire son souci impérieux de communiquer à partir de la connaissance éclairée de ce qui conditionne et rend possible la communication, à partir de l'interrogation permanente du langage même.

Et pour ce faire, la vieille dame appelle l'enfant –nous y reviendrons.

L'enfant qu'elle prend pour philologue et néologicien.

L'enfant qui, confronté à l'apprentissage du langage, est le mieux à même de rendre compte de sa structure élémentaire. L'enfant dont la créativité spontanée, liée à son statut de novice, est la mieux à même de faire du langage une « pâte à modeler ».

L'enfant, grâce à qui Carmen Martín Gaité identifie le corps du langage, observe la transformabilité et le polymorphisme du langage verbal, le réfléchit, pour en faire un objet d'art.

Chapitre premier : Du silence à la parole : la chair du langage

Le problème du monde, et pour commencer celui du corps propre, consiste en ceci que *tout y demeure*.

Maurice Merleau-Ponty¹

Quand la philosophie traditionnelle pose le langage comme propre de l'homme, c'est en le considérant uniquement d'un point de vue intellectuel : le langage comme système de représentations symboliques de la réalité permettant la communication entre les individus. Merleau-Ponty a commencé par se distinguer de cette position en relevant que la réalité première du langage, comme de tout ce qui caractérise l'humain, est d'ordre corporel : le langage découle de l'être-au-monde du « corps-propre », le corps-propre est la condition du langage humain –ce qui, au passage, repense la réalité sensible du langage– :

L'expérience du corps nous fait reconnaître une imposition du sens qui n'est pas celle d'une conscience constituante universelle, un sens qui est adhérent à certains contenus. Mon corps est ce noyau significatif qui se comporte comme une fonction générale [...]. En lui nous apprenons à connaître ce nœud de l'essence et de l'existence que nous retrouverons en général dans la perception [...].²

Par ailleurs, si cette première philosophie a implicitement réduit le langage humain au langage verbal articulé, la phénoménologie, la linguistique, la sémiotique, mais aussi une nouvelle approche médicale, psychomotricienne, ont ensuite pris en compte le langage dans sa complexité et complémentarité hétérogène de façon à rendre sa place au corps, et à l'importance du langage corporel. Aujourd'hui, tout le monde

¹ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, (1945), Gallimard, Tel, Paris, 1992, p. 230.

² Ibid., p. 172.

s'accorde à considérer le langage humain non plus comme uniquement linguistique, mais aussi comme paralinguistique (c'est-à-dire corporel : voix, mimique, gestuelle), et encore, extralinguistique (proxémique : gestion de l'espace entre les interlocuteurs ; culture).

Le versant linguistique du langage relève d'un apprentissage peut être plus conscient et visible que les autres. Cet apprentissage spontané, instinctif pourrait-on dire, est conjoint à la construction du sujet. Aussi considérons-nous avec notre auteur, qui a pu le signifier explicitement en rendant compte de l'observation de sa propre fille quand elle était enfant, dans *El cuento de nunca acabar*¹ par exemple, et à l'instar des travaux de Piaget, que le langage est processus, acquisition, chemin se-faisant, et que, l'individu le mieux à même d'en permettre l'observation *in vivo* est l'enfant².

Si l'exploration du langage est un thème récurrent chez Carmen Martín Gaité, au moyen de Baltasar et de sa remémoration de sa difficulté d'enfant à prendre la parole, de son retard dans l'acquisition du langage verbal articulé, il devient le thème central de *Los parentescos*. Pour notre auteur, l'*anormalité*, l'atypisme, est le moyen d'observer l'émergence, et d'approfondir la réflexion sur l'acte définitoire de l'espèce humaine ; tellement définitoire que sa réflexion a autant tardé à apparaître.

La difficulté de Baltasar se situe au niveau vocal du langage, au niveau phonétique ; de là l'inquiétude de sa famille quant à une éventuelle surdi-mutité. Et pourtant il entend et comprend très bien. Le problème se situe donc au niveau de l'expressivité, de l'extériorisation, de la projection dans le monde. Car en effet, parler, c'est une autre façon de s'intégrer au monde, d'un point de vue cognitif, mais aussi sensoriel : c'est partager son intérieur avec l'Extérieur (Autrui et Monde), c'est inscrire sa voix dans la musique du monde.

Avant la voix et le langage articulé, le sujet est déjà-là, en tant que corps-propre. Corps qui permet déjà la saisie du monde et l'expression du sujet, dans la perception et la présence³. C'est aussi ce premier langage que Baltasar, quand il est privé de

¹ Carmen Martín Gaité, *El cuento de nunca acabar*, (1983), Anagrama, Barcelona, 1988.

² Cf. Jean Piaget, et Bärbel Inhelder, *La psychologie de l'enfant*, (1966), PUF, Paris, 2006, et Jean Piaget, *La formation du symbole chez l'enfant*, (1945), Delachaux & Niestlé, 2^e éd., 1964.

³ « Notre vue sur l'homme restera superficielle tant que nous ne remonterons pas à cette origine, tant que nous ne retrouverons pas sous le bruit des paroles, le silence primordial, tant

parole, permet de mettre en évidence : l'intensité de son ressenti et de sa conscience du langage, verbal mais aussi non-verbal, du fait de sa singularité d'enfant muet, réinterroge le langage verbal dans sa réalité concrète, physiologique, et dans sa possibilité expressive.

A travers le corps, la chair est la matière du langage.

A. Mutité et langage du corps

— ¿Eres poeta? Me pregunta [Loreto] extrañada.

— No, que yo sepa. De niño, ahora que lo pienso, sí era un poco poeta. Sobre todo cuando pensaba en lo raro que es hablar. (Parent. p. 244)

« Lo raro que es hablar ». Telle est la synthèse et le point de départ peut-être de la réflexion de Carmen Martín Gaité sur cet objet, si familier et spontané bien que si complexe et mystérieux¹. Baltasar exprime ainsi les choses en se rappelant un moment de sa vie ayant fait de lui un être atypique : son enfance enfermée dans le silence². Et c'est précisément ce silence qui nous permet d'observer l'émergence du langage, par le biais de la remémoration et de l'interrogation de Baltasar sur ses difficultés à acquérir la parole³. Ce qui catalyse cette réflexion, dans la rencontre avec son petit neveu de

que nous ne décrivons pas le geste qui rompt le silence. La parole est un geste et sa signification un monde. », Merleau-Ponty, *ibid.*, p. 214.

¹ L'évidence d'une réalité, ici le langage, fait que sa réflexion l'est beaucoup moins : elle nécessite un processus de conscientisation. « *La prise de conscience de la parole comme région originale est naturellement tardive. Ici comme partout, la relation d'avoir, pourtant visible dans l'étymologie même du mot habitude, est d'abord masquée par les relations du domaine de l'être, ou, comme on peut dire aussi, par les relations intra-mondaines et ontiques.* », Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 203.

² A propos du silence dans l'œuvre de Carmen Martín Gaité, voir Adrián M. García : « Carmen Martín Gaité's *El cuarto de atrás*: a poetics of silence », in *Romance Languages Annual*, num. 8., 1996 ; et « Silence in the Novels of Carmen Martín Gaité », New York: Peter Lang, 2000.

³ Le souvenir est une modalité caractéristique des romans de Carmen Martín Gaité. Peut-être est-ce là une mise en évidence de la Recherche d'ordre proustien qu'est la sienne, et de l'héritage platonicien du lien entre la connaissance et la mémoire. La mémoire comme sédimentation de l'expérience du sujet, dépôt de son identité, et en cela, point de départ de toute réflexion. Réfléchir c'est se souvenir. Et ici, réfléchir sur le langage, c'est se rappeler comment on a commencé à s'en emparer.

quatre ans, est l'observation de son habileté verbale, en contraste avec sa propre expérience –lui étant demeuré muet jusqu'à l'âge de cinq ans environ¹.

Pour la philosophie du langage aussi, s'intéresser à l'acquisition du langage chez l'enfant, ou aux troubles du langage, s'est révélé une méthode concluante, en cela qu'elle permettait le retour aux origines² et, partant, la mise en lumière, par contraste avec les déviances, de ce qui s'est établi comme « norme » verbale et de comment celle-ci s'est établie.

Le langage se présente sous deux aspects à l'individu : la réception et l'émission, ou encore, la compréhension et l'expression. Chacune de ces opérations implique des compétences corporelles, physiologiques et sensorielles, comme nous le rappelle le cas particulier du muet : la compréhension repose sur des capacités auditivo-perceptives, l'expression sur le bon fonctionnement des organes de la phonation³. Ainsi le corps propre se définit comme premier seuil du langage.

1. La compréhension de la matière sonore

En tant qu'il sert la communication, le langage est un échange. A ce titre, il pré-suppose l'existence d'un autre, un « interlocuteur » selon la propre terminologie de Carmen Martín Gaité⁴, et la compréhension de ce que cet autre a à transmettre. La mutité est un trouble de ce schéma classique en tant que l'un des deux actants est privé de l'émission. Souvent, cette émission perturbée est causée par une déficience en amont, au niveau de la perception sensorielle : la mutité est souvent une surdi-mutité, où la surdité est à mettre en cause.

¹ Pour autant, nous préférons parler de mutité que d'aphasie. L'aphasie désigne le trouble de la parole consécutif à une lésion cérébrale, c'est-à-dire qu'elle s'applique à un individu privé du langage verbal après avoir été en sa possession, alors que Baltasar est privé de son usage originellement.

² Cf. Karl Bühler : « *Seul l'enfant nous donne l'occasion d'observer le langage humain in statu nascendi* », Arch. f. d. ges. Psychol., 1935, 94, p. 410 ; cité par Jakobson in *Langage enfantin et aphasie*, Editions de Minuit, Paris, 1969, p. 15.

³ Cf. Paule Aimard, *L'enfant et son langage*, Simep, Villeurbanne (1972), 3^e édition 1982.

⁴ Cf. Carmen Martín Gaité dans son prologue à la première édition du recueil d'articles intitulé *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* en reprise de son article, resté célèbre, de 1966, intitulé « La búsqueda de interlocutor » : « *El libro lleva el título de uno de ellos [artículos], que es también el más ilustrativo de cuanto vengo diciendo: toda búsqueda de aprecio, de identidad, de afirmación o de confrontación con el mundo se reducen, en definitiva, a una búsqueda de interlocutor.* », (1972), in *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, (1973), Destino, Barcelona, 1982, p. 8.

Nous allons donc commencer par vérifier que dans le cas de Baltasar, la déficience d'émission n'est nullement causée par une déficience de perception sensorielle auditive. Cela nous permettra de mettre en évidence le *sine qua non* de l'expression verbale, au niveau sensoriel et au niveau cognitif : la compréhension.

a. La perception : l'accès au son

Comme le rappellent Algirdas-Julien Greimas et Jacques Fontanille dans *Sémiotique des passions*, la compréhension, c'est-à-dire l'accès au sens, passe *de facto* par l'étape de la perception du corps-propre :

C'est par la médiation du corps percevant que le monde se transforme en sens –en langue–, que les figures extéroceptives s'intériorisent et que la figurativité peut alors être envisagée comme un mode de pensée du sujet.¹

Pour autant, en matière de mutité, nous faut-il commencer par observer ce qui se passe au niveau de la perception sensorielle, et en l'occurrence, auditive.

Ainsi, les études concernant les troubles de l'acquisition du langage chez l'enfant distinguent les enfants atteints de surdité, pour lesquels elles parlent de *surdimutité*, de ceux qui ne souffrent pas de troubles auditifs, pour lesquels elles parlent d'*audi-mutité*². Les premiers, privés de la perception auditive, fondamentale quant au langage parlé, sont de fait limités dans l'accès à la compréhension –bien que non

¹ Algirdas-Julien Greimas et Jacques Fontanille, *Sémiotique des passions, Des états de choses aux états d'âme*, Seuil, Paris, 1991, p. 12. Les notions d'« extéroceptivité », « intéroceptivité », et « proprioceptivité » sont ainsi définies dans le *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* : « [en faisant] appel à une certaine psychologie de la perception, qui distingue les propriétés extéroceptives, comme venant du monde extérieur, des données intéroceptives qui ne trouvent aucune correspondance dans celui-ci et sont présupposées, au contraire, par la perception des premières, et, enfin, des éléments proprioceptifs qui résultent de la perception de son propre corps. », cf. Algirdas-Julien Greimas et Joseph Courtés, *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, (nouvelle édition 1993), Hachette, Paris, 2003.

² Concernant l'audi-mutité Henry Hécaen et René Angelergues précisent que : « les entendant-muets sont des enfants qui n'acquièrent pas le langage, alors que chez eux, aucun déficit de l'intelligence ou de l'audition n'est à signaler. », in *Pathologie du langage*, Larousse, Paris, 1965. Les troubles de l'acquisition du langage sont en effet fréquemment liés à un déficit intellectuel – ce qui n'est pas le cas de Baltasar.

exclu¹. Les seconds, à l'image de Baltasar, nous conduisent à nous interroger sur le rapport perception/compréhension.

Alors qu'on aurait pu être tenté de concevoir la perception comme préalable chronologique à la compréhension –les poser génétiquement–, ou dire qu'avant la compréhension est la perception, de quoi on aurait pu déduire qu'il existe un moment où il y a perception mais pas encore compréhension, donc qu'il existe un degré zéro de la compréhension, la sémiotique nous a détrompé en nous rappelant leur synchronicité, et donc l'inexistence de ce degré zéro de la compréhension :

[...] les figures du monde ne [peuvent] « faire sens » qu'au prix de la sensibilisation que leur impose la médiation du corps. C'est pourquoi le sujet épistémologique de la construction théorique ne peut pas se représenter comme un pur sujet cognitif « rationnel » ; en effet, dans son parcours qui conduit à l'avènement de la signification et à sa manifestation discursive, il rencontre obligatoirement une phase de « sensibilisation » thymique.²

D'où il ressort que la perception est le premier degré du sens, le pré-sens. Relativement au langage verbal, la perception auditive, l'ouïe, est donc le premier degré de signification en tant que média vers la compréhension.

Néanmoins, comme le souligne Baltasar, l'*image acoustique*³ qui parvient à l'enfant au début de sa vie n'est pas entièrement dotée de son sens, entièrement intelligible :

La oficina de Segovia era sucursal de otra que [mi padre] tenía en Madrid, y por eso viajaría tanto. Era la palabra que más salía en esa compota de sonidos que rodean al niño cuando todavía no entiende casi nada, Madrid, ir a Madrid, venir de Madrid. (Parent. p. 43)

¹ Comme nous le verrons par la suite, le langage verbal en situation d'interlocution est toujours accompagné et complété par le langage extralinguistique, lequel reste accessible aux personnes atteintes de surdité. Par ailleurs, des exemples d'individus sourds-muets et aveugles, telle Helen Keller, démontrent que malgré les difficultés, l'accès au langage (pris au sens général) reste possible. Cf. *Sourde, muette, aveugle, Histoire de ma vie*, Helen Keller, Payot, Paris, 1954.

² A.J. Greimas et J. Fontanille, *Sémiotique des passions*, op. cit., p. 13. Le *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* précise que le terme *thymique* vient de *thymie* signifiant humeur, disposition affective de base ; il est à rapprocher de celui de *proprioceptivité* : « ensemble des catégories s miques qui dénotent le sémantisme résultant de la perception qu'a l'homme de son propre corps » ; cf. A.J. Greimas et J. Court s, op. cit..

³ Nous reprenons l'expression de Saussure, mais la détournons du sens qu'il lui donne. Cf. *Cours de Linguistique Générale* : « *Le signe linguistique unit non une chose et un nom, mais un concept et une image acoustique.* », Payot, Paris, 1996, p. 98.

Cette métaphore de la « compote » nous conduit à considérer le rapport forme/sens, par le biais de la représentation et de la figurativité¹. Explicité par les deux adverbes de temps « cuando » et « todavía », la matière « compote » représente un moment, celui qui précède l'avènement de la *totalité* du sens. La matière « compote » est une ma-tière qui a dissolu la forme de la matière première (par exemple un fruit), une matière désormais amorphe. La métaphore nous permet ainsi de faire le lien entre le pré-sens et la qualité *amorphe* de la matière².

A la réaffirmation de cet acte perceptif de la matière sensorielle sonore, s'ajoute une allusion au processus de la construction du sens dans l'usage de l'adverbe « presque » : si l'enfant « ne comprend *presque* rien », c'est donc qu'il comprend un peu. Il comprend ce que lui permet la perception, le pré-sens.

Ainsi quand l'enfant muet possède cette faculté perceptive auditive est-il déjà sur la voie du sens, préalable nécessaire à sa possibilité d'expression verbale. En matière de langage verbal aussi, le chemin vers l'intelligible s'initie dans le sensible, et le sensible apparaît comme le *sine qua non* du sens.

b. La compréhension : l'accès au sens

Souvent relativement à la mutité, quand le problème n'est pas d'ordre sensoriel, il est d'ordre intellectuel. C'est pourquoi nous allons observer le comportement de Baltasar pour vérifier que la cause de sa mutité n'est pas non plus d'ordre cognitif.

Bien qu'il ne parle pas, Baltasar est un enfant docile qui ne s'oppose jamais à la volonté des adultes qui l'entourent³. Ce comportement adéquat révèle qu'il a la compréhension de ce qu'on attend de lui, en même temps qu'il est déjà une manifestation expressive⁴, comme nous le verrons par la suite. La question de la compréhension de ce qui est exprimé par les autres au moyen des mots ne semble donc pas en cause.

¹ Dans la dernière partie de cette étude sur la matière langagière, nous reviendrons sur cette métaphore gustative.

² Association qui peut ainsi être interprétée en termes aristotéliens : le sens est la *matière* à *actualiser*, et la genèse temporelle (le pré-), la *forme* en *puissance* (l'amorphe). Cf. Aristote, *Organon*, Traduction Jean Tricot, Vrin, Paris, 1975.

³ Comme fait remarquer sa mère à son père : «*Es el niño más bueno del mundo. Nunca llora ni protesta de nada, tan dócil, tan mono.*» (Parent. p. 90).

⁴ Celle-ci peut être définie comme un *mouvement expressif non-verbal passif*.

Néanmoins, le problème qui se pose est celui de savoir si la compréhension du monde qu'est la sienne peut lui permettre d'avoir une *activité intérieure*, une capacité de réflexion. C'est le problème du rapport pensée/langage chez le muet qui se présente : si le sujet ne parle pas, cela implique-t-il qu'il ne pense pas ? C'est l'un des problèmes fondamentaux de la philosophie du langage que nous aborderons plus en profondeur par la suite.

Comme beaucoup des personnages de Carmen Martín Gaité, Baltasar est un enfant introverti et réflexif. Dès les premières lignes du roman, il explique :

Ya pensaba mucho, pero hablar casi nada, porque me llevaba demasiado tiempo estar atento a entender. (Parent. p. 25)

Il met ainsi en évidence la compréhension comme activité consciente¹, de même que son activité de réflexion, de pensée : il comprend et il pense. Il semble même établir un lien entre ces deux activités.

Mais le fait qu'il ne prononce pas un mot² avant d'être capable de construire par exemple cette phrase inaugurale : « Lola está en el cine » (Parent., p. 78), nous amène à nous demander comment pense le muet, s'il pense ou non au moyen du langage verbal, puisqu'en l'absence de prononciation il n'est pas possible de savoir s'il le connaît ou non. L'exemple de Baltasar illustre la position générale de Merleau-Ponty dépassant la dialectique parole/pensée pour les confondre³ ; Merleau-Ponty qui, reprenant l'idée de Goldstein relativement à l'aphasie, préfère parler de manque de « productivité » du langage que d'absence de langage⁴.

Dans son exploration des origines du langage au moyen de son acquisition chez un enfant muet, Carmen Martín Gaité met en avant cette étape fondamentale de la compréhension au niveau perceptif et au niveau cognitif. Grace à Baltasar, nous avons

¹ Par la suite, quand il aura acquis la maîtrise du langage sonorisé et lexicalisé, il sera encore confronté, comme nous le verrons, à l'acquisition de ce lexique ; c'est-à-dire qu'il fera l'expérience d'une autre forme d'incompréhension, relative, cette fois, à des mots encore inconnus.

² Pas un mot, ni un son. Nous aurons l'occasion de revenir par la suite sur l'absence de babil, de vocalisation chez Baltasar.

³ « [La parole et la pensée] sont enveloppées l'une dans l'autre, le sens est pris dans la parole et la parole est l'existence extérieure du sens. », Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 212.

⁴ Cf. *L'analyse de l'aphasie et l'essence du langage*, *Journal de Psychologie*, 1933, p. 496, cité par Merleau-Ponty, *ibid.*, p. 229. Certes il est ici question d'aphasie et non de mutité ; l'aphasie désignant des troubles du langage causés par des lésions cérébrales.

pu observer comment le langage verbal se manifeste d'abord au niveau perceptif en tant que matière sonore inintelligible. Cet échange, d'abord sonore quand il s'agit du langage parlé, et l'implication corporelle et sensorielle qu'il implique permet de mettre en évidence à un premier niveau le langage comme fondement d'une intersubjectivité corporelle ; la rencontre avec l'autre se produit dans le langage verbal, d'abord au niveau du corps-propre. Ce langage verbal est un échange sonore et vocal entre deux corps. Il est d'abord une matière sonore.

2. Le corps-propre comme matière langagière

Ainsi le silence nous a permis d'observer la spécificité perceptive et cognitive du langage articulé sonore. Mais ce même silence permet aussi de prêter une attention particulière, à l'instar de la réflexion de Merleau-Ponty sur le corps-propre, au langage corporel en tant que tel –et non plus la particularité sonore, vocalique et auditive, du langage verbal–, à l'essence significative du corps-propre.

Le silence semble le révélateur privilégié de ce langage ontologique et muet ; de cette présence signifiante¹.

a. La compréhension extralinguistique

Comme nous l'avons précisé en introduction, le « langage » est une réalité hétérogène constituée de la somme de divers réseaux de significations, dont le langage verbal. En situation d'interlocution, le langage verbal n'existe pas seul, mais intrinsèquement mêlé à d'autres langages qui participent de son intelligibilité.

L'incipit du roman met immédiatement l'accent sur l'importance de la dimension extralinguistique du langage verbal, et la complémentarité de ces différentes modalités expressives² :

¹ En hommage au titre de l'ouvrage d'Herman Parret, *Epiphanies de la présence : essais sémiologiques*, PULIM, Limoges, 2006.

² On peut en effet parler de complémentarité entre le langage verbal et le langage extralinguistique dans la mesure où ils sont en nécessaire accord ; dans une situation courante, il est impossible d'envisager par exemple un locuteur verbalisant sa colère, alors que son intonation, sa mimique, et sa gestuelle expriment la sérénité.

Cuando mis padres se casaron, yo tenía ocho años para nueve. Ya pensaba mucho, pero hablar casi nada, porque me llevaba demasiado tiempo estar atento a entender. [...] Me había especializado en espiar la cara de la gente según habla, porque si no, no pillas nada, aunque hay que hacerlo sin que se note. (Parent. p. 25)

Au-delà de la complémentarité, ce qu'insinue notre auteur, c'est que sans les autres langages auxquels il est mêlé en situation d'interlocution, le langage verbal n'est pas suffisant, n'a pas de pertinence autonome. Aussi, l'acte de comprendre passe par une attention spontanée et néanmoins nécessaire à l'expression extralinguistique : ici, l'expression du visage, la mimique, à laquelle Carmen Martín Gaité a toujours été extrêmement attentive, comme le prouve cette réflexion extraite de *El cuento de nunca acabar* :

[...] oír hablar a una persona es también verla hablar, descubrir las huellas del cuento en el rostro que lo emite. Eso lo observé desde muy niña y me resultaba un incomparable aliciente –que no he perdido– mirar a la cara de quien estaba contando algo, porque las transformaciones que acarrea lo dicho en la expresión del hablante eran como un segundo texto sin cuyo complemento se desvanecía y oscurecía lo primero [...]¹

Ici, la communication apparaît comme synesthésie², à travers les sens de l'ouïe et de la vue spécifiquement soulignés. Entendre ne suffit pas à comprendre, comprendre passe aussi par voir. Ce qui est dit a une incidence qui excède le vocalique du sujet parlant ; il y a une incidence du vocal sur le corporel.

Quant à l'expression de « second texte » dont parle Carmen Martín Gaité, elle est intéressante au double niveau du signifiant choisi, et de son signifié ; car le « texte » est la métaphore sur laquelle s'est organisée l'analyse sémiotique³ dont l'étude porte sur la signification, ou plutôt, les interférences entre les différents réseaux de signification, et qu'ici, notre auteur associe elle aussi un second réseau à celui du langage verbal. C'est ainsi que le « décorticage » de la signification la conduit à conclure à la coprésence de plusieurs réseaux.

La privation de la parole semble avoir rendu Baltasar plus à même de pourvoir de signification le langage corporel convoqué dans les situations d'interlocution ; « El

¹ Carmen Martín Gaité, *El cuento de nunca acabar*, op. cit., p. 19-20.

² La « synesthésie » désigne une « simultanéité de perceptions ». Cf. Dictionnaire Le Robert.

³ En cela qu'on peut dire qu'elle « textualise » le monde pour l'étudier à travers les outils de l'analyse textuelle.

don de adivinar de lejos las conversaciones lo tengo desde muy pequeño. » (Parent. p. 32) insiste-t-il. C'est une façon pour Carmen Martín Gaité de souligner la corporéité du langage au niveau intersubjectif.

Dans la précision de sa recherche, notre auteur souligne encore que certaines situations communicatives évincent le langage verbal, comme dans cet échange entre Baltasar et sa mère :

— [...] ¿A que sé lo que quieres en este momento?
— ¿Qué? Dímelo.
[...]
En vez de contestarme [mi madre], me subió a sus rodillas y me abrazó. (Parent. p. 123-124)

La situation de dialogue qui fonctionne par question-réponse se termine par une question qui reste sans réponse verbalisée bien qu'elle en trouve une autre. Dans le rapport dire/faire, il est fréquent qu'au *faire* précède le *dire le faire*, que le sujet parlant et agissant annonce son action avant de l'exécuter. Ici, la mère de Baltasar fait l'économie de ce *dire* annonciateur pour passer directement à l'acte¹ ; le comportement est la réponse à une question verbalisée. C'est encore un autre niveau de langage corporel².

Celui-ci est favorisé par l'intimité de la situation et de la relation unissant Baltasar à sa mère. Cet état rend possible ce que nous pouvons considérer comme une *régression* (du point de vue génétique) où ressurgit le langage originnaire, le langage corporel³.

¹ Si ici nous opposons le *dire* au *faire*, ce n'est pas que nous ne considérons pas pour autant le *dire* comme un *faire*. La parole est déjà un acte, comme l'a étudié d'abord John Langshaw Austin dans *Quand dire, c'est faire*, (1962), Seuil, Paris, 1998, où il a notamment mis en évidence ce qu'il appelle les « énonciations performatives », du type « oui, je le veux », « j'ouvre la séance » ; et encore à sa suite, John Searle.

² Echo à ce corps conçu par Merleau-Ponty comme « noyau significatif » ; cf. p. 29 de cette étude.

³ « C'est celle qui vient d'abord, la langue sans parole des corps vivants [...] ; ensuite seulement viennent les mots avec lesquels on écrit les livres et dans lesquels en essaie en vain de traduire cette langue première [...] », Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Points, Seuil, 1979, Paris, 1995, p. 82.

REMARQUE :

La *voix* dans la communication adulte/enfant

De façon relativement fréquente, on peut observer que la confrontation avec l'enfant est une situation déroutante pour l'adulte qui ne sait plus quel comportement adopter face à cet être qu'il a été et dont il ne se souvient que partiellement¹. Ainsi, nombre d'entre eux adoptent une conduite apprêtée qui n'a d'autre effet que le malaise des deux interlocuteurs.

Baltasar souligne cette difficulté communicationnelle en comparant le couple de marionnettistes Bruno et Elsa, habitués par leur profession à communiquer avec les enfants, c'est-à-dire à s'adresser à eux spontanément et sans artéfact, avec ces autres adultes qui se croient obligés de recourir à la démagogie, accusée ici dans la falsification de la voix :

No era gente de ésa que te está encima a ver si te aburres o poniendo voz de doblaje Walt Disney, que eso a un niño pequeño es lo que más rabia le puede dar. (Parent. p. 76)

Notre auteur utilise la comparaison avec cet archétype que représente Walt Disney, caricature d'une certaine vision de l'univers enfantin, réduit au manichéisme et à la morale puritaine. Ce qui est accusé n'est pas une « mauvaise intention » de ces adultes qui transforment leur voix, mais l'« inauthenticité » d'un faire qui finalement empêche ce qu'il se propose de favoriser, à savoir la communication. Inauthenticité connotée négativement par notre auteur qui l'assimile à un modèle qui est un « faux-modèle » de communication, celui de Walt Disney ; falsification renforcée par le doublage cinématographique, la traduction et la substitution.

Si la quête de l'enfant est d'atteindre le modèle que représente l'adulte, Carmen Martín Gaité réaffirme que ce ne sont pas les enseignements de ceux qui ont le désir artificiel de se conduire en tant que tels qu'il recevra².

¹ Citons cette page frappante de Sartre dans *L'âge de raison*, où le protagoniste, Mathieu, est déstabilisé au contact du petit Pablo : « Pablo le regardait toujours. Mathieu se sentit gêné sans savoir pourquoi. Il avait l'impression d'être englouti par les yeux de l'enfant. [...] « Ca pense ! » se dit Mathieu. », Folio, Gallimard, Paris, 1999, p. 56-57.

² Rappelons la dédicace de *El cuarto de atrás* : « Para Lewis Carroll, que todavía nos consuela de tanta cordura y nos acoge en su mundo al revés. », Destino, Clásicos Contemporáneos Comentados, Barcelona, 1997.

b. L'expression du corps

Le fait que Baltasar tarde à s'exprimer au moyen de la parole n'en fait pas un individu privé de toute expressivité. La personne à le souligner le plus est naturellement celle auprès de qui il trouve le majeur refuge affectif et communicatif, mère de substitution, Fuencisla, domestique et cuisinière¹, qui face aux inquiétudes familiales concernant les troubles de l'acquisition du langage verbal de Baltasar, est celle qui a l'analyse de la situation la plus pertinente et est capable de faire un « diagnostic » :

Ahora que me ha dado por estudiar todo eso, entiendo que yo tardara tanto en decidirme a hablar, ya ves, como que se preocuparon en casa y pensaban llevarme a un especialista, pero Fuencisla dijo que yo lo entendía todo y que oía bien: «Se hará un lío de tanto pensar, déjenlo ustedes, en la garganta no tiene nada raro, su campanilla coloradita, que se la he visto yo con una cuchara cuando le dieron anginas, su lengua sana, y dice que sí y dice que no, sordomudo no es, pues vale.» (Parent., p. 52-53)

L'activité expressive de Baltasar passe donc par des canaux autres que verbaux. Si précédemment nous avons remarqué l'attention qu'il porte au langage corporel d'autrui dans son entreprise de perception et compréhension, nous souhaitons ici mettre l'accent sur sa propre expressivité corporelle. Une question intéressante à ce propos serait de savoir dans quelles mesures le langage corporel relève ou non du conscient².

¹ Dans la typologie des personnages secondaires de Carmen Martín Gaité, les domestiques, les « criadas », occupent une place de prédilection. Ainsi, dans *Nubosidad variable*, Mariana définitive Brígida, la bonne de son amie Silvia de Puerto Real : «*Es una de esas criadas de toda la vida, las que más cuidadosamente archivan las historias, las que mejor podrían escribir la novela de la familia, porque se han pasado años y más años mirando sin decir nada, han tomado nota de todo y han descartado lo superfluo para quedarse con lo esencial.*», p. 100, (1992), Anagrama, Compactos, Barcelona, 1999. On se souviendra également de Luisa, protagoniste de *Fragmentos de interior*, Ancora y Delfín, Destino, Barcelona, 1976 ; ou encore de l'énigmatique Juana de *Retahílas*, (1974), Destino, Destinolibro, Barcelona, 1997, objet de fascination et désir pour Eulalia et son frère Germán (père de même nom que le protagoniste, neveu d'Eulalia).

² Le langage corporel se décline sous de multiples acceptions. Peut-être pourrions-nous risquer l'hypothèse que le degré de conscience varierait selon les différentes acceptions ; peut-être du tout aux parties, le degré de conscience irait croissant. C'est-à-dire que la gestuelle du corps pris dans sa globalité serait peut-être celle qui échapperait le plus au contrôle de la conscience, tandis qu'au contraire, le langage des mains, la mimique, l'intonation seraient plus contrôlables, bien que jamais totalement.

En ce qui concerne Baltasar, nous manquons d'éléments relatifs à sa gestuelle ou à son aspect physique. En revanche, et certainement du fait de l'importance qu'elle lui accorde, c'est sur l'expressivité de sa mimique que Carmen Martín Gaité nous renseigne. Par exemple lors du fameux après-midi du spectacle de marionnettes, juste avant qu'il ne prononce ses premiers mots. Alors qu'il est en pleine liesse, c'est ainsi qu'il communique avec Bruno, comme celui-ci l'entend et le remarque :

Debí de poner un gesto tal de alegría que el señor mayor dijo:
— Hay preguntas que se responden con la cara. (Parent. p. 75).

Cet aspect corporel du langage, sur lequel Carmen Martín Gaité s'est aussi penchée, nous démontre que c'est bien le langage dans sa totalité, complexe et diverse qui s'est imposé à elle comme objet d'étude. Cette démarche qui rapproche le corps et le langage s'inscrit directement dans la lignée de la phénoménologie de Merleau-Ponty, et de la sémiotique de ces dernières années¹.

Mais si nous avons pu observer la corporéité inhérente au langage, l'expressivité même de la chair, nous allons maintenant revenir à ce qui peut priver l'individu de cette première expressivité au niveau vocalique.

3. Le conflit corps-propre/corps thymique

La lacune vocalique de Baltasar nous a permis de fragmenter les différents niveaux de l'expression du corps-propre. Car bien qu'il ne s'exprime pas verbalement, nous avons vérifié que Baltasar s'exprime déjà du simple fait de sa présence, et à travers certaines modalités expressives du corps-propre. Nous avons aussi remarqué que le langage verbal est l'une de ces modalités. Ce qui va nous intéresser ici, c'est la spécificité de son secteur lacunaire : la censure de l'expression vocalique.

Le langage verbal, en tant qu'il fonctionne sur des signes artificiels, culturels, conceptuels, les mots, peut apparaître comme une synthèse de la dialectique traditionnelle du corps et du penser, du sensible et du sens. Si, comme nous l'avons déjà vérifié, ni les capacités sensorielles ni les capacités cognitives de Baltasar ne sont altérées, il nous faut chercher ce qui empêche l'expression sonore.

¹ Bien que nous ne sachions pas si notre auteur a eu ou non connaissance de ces théories.

C'est alors vers une autre réalité, thymique, qu'il nous faut nous pencher¹. Si le corps-propre est réhabilité en tant qu'essence, il n'en demeure pas moins multiple, et la mutité témoigne d'un conflit entre cette pluralité. Afin de rester dans cette ligne de la prégnance du corps, nous le posons en ces termes, comme un conflit entre le corps-propre et le corps thymique.

a. La scission d'avec le corps-propre

Baltasar évoque une inquiétude relative à ce complexe rapport au corps-propre, et cause de son incapacité à extérioriser son langage. Le problème qu'il soulève ici est à mettre en rapport avec celui de la phonétique que nous traiterons plus particulièrement par la suite.

Tandis que les nourrissons et petits enfants s'abandonnent de façon réflexe au plaisir sensoriel immédiat que provoque la vocalisation, le babil, sans pour autant leur chercher, dans un premier temps, une quelconque signification², Baltasar est pétrifié par la conscience de l'existence de cette parole à la fois sensorielle et signifiante. Tandis que tout un chacun se jette à corps perdu dans le langage sans prendre gare aux mécanismes complexes qu'il met en œuvre, Carmen Martín Gaité, par le choix de son protagoniste, insiste sur cette réalité étonnante, dont la conscience semble invalider Baltasar.

Ainsi il se souvient de s'être interrogé sur la complexité de la réalité physique du langage, dans une attitude qui semble le mettre à distance de son corps-propre :

Y yo me preguntaba: ¿Cómo les saldrá tan fácil a ellos? ¿Cómo se las arreglarán para poner en orden todos los sonidos en ese fuelle de dentro? (Parent. p. 58)

C'est le rapport entre le dedans et le dehors, médiatisé par le corps, qu'il souligne ici : d'un côté, le mécanisme d'extériorisation à proprement parler, fondamental dans la communication, et de l'autre, celui de l'organisation interne qui permet de mettre en relation l'aspect mental de la pensée avec sa réalisation physiologique par les organes

¹ Le terme *thymique* tel qu'il est employé par la sémiotique a été défini p. 34 de cette étude.

² La période de babil commence dès les deux ou trois premiers mois de la vie du nouveau-né ; le babil est lié au plaisir buccal de manipuler des formes sonores (Cf. Paule Aimard, *L'enfant et le langage*, op. cit., p. 13 et p. 290).

phonatoires au moment de la prononciation. L'extériorisation implique un mouvement du sujet vers et dans le monde, rendu ici figurativement par l'emploi du verbe « sortir » et du substantif « soufflet » –qui expulse ce dont il est gorgé (l'air) hors de lui–, et par le jeu d'opposition entre « sortir » et « dedans »¹.

Le blocage de Baltasar vient du fait qu'il empêche et retient ce qui se ferait naturellement, c'est-à-dire le bon fonctionnement des organes de la phonation, cette harmonie du corps et du penser. Il est en réalité effrayé par son corps-propre ; celui-ci lui semble trop difficile à contrôler, et cette prise en considération semble justifier qu'il le verrouille. Or, si cette scission semble légitimer la difficulté à parler du fait de la mise en lumière d'une complexité d'ordinaire insoupçonnée, la postérieure prise de parole de Baltasar démonte cette argumentation. Le corps-propre accusé n'est pas en cause. Ce qui est en cause se situe au niveau thymique.

b. Le problème thymique

La psycholinguistique nous enseigne que la cause principale de la mutité est affective –ou thymique. Parallèlement, la première des trois conditions définies par Pichon pour accéder au langage est la condition *appétitive* ou volonté de parler sans que celle-ci soit entravée par un complexe affectif².

L'élément déclencheur du récit de Baltasar est l'observation de la bonne maîtrise du langage de son neveu, le fils de son frère Pedro³ :

- Es pasmoso lo bien que habla [...]
- Pues a tu tío –dijo de repente Pedro–, cuando tenía tu edad [cuatro años], había que sudar para sacarle una palabra. [...]
- ¿No hablabas? –preguntó el niño–. ¿No sabías palabras?
- Las sabía, pero no las decía. (Parent. p. 38)

¹ Nous reparlerons du fonctionnement des organes phonatoires et du rôle de l'élément *air* dans la seconde partie de ce chapitre consacré au langage et au corps.

² Les deux autres conditions sont la condition *réalisatrice* (ou physiologique) et la condition *ordonnatrice* (ou intellectuelle). Cf. Edouard Pichon, *Le développement psychique de l'enfant et de l'adolescent*, Masson, Paris, 1936.

³ C'est l'un des rares moments du roman où le protagoniste-narrateur sort de son récit du passé pour raconter des événements du présent de la narration, quand il est un jeune adulte de dix-sept dix-huit ans.

Cet échange nous renseigne sur la compétence du petit Baltita, et la contradiction manifeste entre celle-ci et sa mise en pratique : il sait mais se tait¹. Sa mutité est alors redéfinie comme un refus de parler.

Pour la psycholinguistique, ce refus de communication est inconscient, et est causé par un problème affectif, lié à la mère en première instance. En effet, la relation que Baltasar entretient avec sa mère est ambiguë : à la fois dans le désir de fusion et la conscience de la distance ; il y a un abîme qui isole cette femme : « nunca la iba a conocer, y [...] eso era conocerla » (Parent. p. 45), confie-t-il.

L'oralité s'instaure dans la relation à la mère : d'abord avec la tétée, puis avec le langage. De cette première relation avec le monde découlent les autres. Si elle établit une carence, celle-ci réapparaîtra sous d'autres formes dans une difficulté communicationnelle, ici, d'abord d'ordre somatique, vocal².

Il est alors intéressant d'observer que les troubles du langage sont fréquemment associés à des troubles alimentaires, comme nous pouvons l'observer avec Baltasar.

c. L'altération alimentaire du corps-propre

Ainsi, le questionnement des troubles affectifs à l'origine des troubles du langage conduit les psycholinguistes à se pencher sur la notion de « passé alimentaire ». Il en ressort le lien originaire entre l'alimentation et la communication³.

A plusieurs reprises en effet, Carmen Martín Gaité insiste sur le comportement alimentaire carencé de Baltasar ; autre symptôme du mal-être patent dans la mutité. Ce sont d'abord les autres, notamment Consuelo et Pedro⁴, qui remarquent cet état de fait, et bien que leurs observations interviennent après que Baltasar ait pris la parole, nous souhaitons les prendre en compte à l'aune des considérations psycholinguistiques.

¹ Nous touchons ici un problème sur lequel nous reviendrons par la suite, le rapport du langage et de l'identité. Car taire sa connaissance, se taire, c'est aussi occulter son identité, s'en priver.

² Cf. Paule Aimard, *L'enfant et son langage*, op. cit., p. 288.

³ « Investissement des intérêts alimentaires et investissement des moyens de communication (d'échange) verbaux sont contemporains. » Ibid. p. 290.

⁴ « [...] me preguntaba [Camino] que por qué comía tan poco [...] » (Parent., p. 224), ou encore, « [...] Se va a poner malo. No come. [Habla Pedro] » (Parent. p. 222).

Dans la mesure où, dans cette entreprise de retour analytique sur son passé, Baltasar ne semble se rappeler de ce comportement alimentaire altéré que par le biais d'autrui, c'est-à-dire par l'interrogation que les autres vont induire en lui, on peut supposer que cette carence alimentaire est inconsciente chez lui. Toutefois, il finira aussi par remarquer lui-même : « Ni ganas de comer tenía. » (Parent. p. 209).

Cette conscientisation permet ainsi à Baltasar l'interprétation suivante : le manque d'appétit intervient dans des moments dysphoriques, alors que naît un nouvel appétit dans des moments euphoriques, et notamment après sa prise de parole, comme il le remarque :

No se imagina uno lo que está necesitando algunos cambios hasta que se producen. Pero en la respiración lo noté, en que dormía mejor y en que se me abrió un apetito que no conocía dengues. (Parent., p. 151)

Respiration, sommeil, appétit. Trois nécessités vitales premières mises en évidence au moment où il prend ses distances avec son entourage familial pour la première fois, après le voyage de Lola et Máximo en Italie.

Ainsi Carmen Martín Gaité place la problématique du langage au cœur des nécessités vitales, physiques, énergétiques de l'individu. Dans ce dernier roman plus que jamais, elle revendique que la communication n'est pas un aléa de la condition humaine, mais sa matière ontologique ; la nourriture même du corps-propre.

S'il semble que ce soit des mécanismes inconscients qui perturbent l'expression verbale et l'alimentation de Baltasar, et si en toute conscience, Baltasar a pu évoquer son angoisse à faire fonctionner son corps phonatoire, notre auteur résout les problèmes de son personnage dans un entre-deux, par la voie du sommeil.

d. Expression du corps-propre libéré de la conscience

D'un point de vue temporel, le moment qui sépare l'état de conscience de l'état d'inconscience qu'est le sommeil, est la période de latence. Notre auteur va donc aussi s'y intéresser en ce qui concerne la mutité de Baltasar, comme nous l'observons au cours de ce dialogue entre Lola et sa mère :

- Quiero decir lo que he dicho. Que habla.
- ¿Y eso cómo puede ser? ¿Cuándo habla? ¿Lo has oído tú?

— Sí, lo he oído yo. Habla por las noches, en la cama. [...] Habla él solo. Cuando apago la luz. Todo seguido. Algunas veces no lo oíré, porque me duermo. Y lo que dice, pues no sé, madre, serán cosas suyas; no lo entiendo bien.

— Pues habría que saber lo que dice.

— ¡Y eso qué más da! —estalló Lola con la voz de cuando se enfada—. Lo que os preocupaba es que fuera mudo, ¿no? Pues habla. Y punto.

[...] No creía haber hablado alto antes de dormirme; creía que lo que pensaba para dentro de mí no salía en palabras. (Parent. p. 53 et p. 55)

Ainsi Baltasar n'est pas « muet » et possède même une parfaite maîtrise du langage ! C'est au moment où il commence à s'échapper de lui-même qu'il prend la parole ; c'est quand il tombe dans l'inconscience que sa parole cesse d'être censurée. L'inconscient est donc le lieu contradictoire de la parole, où elle occupe une place à la fois passive et active, celle du refoulement et celle de l'accès à l'expression.

Au niveau intéroceptif le langage est acquis et dominé ; ce qui est nié est son expression phonique. Il y a donc chez Baltasar une action inconsciente qui maintient fermement une frontière entre l'intéroceptif et l'extéroceptif, quelque chose qui l'empêche d'accéder au dehors, de s'extérioriser (ce que précédemment nous avons appelé, la barrière thymique).

Loin d'une réflexion désincarnée sur le langage, nous avons pu constater que c'est le corps du langage, sa corporéité, son aspect charnel que Carmen Martín Gaité avait commencé à étudier dans son dernier roman, à partir du silence de son personnage.

Après l'observation du corps privé de parole, nous en venons à celle du corps-propre dans sa relation au langage verbal considéré comme matière sonore produite par lui.

B. La parole comme matière sonore

Para mí la fonética era «el aire que sue-
na», por eso también me parecía que ha-
blaban los árboles y el río sacudido por la
tormenta. Y un gato cuando dice miao.

(Parent. p. 56)

Le parti-pris de la mutité sur lequel s'ouvre le roman fait des premiers mots prononcés par Baltasar, le véritable événement du roman ; l'anormalité de la situation de départ donne à son retour à la normale une dimension d'exception. Pour autant, les premiers mots de Baltasar décrivent le moment charnière du roman ; moment qui intervient à la fin de chapitre V intitulé « Tarde de títeres », quand a eu lieu l'événement catalyseur de la prise de parole : un spectacle de marionnettes mettant en scène une libellule.

L'exceptionnalité de cette charnière argumentative est renforcée par le fait d'être la condition de possibilité du roman placé entre les mains du lecteur ; car l'heure est venue d'insister sur le fait que le narrateur de *Los parentescos* est Baltasar, et donc, que la possibilité de ce récit est conditionnée, en première instance, par son accès au langage verbal. L'émergence de la parole est donc à considérer à deux égards de façon hautement significative : la définition du sujet et celle de l'écrivain.

Si le silence est le point de départ, ce n'est que pour mieux favoriser l'émergence de la parole.

La préalable mutité de Baltasar présente en effet l'avantage de le rendre particulièrement attentif à ses premiers mots, alors que chez un sujet normal, la spontanéité et la diffusion dans le temps de cette acquisition ont pour effet de ne pas remarquer ces mêmes mécanismes. La particularité de sa situation le rend donc plus apte à observer ce qui se passe implicitement chez tout un chacun¹. Il est ainsi l'observateur privilégié de l'acquisition de la parole comme apprentissage du langage. Du fait de sa carence originelle, il est encore celui qui peut se rendre compte de ce que signifie la possession ou non de la parole pour le sujet.

¹ Nous renvoyons à cette réflexion de Merleau-Ponty déjà citée : « *La prise de conscience de la parole comme région originale est naturellement tardive.* », *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 203.

Ses premiers mots lui permettent ainsi d'observer une nouvelle naissance ; celle qui affirme son identité et l'intègre activement à la communauté humaine des locuteurs, celle qui le définit en tant qu'individu intersubjectif.

Etant muet, c'est d'abord à la parole en tant que matière sonore que Baltasar s'intéresse. A l'instar du titre du chapitre III de la première partie, « Los misterios de la fonética », c'est en effet l'aspect phonétique¹ du langage verbal qui, en première instance, le fascine, conformément à l'appréhension générale méréologique² de l'objet langage :

La connaissance d'un art dépend toujours des éléments qui la composent : on ne saurait donc se former une juste idée de l'origine du langage et du rapport des langues sans connaître leurs premières causes, surtout la nature et les effets de l'instrument vocal, duquel se tirent tous les éléments de la parole, ces sons sans lesquels il n'existerait point de parole, point de peinture des idées.³

Par ailleurs, la matière sonore produite par le corps propre décrit encore le premier niveau du langage verbal.

Puisqu'il s'agit pour le sujet d'*apprendre à parler*, nous allons continuer à nous pencher sur l'aspect corporel de l'acquisition de la parole. Aspect corporel qui a un double enjeu : au niveau du sujet, sa réalisation atteste d'une relation harmonieuse avec le corps propre, au niveau de la relation du sujet au monde, elle est la trace de son intégration, de son inscription spécifiquement humaine. Comment l'affirmation de l'identité du sujet dans l'intersubjectivité, par la parole, est à nouveau l'œuvre du corps-propre.

¹ « [La phonologie] c'est la branche de la linguistique qui étudie les sons du langage d'un point de vue fonctionnel. Elle s'oppose en cela à la phonétique qui étudie les sons d'un point de vue purement physique. », Georges Mounin, *Dictionnaire de la linguistique*, Quadrige/PUF, Paris, 1974 ; ou encore : « La phonétique est une des disciplines de la linguistique, consacrée à l'étude du plan de l'expression des langues naturelles : en tant qu'analyse de la substance de l'expression, elle s'oppose à la phonologie (qui vise la forme de l'expression). », A.J. Greimas et J. Courtès, *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, op. cit..

² La méréologie s'occupe des relations parties/tout.

³ Antoine Court de Gébelin, *Histoire naturelle de la prise de parole ou précis de l'origine du langage et de l'écriture* (1776), cité par Charles P. Bouton in *Discours physique du langage, Genèse et histoire de la neurolinguistique*, Klincksieck, Paris, 1984, p. 75.

1. Expression et prononciation

Il nous faut maintenant remarquer que quand Baltasar prend la parole à la fin du chapitre V, dans cette phrase inaugurale : « Lola está en el cine. » (Parent., p. 78), il le fait non seulement dans une parfaite maîtrise syntaxique et lexicale, mais encore dans une prononciation parfaitement correcte. Cet état de fait n'est pas pour autant la résolution définitive du problème phonatoire, et Baltasar va continuer, dans la parole, à se confronter à ce qu'il y a de difficulté dans l'activité de la prononciation. Activité dont les enjeux ont été identifiés au préalable par lui et ses proches du fait de son incapacité.

a. La prononciation *a priori*

Avant d'observer véritablement ses premiers mots, nous souhaitons revenir sur un souvenir qu'il évoque immédiatement après les avoir prononcés. Ce souvenir est celui d'une explication phonologique que lui donne sa sœur Lola, alors qu'il n'arrive pas à parler, justement pour essayer d'y remédier et de lui faire prononcer un son. Nous l'évoquons au préalable dans la mesure où il constitue une première confrontation, théorique et pratique –même si le résultat n'est pas celui escompté– à cette activité phonatoire.

Ce qui provoque le souvenir de cette explication relève dans un premier temps de l'image –à la lueur de la question de la mémoire dans laquelle nous nous trouvons–, ou encore, du visuel, et plus précisément, de la graphie ; et par ailleurs, semble être directement lié à l'identité des mots qui sont ses premiers mots, et notamment le tout premier, « Lola », le prénom de sa sœur. C'est elle qui, à la lueur du passage que nous allons observer, s'est intéressée le plus précisément au problème phonatoire de son frère :

Voy pensando en la letra L, la veo dibujada. [...] La conozco de que Lola tenía un broche en la solapa y un día me dijo: «Mira, ésta es mi letra.» Más adelante, perdió algún rato en explicarme cómo se pronuncia. Me metía un dedo en la boca, abría la suya tipo espejo y me apretaba la lengua contra el paladar de arriba. «Lo que está detrás de los dientes, ¿ves?, déjala un rato así quieta, muy bien. Y ahora la separas de golpe y saldrá una ele.» Pero yo lo hacía mal y sólo sonaba

un ruido como de chicle que se despega. «Bueno», decía Lola, «da igual, ya aprenderás por ti mismo. [...]» (Parent. p. 87-88)

Dans une attitude comparable à celle de l'orthophoniste, Lola tente de lui expliquer pédagogiquement comment prononcer le son /l/ par lequel commence son prénom –bien qu'il ne soit pas mentionné en tant que tel, en tant que phonème, mais par l'intermédiaire de sa représentation graphique¹. C'est ainsi que, par une méthode empirique, elle fait surgir la double caractérisation théorique des phonèmes, relative à leur point et leur mode d'articulation. Le point d'articulation du phonème /l/ est identifié à partir de la mention du palais et de ce qui est « juste derrière les dents », les alvéoles du palais : d'où un point d'articulation qualifié d'alvéolaire ; le mode d'articulation est explicité à partir de l'observation du contact bref de la langue avec cette même zone alvéolaire, qui conduit la phonologie à parler de mode liquide.

La volonté communicative de Lola se fonde sur trois axes : un axe sensoriel et intersubjectif où elle entre en contact tactile avec l'autre en mettant ses doigts dans sa bouche ; un axe autoréférentiel où elle se pose en modèle à imiter ; et un axe cognitif où elle explique verbalement son faire. La rigueur de cette explication phonologique participe de la démonstration de l'aspect totalisant du travail de théorisation linguistique de Carmen Martín Gaité.

Malgré l'efficacité de cette explication, Baltasar déplore encore son incapacité physique à réaliser le son. Il compare alors le son qu'il produit à un bruit matériel : celui que produit l'action de décoller un chewing-gum. Si ce bruit n'est pas un bruit « linguistique », il est une première manifestation sonore, une première production mettant en évidence la qualité premièrement sonore de la matière verbale.

Pour Lola, la nécessité de caractériser un phonème vient de l'évolution « anormale » de l'apprentissage du langage par son frère. Cette explication pédagogique qui nécessite la distanciation par rapport à ce qui se réalise d'ordinaire naturellement permet, à un autre niveau, d'identifier le comportement « normal » qui échappe souvent à l'observation² et qui témoigne du fonctionnement du langage.

¹ Nous reviendrons par la suite sur la pluri-réalité du langage verbal, et en particulier sa transcription graphique.

² Cf. Merleau-Ponty, p. 31 de cette étude, ou encore Ch. de Brosses : « *Pour savoir comment le langage humain a commencé de se former, il fallait premièrement se tourner vers ceux qui commencent à le parler.* » in *Traité de la formation mécanique des langues et des principes physiques de l'étymologie*, Paris, 1765, cité par Charles P. Bouton, op. cit., p. 69.

b. L'élaboration de la matière sonore : le babil

Nous retardons encore l'observation de la première production sonore de Baltasar dans la mesure où celle-ci a la singularité de mettre immédiatement en œuvre des mots correctement prononcés élaborant une structure phrastique elle aussi correcte. Pour l'individu non atteint de mutité, l'acquisition de la parole, du langage verbal articulé, est contemporaine d'une production sonore non-interrompue qui se transforme petit à petit en signifiants de plus en plus complexes. La parole articulée en langage verbal est l'aboutissement d'un chemin sonore où l'on passe d'abord de l'amorphe (du son qui n'est pas un signifiant) à la forme, du son au mot, puis de la forme simple à la forme complexe, du signifiant basique au plus élaboré.

Si la phrase inaugurale de Baltasar omet en partie cette progression de l'élaboration de la matière sonore signifiante, Carmen Martín Gaité y prête tout de même attention par l'intermédiaire d'un enfant dont l'acquisition du langage n'est pas troublée par un problème de mutité : celui-même qui a catalysé la réflexion de Baltasar sur le langage, son petit neveu, Pedrito.

C'est une espièglerie typique des petits enfants qui pousse Pedrito à identifier lui-même certains signifiants du langage des enfants¹ :

- ¿No hablabas? –preguntó el niño—. ¿No sabías palabras?
- Las sabía, pero no las decía.
- ¿Ni siquiera «caca»?
- ¡No seas maleducado, Pedrito! –saltó impaciente Bea—. (Parent. p. 38)

Ce qui nous intéresse, au-delà du signifié –qui n'est pas sans indisposer sa mère²–, c'est la construction morphologique et phonologique que met en évidence le mot « caca » : une structure binaire. Cette structure est précisément celle qui suit l'étape « amorphe » du gazouillis : c'est le stade du babil, premier type de signifiants, reconnus comme tels par la communauté linguistique, produit par l'enfant qui apprend à

¹ Nouvelle façon pour Carmen Martín Gaité de démontrer que le linguiste qu'elle choisit est l'enfant. Et que pour ce faire, il lui suffit de prêter une attention particulière à sa capacité autonymique et métalinguistique.

² Cet extrait pose ainsi la question de l'existence de mots tabous, et de la dimension morale du langage. C'est une autre manière d'aborder la connotation, c'est-à-dire ce que certains mots engendrent dans l'inconscient au-delà d'eux-mêmes. Cet aspect peut rejoindre une certaine dimension figurative du langage.

parler. Elle est d'autant plus remarquable qu'elle est observable dans toutes les langues¹.

Cette remarque métalinguistique de Pedrito sur le langage des enfants mettant en évidence cette première étape « binaire » de l'élaboration du signifiant, le babil, nous permet d'en venir aux premiers mots de Baltasar.

c. Les premiers mots

Le spectacle de marionnettes et la rencontre avec la libellule magique ont des répercussions immédiates sur Baltasar. Ainsi obtient-il d'être traité en adulte par le maître des lieux, Bruno, et de pouvoir se promener à sa guise dans le monde merveilleux des coulisses du théâtre. Cette situation inhabituelle est tout de suite remarquée par Baltasar qui a le pressentiment –le pré-sens– d'un autre événement, capital pour lui : « « Mando mucho », pensé, « alguna cosa grande me tiene que pasar » » (Parent. p. 77).

Dans ce contexte où il semble enfin assumer et revendiquer ses désirs et son autonomie va se produire l'événement tant attendu : la sortie du silence et l'introduction dans la parole signifiante et communicative.

Ainsi se retrouve-t-il face à une porte matérielle qu'il a l'audace d'ouvrir, et qui devient ainsi la représentation figurative de celle qu'il ouvre pour sortir du silence :

El cuarto era pequeño, con un espejo y pósters. Y resultó que el chico era amigo de Lola. No se extrañó de verme allí parado en la puerta y se puso a hablarme como a un mayor [...]

— Te vi el otro día en la tienda de helados con tu hermana –dijo—. Es una tía cojonuda tu hermana. ¿Le quieres dar recuerdos de mi parte? Dile que soy Romeo. No me llamo así, pero ella entiende. ¿La vas a ver luego?

[...] Y yo le dije:

— Lola está en el cine.

Lo dije tal cual. Cuando Romeo se volvió y me preguntó: «¿Sabes en qué cine?», me di cuenta de que no había hablado para dentro de mí. No sabía en qué cine. Me encogí de hombros. Pero acababa de estallar la primavera de la fonética. Habían salido por su sitio cabal ocho vocales y ocho consonantes. Como si nada. No era ningún milagro. (Parent. p. 78)

¹ « *Le mot, au stade du babil, qui suit le stade du gazouillis, est naturellement binaire. Toutes les langues ont l'équivalent de : bébé, pipi, caca, dodo, lolo, joujou, etc.* », cf. Marina Yaguello, *Alice au pays du langage*, Seuil, Paris, 1981, p. 35.

Le contexte dans lequel apparaissent ces premiers mots contraste avec ce qui a caractérisé Baltasar jusque-là : d'ordinaire réflexif et retenu, il est ici dans un état qu'il qualifie d'ivresse¹, consécutif à la magie du spectacle de marionnettes et à la rencontre avec Bruno, personnage clé du mystère de la « casa zurriburri ». Cette ivresse lui permet de répondre de façon réflexe à la question posée par un inconnu –mais néanmoins ami, par l'intermédiaire de Lola. Cette spontanéité phonatoire où aucun défaut phonique n'est à remarquer –ni balbutiement, ni bégaiement, etc.– met hors de cause les angoisses de Baltasar relatives à la supposée difficulté à faire fonctionner le corps-propre impliqué dans la phonation. Par ailleurs, aux vues des causes familiales et affectives invoquées, l'inconnu-ami semble l'interlocuteur idéal pour que Baltasar sorte de la mutité.

Si nous observons maintenant ces mots en tant que signifiants, dans la poursuite de nos observations précédentes relatives à l'élaboration progressive de la matière sonore et signifiante, nous remarquons que bien qu'ils soient organisés en phrase (phrase simple : sujet, verbe, complément circonstanciel de lieu), les signifiants restent simples et maintiennent une certaine ressemblance avec la structure binaire du babil : bi-syllabes et deux monosyllabes. Baltasar remarque lui-même l'élémentarité et la symétrie de cette phrase qu'il décompose, aux vues de ses préoccupations phonétiques, en un nombre identique de voyelles et de consonnes –la distinction phonématique voyelles/consonnes appartenant à un métalangage communément connu. Lorsqu'il sera confronté à des signifiants plus complexes, cette première et surprenante aisance phonatoire sera tout de même mise à l'épreuve, ce qui permettra à notre auteur de continuer à mettre en évidence le fait que l'acquisition du langage verbal est un apprentissage, notamment au niveau vocalique.

L'incontestabilité du caractère événementiel et de la rupture représentée par cette prise de parole est encore renforcée par la métaphore du « printemps », « la primavera de la fonética ». En renvoyant à la naissance, elle donne presque explicitement à Baltasar une nouvelle naissance, dans la parole ; nouveau moyen pour Carmen Martín Gaité d'affirmer le rôle de la parole dans la construction identitaire.

¹ L'émotion que provoque en lui le spectacle conduit Baltasar à en parler en ces termes : « *la resaca de esta borrachera* » (Parent., p. 73), « *Estaba borracho a tope* » (Parent. p. 77).

d. Le bafouillage

L'illustration de la graduation de la difficulté de prononciation se poursuit face à des lexèmes plus complexes. Ainsi, dans ce même moment d'ivresse conséquent au spectacle et en compagnie de ceux qui sont les véritables responsables de sa sortie du silence, Bruno et Elsa, les marionnettistes, Baltasar se trouve à nouveau dans la difficulté. Au moment de rendre hommage au personnage magique, il est d'abord dérouté par la méconnaissance du signifiant le désignant, puis –ce qui nous intéresse ici– par la difficulté qu'il éprouve à le reproduire phonétiquement :

— Bueno –dice [Bruno]–, pues si te gusta hablar, dinos una palabra bonita de despedida.
Cierro los ojos. Adiós no. Adiós es muy triste.
— Mariposa –digo–. Pero no es mariposa.
— ¿Libélula?
— Sí.
— ¿Es que no sabes decir libélula?
Bruno se ha agachado y sonríe como si lo entendiera todo. Me da un beso.
— Claro, demasiadas eles. (Parent. p. 87-88)

— Ella va aquí dentro, ¿sabes? Te va a oír, aunque esté dormida.
Intenta llamarla: ¡Libélula!
— Li-be-la –digo.
— Bueno, te has comido una ele. No sé si le importará. Tiene tres.
(Parent. p. 91)

Ainsi sa tentative de prononciation escamote le signifiant pour le simplifier, en lui supprimant une syllabe. Ce qui nous semble intéressant de remarquer, c'est que la déformation que fait subir Baltasar au lexème est phonétiquement justifiable : la syllabe qui chute est celle qui porte la voyelle en position postonique, position de faiblesse pour une voyelle déjà faible /u/ car des plus fermées. Comme le fait remarquer Bruno, ce lexème comporte trois fois le phonème /l/ ; celui qui chute est celui qui se situe au milieu, on pourrait alors parler d'assimilation progressive du premier sur le deuxième bien que le phonème /b/ se dresse comme une barrière, ou d'assimilation régressive totale du troisième /l/ sur le deuxième. Enfin, et toujours dans le cadre de la loi du moindre effort articulatoire, le proparoxyton devient paroxyton, conformément à la

majorité des lexèmes de langue castillane. Il y a donc une cohérence interne à cette erreur du sujet-apprenant¹.

Baltasar est ce sujet-apprenant particulier qui permet à Carmen Martín Gaité de mettre à l'épreuve le langage pour en saisir les mécanismes les plus intimes. Ici, le roman est devenu laboratoire phonétique : capable de proposer une théorie explicative et d'observer les balbutiements du langage au moment de son apprentissage.

C'est l'incidence identitaire de cette conquête sonore que nous allons continuer d'observer.

2. Parole et construction identitaire

Le terme français couramment usité d'« enfant », resté proche de l'étymologie latine, *in-fans*, nous donne facilement accès à la signification suivante : « qui ne parle pas » ; en espagnol, le terme « infante », peu usité, désigne de même, selon la première acception que lui donne le Dictionnaire de la RAE : « niño que aún no ha llegado a la edad de siete años » ; par où on peut supposer que c'est à sept ans, l'« âge de raison » selon l'expression colloquiale française, que l'enfant est jugé dans la langue espagnole comme pouvant maîtriser le langage. Observation philologique qui nous semble de bon augure pour relever l'intimité du lien entre la parole et la construction identitaire ; en extrapolant à peine, elle nous permet de déduire que c'est par le langage que le sujet devient adulte.

Le caractère soudain de la prise de parole de Baltasar lui confère une dimension schématique qui permet à Carmen Martín Gaité de mettre clairement en évidence ce lien. L'identité étant avant tout celle du corps-propre, c'est par l'incidence de la parole sur lui que nous allons commencer.

a. L'incidence positive de la parole sur le corps-propre

L'extériorisation de Baltasar par la parole (« no había hablado para dentro de mí ») lui déclenche une réaction thymique d'euphorie :

¹ Les fautes de l'enfant « sont du domaine de la créativité et prouvent que l'enfant a acquis les principaux mécanismes du langage », cf. Marina Yaguello, *Alice au pays du langage*, op. cit., p. 137.

Salí corriendo, tan alegre que pegaba saltos. «Lola está en el cine», repetía como si chupara un caramelo. «Lola está en el cine» (Parent. p. 78)

La première manifestation de cette euphorie est kinésique : c'est un corps libéré au niveau extéroceptif¹, capable de « courir » et de « sauter », que peint notre auteur. A un niveau plus intime aussi, intéroceptif, s'observe cette libération du corps-propre comme le suggère la saveur gustative, amenée par la comparaison avec un bonbon, de cette prise de parole ; intimité ou intéroceptivité d'autant plus manifeste que le gustatif est le sens le plus profond², par où le langage verbal s'affirme lui-même comme expression d'une sensorialité profonde. Comparaison qui nous conduit encore à faire le lien avec la possibilité de la résolution des troubles alimentaires liés aux troubles du langage : la répétition plaisante de la phrase associée à la douceur de la sucrerie est la première preuve de la résolution heureuse de ces deux maux.

Baltasar impute aussi à sa prise de parole un autre effet corporel de soulagement, concernant la manifestation somatique de l'anxiété. En effet, ses premiers mots et la rencontre avec « los vecinos de arriba » le plongent dans une méditation qui lui permet d'observer le rapport entre la rétention de la parole et une sensation d'oppression au niveau de l'abdomen :

Noto una bola apretándome el estómago. ¿Me habré vuelto mudo otra vez? [...]
Al hablar se me ha quitado la bola del estómago. (Parent. p. 89)

Baltasar fait ici l'expérience du pouvoir thérapeutique de la parole identifiée par la psychanalyse et défendu par Carmen Martín Gaité.

L'aptitude de la parole à soulager le corps-propre et à affirmer son identité nous est donc apparue dans des manifestations euphoriques et au niveau extéroceptif, et au niveau intéroceptif, relativement à l'alimentation et à la manifestation somatique de l'anxiété ; cette incidence est une nouvelle mise en évidence du rapport corps/langage.

¹ Les notions d'« extéroceptivité », « intéroceptivité », et « proprioceptivité » ont été définies grâce au *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* p. 33 de ce travail.

² Nous reviendrons par la suite, dans la troisième partie de cette étude sur le langage, sur l'aspect gustatif de la métaphore employée par notre auteur, quand nous aborderons la figurativité. Pour le moment, préciser que la définition du goût comme le sens le plus profond est donnée par A.J. Greimas dans *De l'imperfection*, Pierre Fanlac, Périgueux, 1997, p. 74.

b. Parole et pouvoir

Au-delà du corps-propre, l'identité du sujet se manifeste dans ce que nous pouvons appeler la « personnalité ». Sa construction s'observe dans les prises de positions du sujet, lesquelles se réalisent précisément à-même la parole. Ce qui fait pressentir à Baltasar un événement extraordinaire, juste avant de prendre la parole, c'est une attitude nouvelle en lui : la prise de conscience de son pouvoir décisionnel, de son rôle actif face aux événements qui se présentent à lui. « Mando mucho » (Parent. p. 77) remarquait-il.

Au moment redouté de se séparer des marionnettistes, Baltasar réaffirme ce lien entre la parole et le pouvoir :

[...] aquí mismo, delante del portal de casa, me doy cuenta de que ya soy mayor. Antes me dejaba llevar por la marea o nadaba a la defensiva. Ahora mando. Acabo de aprender a hablar, y ya he dicho «No quiero». (Parent. p. 90)

Ce lien lui permet de justifier lui-même l'étymologie d'*enfance* en s'affirmant comme « adulte » du fait de sa prise de parole¹ : la parole est un engagement dont la conséquence est la responsabilité et la maturité. Le pouvoir de la parole est immédiatement manifeste dans la possibilité de dire « non »² : c'est un exemple où le *dire* est un *faire*³, et c'est normalement une étape significative de l'apprentissage du langage par l'enfant⁴.

Le pouvoir auquel se réfère Baltasar est un pouvoir d'affirmation identitaire et de communication avec le monde. Toutefois, le pouvoir de la parole va bien au-delà : la simple allusion au *Sophiste* de Platon ou à la *Rhétorique* d'Aristote permet de poser le pouvoir oratoire comme un pouvoir-sur-autrui.

¹ Dans son introduction à *Los parentescos*, Belén Gopegui écrit : « [...] porque ahora que habla es responsable, porque ahora que habla debe intervenir, ya está dentro de la historia, ya no puede estar al margen. », *Los parentescos*, op. cit., p. 16.

² Dans la deuxième partie de cette étude, consacrée à *Ritmo lento*, nous reviendrons sur la modalité de la « négation » exprimée par le « non ».

³ Cf. J.L. Austin, *Quand dire c'est faire*, op. cit..

⁴ Chez l'enfant normal, cette étape intervient généralement vers dix-huit mois. Cf. Paule Aimard, *L'enfant et son langage*, op. cit., p. 8-9.

Dans ses *Cahiers*, Valéry écrit : « Les mots font partie de nous plus que les nerfs. Nous ne connaissons notre cerveau que par ouï-dire. »¹. Deux phrases résolvant la synthèse du langage verbal et du corps-propre ; ne faisant tenir l'ontologie qu'aux mots et à la chair. Chair du langage que Baltasar nous a permis d'observer, notamment dans la sonorité de la parole.

Reste à se pencher sur ce qui circule entre les corps, les chairs : le message verbal et sa signification, à l'aune de cette caractérisation de la parole donnée par Merleau-Ponty : « [La parole] est tout entière motricité et tout entière intelligence. »².

C. Les mots et la pensée comme matière corporelle

[Mis preguntas] eran como ahogados de cara verde con una piedra al cuello. Pero fue montarme en la fonética y salieron a flote, atadas a su cola. En cuanto les hice la respiración boca a boca, revivieron.

(Parent., p. 108)

Bien que nous quittions la « motricité » pour en venir à l'« intelligence », à la pensée exprimée par le langage verbal, nous réaffirmons –toujours avec Merleau-Ponty– que nous restons dans l'expression du corps propre. La pensée en est une émanation ; c'est-à-dire qu'elle est aussi une matière corporelle.

Se pencher sur l'expression de la pensée sous forme de mots va nous conduire, avec Baltasar, à nous confronter aux deux grandes questions de la philosophie du langage : la possibilité pour le langage verbal de véhiculer la pensée, d'une part, et d'autre part, le rapport entre la matérialité des mots et leur signification, le son et le sens.

¹ Valéry, *Cahiers*, Bibliothèque de la Pléiade, nrf Gallimard, Paris, 1973, p. 382.

² Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 227.

1. Pensée et langage

Penser et exprimer sa pensée sont choses peu discernables. Il n'y a pas de séparation nette.

Entre « penser » et « exprimer sa pensée » il n'y a qu'une nuance de langage. Dans cette nuance, toute philosophie, toute littérature sont contenues et possibles.

Valéry¹

Cette réflexion de Valéry reprend un problème auquel la philosophie s'est très tôt intéressée : la question du rapport entre la pensée et le langage. Ainsi pour certains, le langage permet l'expression véritable de la pensée, pour d'autres, son imperfection² l'en rend incapable.

L'acquisition de la parole, particulièrement conscientisée chez Baltasar du fait de sa privation préalable, permet à Carmen Martín Gaité de continuer d'affirmer sa position dans ce débat traité tout au long de son œuvre littéraire et critique. Pour autant reviendrons-nous aussi sur certains passages d'un autre roman, *Retahílas*, et sur un article de 1972 intitulé « Las trampas de lo inefable »³.

a. L'incarnation de la pensée

Nous avons vu que l'épreuve de la mutité fait que Baltasar vit sa prise de parole comme une libération. Cette situation initiale de manque qui conduit à mettre l'accent sur la parole est un symbole de la position de Carmen Martín Gaité quant au problème de la possibilité du langage verbal, de sa capacité à véhiculer la pensée : la parole libère la pensée, et par là, libère le sujet.

Cet aspect libérateur, Baltasar l'observe au chapitre IX, intitulé significativement « Las preguntas », relativement à la question fondamentale de la construction identitaire. Le passage de l'enfance à l'âge adulte, le processus d'accès à la « maturité », implique en effet un questionnement qui, pour se résoudre, doit être exprimé :

¹ Valéry, *Cahiers*, op. cit., p.406.

² « *Tout paraître est imparfait : il cache l'être [...] Ceci dit, il constitue tout de même notre condition d'homme.* », A.J. Greimas, *De l'imperfection*, op. cit., p. 9.

³ Carmen Martín Gaité, « Las trampas de lo inefable », (1972), in *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, op. cit..

Y vamos creciendo sin que nadie lo note, a la sombra unos de otros, masticando preguntas, cambiando de estatura y de perfil. Pero sobre todo de preguntas. Algunas no se pueden hacer. Otras se olvidan. Otras se repiten con traje distinto.

Las mías eran como ahogados de cara verde con una piedra al cuello. Pero fue montarme en la fonética y salieron a flote, atadas a su cola. En cuanto les hice la respiración boca a boca, revivieron. (Parent. p. 108)

La résolution de ces questions existentielles implique leur extériorisation verbale, leur incarnation. Ayant été au préalable privé de cette possibilité, Baltasar ne peut qu'observer l'effet positif de ce que permet la verbalisation : pour lui, si le problème n'est pas tout de suite de vérifier jusqu'à quel point le langage est capable ou non de transmettre la pensée, ce qui est certain, c'est que le langage soulage sa pensée. La singularité de sa privation le conduit à valoriser positivement le pouvoir du langage.

L'extériorisation du questionnement est la première étape de sa résolution, et c'est sur le plan le plus essentiel, celui de la construction identitaire, qu'il est amené à s'en rendre compte. En liant ainsi la question identitaire à la parole, plus que défendre la capacité du langage à véhiculer la pensée, Carmen Martín Gaité le fonde dans l'ontologie du sujet.

La métaphore animale et enfantine de l'attachement par la « queue » place la pensée et le langage dans une relation de contigüité et de dépendance : la pensée dépend du langage pour exister en tant que réalité, pour s'extérioriser et s'inscrire dans le monde ; elle est langage. A l'instar de ce qu'en dit Merleau-Ponty :

Une pensée qui se contenterait d'exister pour soi, hors des gênes de la parole et de la communication, aussitôt apparue tomberait à l'inconscience, ce qui revient à dire qu'elle n'existerait pas même pour soi.¹

La métaphore suivante, respiratoire, du « bouche à bouche » réaffirme que cette inscription dans le monde est une incarnation : le langage verbal est l'incarnation de la pensée. La pensée est langage, et le langage est corps ; la pensée et le langage sont dans la corporéité.

¹ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 206.

b. L'observation de la « transformation »

Après ce premier enthousiasme sur la possibilité du langage à incarner la pensée, Baltasar est amené à affiner son point de vue, à un degré plus intime, sur la possibilité pour le langage de traduire la pensée. Car la revendication de Carmen Martín Gaité est une revendication responsable, assise aussi sur la connaissance des limites du langage verbal.

Ainsi, dès les premières pages du roman, alors que le langage n'est pas encore véritablement posé comme enjeu, puisque Baltasar en est déjà dans la jouissance, il fait une petite remarque qui vient poser la question de la « transformation » de la pensée au moment de sa verbalisation, à partir du « juego de las transformaciones » qu'il a inventé¹ :

Es un juego que me inventé desde muy pequeño, cuando vivíamos en Segovia. [...] Y desde que entendí lo que quiere decir la palabra «transformación»; empecé a llamarlo el juego de las transformaciones, todo para dentro de mí o haciendo dibujos en un cuaderno. A Lola sí le conté una vez que jugaba a eso, aunque al contarle salía diferente [...] (Parent. p. 27)

La mise en mot transformerait la pensée. Cela voudrait dire que la pensée précède les mots, où qu'elle peut exister sans eux... A l'aune de la réflexion de Merleau-Ponty que nous venons de citer, faisant de la pensée sa possibilité d'être exprimée par la parole, il nous faut interroger ce « dentro de mí ».

Les termes avec lesquels Carmen Martín Gaité traite cette question ne sont en effet pas ceux de la dialectique pensée/parole. Déjà dans *Retahílas*, c'est de « discours mental » dont parle Eulalia :

Y el discurso mental, cuando piensas a solas, también es diferente porque entonces no existen propiamente palabras, o están como en sordina.²

Ainsi existe-t-il pour elle une activité mentale *préalable* qui se passe des mots. Cette activité n'est pas qualifiée de « pensée » ; ce qui nous laisse induire que pour notre auteur non plus, la question n'est plus de savoir si l'on pense ou non en mots, étant

¹ «[...] jugando a imaginarme que entraba en cada habitación por primera vez en mi vida y hacía suposiciones sobre cómo se llevaban unos con otros los distintos vecinos. [...] al principio siempre parecían otra cosa porque se solían disfrazar [...]» (Parent., p. 26-27)

² Carmen Martín Gaité, *Retahílas*, op. cit., p. 95.

donné que pour exister la pensée à besoin d'être extériorisée/incarnée et que cela ne peut se faire sans le recours aux mots. De même que nous avons parlé de « pré-sens », peut-être convient-il ici de parler de « pré-pensée »... ou de « pré-langage ».

Cette idée de préalable « mental » replace ainsi aussi la pensée dans l'existence extérieure de la communication ; il y a une intuition intellectuelle informe, et une pensée formulée en mots. Il y a donc bel et bien une transformation, un passage d'une chose à une autre, mais celle-ci n'est pas celle de la pensée en langage, elle lui est antérieure.

Même en se confrontant à cette « transformation », pour Carmen Martín Gaité, le problème n'est pas le langage ; il serait plutôt, à l'image de Baltasar qui l'a éprouvé particulièrement, là où le langage n'a pas encore pris forme.

c. A propos de l'ineffable

Bien que nous venions de voir que pour notre auteur la question ne se situe pas véritablement là, elle s'est déjà confrontée, théoriquement, à cette idée que le langage n'est peut-être pas capable d'exprimer la pensée. En 1972, dans un article publié dans la revue *Cuadernos para el Diálogo* intitulé « Las trampas de lo inefable », elle exprime déjà son intérêt pour cette problématique majeure, et milite avec véhémence pour la défense de l'efficacité du langage¹ :

[...] ese *logos* es el único instrumento con que, en definitiva, podemos contar: no tenemos otro bisturí –ni lo hay– capaz de penetrar, separar y atravesar (conviene recordar que *dia* es «a través») el bosque enmarañado de realidades por el que andamos [...]

Cada cual ha de aplicarse –continuamente– a la tarea de mantener operante su propio *logos*, de afilarlo para talar la maleza que ofusca su visión y entorpece sus pasos por el bosque.

[...] cuanta mayor desgana, desvío y desconsideración se manifiesta para con las palabras, peor trato se les inflige, se las allana y ofende, son holladas, agarradas por donde quiera, sin delicadeza alguna, consideradas como meros trastos intercambiables; da igual una que otra. Y proliferan los «al fin tú ya me entiendes»; «bueno, era para entendernos»; «es cuestión de palabras»; «qué más da»; «no sé cómo decirte»; «tendrías que ponerte en mi caso»; rematados a veces con

¹ Là est à notre avis l'un des traits de caractère les plus représentatifs de notre auteur, bien que la critique n'ait pas choisi de le considérer comme tel. Bien qu'il soit toujours périlleux d'employer le terme d'engagement, nous souhaitons malgré tout l'appliquer à notre auteur, en tant qu'elle a toujours été très impliquée dans son art et ses positions.

el famoso: «sí, claro, eso se dice bien, hablar es muy fácil...». Pero no. Qué va a ser fácil. Si fuera fácil no habría que suplir con tantos balbuceos, interjecciones y puntos suspensivos, con frases hechas a base de material de cualquier derribo, los vacíos del *logos* embotado, precario, ineficaz. [...]

Y como sigue siendo y siempre lo será, a pesar de todo, el único vehículo posible para viajar a través de la realidad y llegar a los demás, el diálogo sin el *logos* se queda en el andén, incapaz de ponerse en marcha.¹

Qu'il y ait une difficulté au moment de la formalisation en mot, elle le reconnaît. Mais la facilité n'est pas ce qu'elle recherche, ni ce qu'elle défend. Etant donné que rien d'autre ne se montre mieux capable de répondre au besoin de communication, du dialogue dont elle insiste sur l'étymologie impliquant le langage, dénigrer le langage du fait de ce qui peut être pensé comme son imperfection est une attitude dangereuse qu'elle condamne, du fait du risque qu'elle présente de tomber dans le nihilisme et l'incommunicabilité. D'une part, son exigence de communication l'empêche de prêter trop d'attention à cette posture², d'autre part, ce qu'elle dit fondamentalement ici est son respect pour le mot –tel qu'il est et quel qu'il soit.

Pour ce qui est de la facilité d'usage du langage sa position reste tout de même complexe. Ici elle soutient que la difficulté d'emploi est une évidence, que le choix des mots est compliqué, que face à ce qu'ils peuvent présenter d'inadéquat, chacun se doit de s'y adapter ; ici, manier le langage est un engagement ; ici, Carmen Martín Gaité explicite l'engagement moral du sujet-parlant et du sujet-écrivain à l'égard du langage.

A l'inverse, au milieu d'un dialogue exemplaire où le langage est le principal objet d'une délectation partagée, *Retahílas*, elle souligne avec Eulalia la facilité de l'expression ; la spontanéité et l'immédiateté d'une parole presque instinctive :

[...] poder hablar, Germán, es una maravilla, tan fácil además [...] eliges sin notarlo una combinación, sin pararte a pensar ni por lo más remoto «sujeto, verbo, predicado», no se te plantea [...].³

La spontanéité dont il est ici question est celle de l'organisation syntaxique de la parole. Si cette contrainte grammaticale arrive à s'ancrer dans une forme d'inconscient

¹ Carmen Martín Gaité, in *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, op. cit., pp. 90-97.

² Cf. Hegel : « *Ce qu'on nomme l'ineffable n'est autre chose que le non-vrai, l'irrationnel, ce que simplement on s' imagine.* », in *Phénoménologie de l'esprit* (1807).

³ Carmen Martín Gaité, *Retahílas*, op. cit., p. 94.

pour pouvoir se réaliser de façon reflexe, c'est une nouvelle preuve du caractère ontologique du langage. C'est que la parole est de l'ordre de la nécessité, que rien ne peut l'empêcher. C'est que l'ineffable est un piège, comme l'annonçait déjà le titre de son article.

Ainsi, à la façon de Merleau-Ponty, Carmen Martín Gaité résout le problème du rapport langage/pensée. Le langage qui est communication, communion avec le dehors, permet à la pensée d'exister, de s'exprimer par le corps-propre ; le langage est l'incarnation, la chair, de la pensée. Ainsi, le problème n'est plus celui de la trahison de la pensée, mais celui d'un moment qui est un précédent, avant la formalisation du langage. Le problème se situe en amont du langage, à l'image de Baltasar, dans le « pré-langage ». Il est le temps de la maturation et non de l'ineffable.

2. L'acquisition du lexique

Le moment est venu de rappeler qu'à son arrivée à Madrid pour son Doctorat, notre auteur a participé à la préparation du Dictionnaire de la Real Academia Española¹. Cette expérience confère une autorité supplémentaire à la compétence lexicologique dont témoigne sa production romanesque.

Le chemin de l'apprentissage du langage se poursuit pour Baltasar par l'acquisition du lexique. Sa première déficience phonatoire et son goût philologique le conduisent alors à s'interroger sur le rapport de ces deux aspects, la composante sonore des mots et leur signification : le rapport du son et du sens. Cette question fondamentale de la philosophie du langage n'est autre que celle du symbolisme et de la représentation.

a. Le problème du son et du sens

Le problème du rapport entre son et sens se pose dès le *Cratyle* de Platon. Ce dialogue discute l'essence *naturelle* ou *conventionnelle* du langage ; position respectivement incarnées par Cratyle et Hermogène. Cette dernière position est reprise dans la

¹ Cf. Biruté Ciplijauskaitė, *Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, Biblioteca de Mujeres, Ediciones del Orto, Madrid, 2000, p. 26.

théorie de « l'arbitraire du signe » de Saussure –père de la linguistique structurale. Dans la lignée de Cratyle au contraire, Jakobson pense l'« intimité » unissant le concept à l'ensemble phonique qui lui est associé¹. En philologue et poète qu'elle est, Carmen Martín Gaité rejoint cette posture qui s'en retourne vers le symbolisme originaire, la figurativité première du langage².

Le sujet-apprenti qui se confronte aux mots qu'il lui faut apprivoiser est particulièrement à même d'observer ce rapport entre le son et le sens. Dans son apprentissage, Baltasar est particulièrement sensible à la dimension sonore des mots jusqu'à inconnus. Il compte sur cette activité sensorielle pour l'aider à saisir la signification cognitive de ces mots, pour arriver à savoir ce qu'ils désignent. Il s'investit en tant que sujet-sensible pour saisir le sens.

L'observation d'un mot caractéristique de l'univers fictionnel de *Los parentescos*, celui par lequel Fuencisla a baptisé la maison familiale, permet à Baltasar d'observer :

«[...] Esto es un zurriburri.» Y a mí esa palabra se me quedó para siempre por dentro, porque es de las difíciles y que dan risa. Además pega con lo que quiere decir, lo pillas al momento, aunque no la hayas oído. (Parent. p. 42-43)

Pour lui, la réalité sonore du mot « zurriburri » –en français, « tohu-bohu, confusion »³– laisse apparaître sa signification : le mot « colle avec ce qu'il veut dire ». Le signe n'est donc pas arbitraire. Et Carmen Martín Gaité atteste de son faire, qui est de donner aux mots le statut d'objets ; de pouvoir les isoler pour mieux les focaliser et en faire un lieu d'observation et de questionnement.

Baltasar nous a déjà conduite à observer le premier degré de signification auquel permet d'accéder la perception ; le pré-sens. Le son est donc déjà significatif en tant que manifestation sensorielle. Pour Carmen Martín Gaité cette signification du son

¹ « L'intimité du lien entre les sons et le sens du mot donne envie aux sujets parlants de compléter ce rapport externe [c'est-à-dire l'association non motivée entre Sa et Sé] par un rapport interne, la contiguïté par une ressemblance, par le rudiment d'un caractère imagé. », Jakobson, *Six leçons sur le son et le sens*, Editions de Minuit, Paris, 1984, VI, p. 118.

² Nous reviendrons par la suite, dans la troisième partie de cette étude sur le langage, à cette idée de figurativité première du langage, que nous empruntons à ce qu'Algirdas-Julien Greimas et Teresa Keane ont mis en évidence dans un article intitulé « Eloge du mot », in *Cahiers de lexicologie*, 1991.

³ A la lueur de la position de notre auteur, on voit bien quel substantif il faudrait choisir dans le cas d'une traduction –« tohu-bohu ». Ce qui l'intéresse étant la figurativité sonore.

est en accord avec ce que signifie la représentation symbolique abstraite, le mot ; le sens du son est accordé avec le sens symbolique. Le son participe du sens en cela qu'il lui ressemble ; en cela que sa signification propre est cohérente avec la signification du sens qu'il véhicule.

En conséquence de la sonorité des mots et du lien entre le son et le sens, Baltasar met en évidence un autre facteur à l'œuvre dans l'acquisition du lexique ; un facteur affectif. Si objectivement certains mots sont plus « faciles » que d'autres¹, leur acquisition peut déjouer cette échelle de difficulté en se fondant sur des critères esthétiques et ludiques. « Zurriburri » est un mot qui fait rire Baltasar, et c'est pourquoi, dit-il, il le mémorise immédiatement. C'est une réaffirmation de l'importance de la dimension sonore du langage verbal dans son acquisition : cette matérialité qui en permet le pré-sens, la perception, et qui est donc le premier moyen de son acquisition, l'est d'autant plus qu'il trouve aussi une résonance esthétique et affective chez le sujet –et particulièrement le poète².

Ainsi Carmen Martín Gaité insiste-t-elle sur le pré-sens qu'est le son, au niveau perceptif et significatif, et met en lumière la dimension esthétique de la sonorité, dimension opérative au moment de l'acquisition du lexique. Nouvelle illustration que l'accès au sens est dans, et à travers, le sensible.

b. Exemples particuliers

De même que la mise en forme vocale, l'acquisition du lexique se fait dans un certain ordre. L'observation de celui-ci, par l'intermédiaire de Baltasar, permet de mettre en évidence une certaine typologie de signifiants.

L'apprentissage du lexique est aussi le révélateur de problèmes spécifiquement lexicologiques.

¹ Comme nous l'avons observé d'un point de vue phonologique au moment de l'apprentissage de la prononciation.

² Illustrant consciemment son goût pour les mots, Baltasar dira encore, à propos d'un mot prononcé dès le premier chapitre par Olalla : « *La palabra tribu es de las que más me gustan en el mundo.* » (Parent. p. 29).

- Mots abstraits et expressions toutes faites

La chronologie de l'acquisition du lexique chez l'enfant fait apparaître trois types de mots : les mots concrets, les mots abstraits, et les expressions toutes faites. Etant donné sa mutité, la première étape de « nomination jubilatoire »¹ n'est pas vraiment observable chez Baltasar. Les deux stades suivants sont en revanche clairement illustrés.

Ainsi, dès les premières pages du roman, Baltasar rappelle un mot abstrait utilisé par sa mère pour justifier son mariage face à Lola ; un mot qu'il ne connaît pas à ce moment-là :

[...] la palabra «trámite» se me había quedado zumbando alrededor de la cabeza como un moscardón de los que se dejan cazar mal. [...] —¿Ves? —dijo [Lola]—. Ni siquiera Baltasar lo entiende de puro absurdo. ¿A que no? Dije que no. (Parent. p. 26)

L'usage du mot « formalité » dans le contexte de l'union de ses parents a de quoi dérouter le petit garçon qui ne connaît pas un tel terme bureaucratique. C'est précisément sur cette lacune lexicale de son petit frère, attestant de la complexité et de l'abstraction du vocable, que s'appuie Lola pour démonter l'argument de sa mère. Il lui permet d'attester du caractère complexe et retors de la situation ; une situation dont la connaissance échappe au bon sens d'un enfant, qui n'en connaît pas la transcription verbale.

Face au sentiment d'amour, le terme renvoie à l'institution du mariage et au contrat qu'il établit. Il représente une réalité socioculturelle non encore perçue par le petit enfant. Si Baltasar ne connaît pas le signifiant, c'est aussi parce que le signifié lui échappe.

La méconnaissance de ce mot-clé de la conversation a pour conséquence de l'en exclure ; la barrière linguistique se fait discriminatoire. C'est pour y remédier que l'enfant continue d'apprendre les mots ; pour s'intégrer à la communauté des locuteurs.

¹ Cf. Dominique Taulelle, *L'enfant à la rencontre du langage*, Ed. Pierre Margada, Bruxelles, 1984, p. 85.

La conversation des adultes fait aussi apparaître des expressions dites « toutes faites » dont le jeune enfant n'est pas immédiatement en mesure de saisir la signification. Le problème lexical ne se situe plus directement relativement à des signifiants non encore connus, mais à un signifié élaboré à partir de plusieurs signifiants connus. Ainsi, Baltasar est-il pris dans une équivoque quand il demande à Fuencisla des nouvelles de Bruno et Elsa :

[...] me dijo Fuencisla que los de arriba levantaban la casa.
— ¿Cómo? ¿Por dónde la levantan?
— Quiero decir que la dejan, que se largan de Segovia. (Parent. p. 136)

L'expression familière « levantar la casa » signifie « déménager ». Elle peut trouver son origine dans l'analogie avec l'expression militaire « lever le camp ». Si le terme « lever » est à prendre au pied de la lettre dans l'expression-source puisque les militaires repartaient effectivement avec les éléments du camp sur le dos, ce verbe ne peut plus être entendu au sens propre dans l'expression dérivée.

L'interprétation « au pied de la lettre » de cette expression par Baltasar permet de mettre en évidence l'origine figurative du langage, non plus au niveau phonématique, mais lexical. L'expression est une totalité dont les parties sont des lexèmes autonomes. Ne sachant pas qu'il faut saisir cette totalité, il comprend que Bruno et Elsa « soulèvent leur maison » –c'est ce que confirment ses questions, « comment », « par où ».

Si ces questions font sourire du fait qu'elles créent une situation absurde liée à une incompréhension, car elles répondent à un niveau qui n'est pas celui sur lequel se situe Fuencisla¹, elles ont toutefois une légitimité cohérente, intéressante du point de vue linguistique. Elles opèrent une déconstruction du sens, qui permet précisément de mettre en évidence le sens propre et le sens figuré, et ainsi, de faire ressurgir l'origine du sens figuré.

¹ Si ces erreurs langagières des enfants provoquent généralement le rire des adultes, c'est précisément parce qu'elles confondent deux niveaux de significations, le propre et le figuré. Cette confusion des niveaux est d'ailleurs l'un des mécanismes sur lesquels repose l'humour.

La question de Baltasar est cohérente par rapport à son stade de connaissance du lexique. Elle illustre ainsi un premier niveau de polysémie¹. L'expression toute faite qui forme un tout significatif quand elle est saisie en tant que tel est aussi la somme de signifiants autonomes dont la succession peut générer une autre signification. C'est ce qu'illustre l'erreur de Baltasar qui, parce qu'il connaît les trois mots simples utilisés par l'expression espagnole, peut leur donner une autre signification.

Ainsi, la déconstruction du sens mise en œuvre naïvement par l'enfant permet-elle de reconstruire le sens ; de légitimer de façon éclairée un emploi figuratif dont l'usage a pu perdre l'origine concrète.

Le vaste problème lexicologique de la polysémie se poursuit dans le cas particulier de l'homonymie.

- Homonymie

Une des observations métalinguistiques qui jalonne l'acquisition du langage par l'enfant est celle qu'un même mot peut désigner des choses différentes : ce que la linguistique appelle l'homonymie. C'est par l'intermédiaire de son autre principale préoccupation, la nature des liens de parenté au sein d'une famille recomposée, que Baltasar est amené à se confronter à ce phénomène linguistique.

Chez Carmen Martín Gaité l'observation d'un problème lexical permet parfois de faire apparaître des problèmes qui ne sont pas d'ordre linguistique, et le goût pour les mots peut faire qu'un problème lexical en appelle un autre². Ainsi Baltasar en vient à s'interroger sur la nature du lien unissant son père à ses frères et sœurs (les enfants de sa mère) à partir de l'observation qu'ils ne s'adressent pas à lui de la même façon qu'il le fait lui-même : « Ellos decían Damián y yo padre, parece que no es nada, pero es. » (Parent., p. 158). De cette différence de traitement verbal il déduit que le lien de parenté n'est certainement pas le même. Il interroge alors le lexique pour savoir s'il a

¹ Georges Mounin définit la polysémie comme « la propriété qu'a un même signifiant de présenter plusieurs signifiés. La polysémie diffère de l'homonymie en cela que les signifiés différents sont tout de même perçus comme présentant des traits sémantiques communs, alors que dans l'homonymie ils n'ont rien de commun. ». Cf. *Dictionnaire de la linguistique*, Quadrige/PUF, Paris, 1974.

² Juste observer comment cette simple expression, « le goût pour les mots », atteste de l'association profonde entre le gustatif et les mots ; et comment cette expression émerge, précisément, de la théorie du langage de notre auteur.

une réponse pour désigner le type de lien qui unit un époux aux enfants que sa femme a eu d'un autre homme. L'existence lexicale qu'il obtient l'entraîne sur un terrain qui est tout autre, purement linguistique : le terrain de l'homonymie :

[...] parentesco propiamente dicho entre él y mis hermanos no lo había. Se usa la palabra «padraastro», como para los pellejos que nos crecen al borde de la uña, que te los muerdes y sale sangre. Son pegotes, igual que «cuñada» o «suegro». (Parent. p. 159)

Un même mot, « padraastro », est utilisé pour désigner deux référents complètement distincts : le second mari de la mère –qu'on appelle en français « parâtre » ou « beau-père »–, et des « petites peaux qui se soulèvent sur le pourtour des ongles »¹ –en français, les envies. En français, si les deux référents ne sont pas homonymes, ils entrent tous les deux dans une autre relation homonymique : « beau-père » désigne le second mari de la mère, mais aussi le père du conjoint ; quant aux « envie(es) », elles désignent aussi ce sentiment proche de la jalousie.

Baltasar cherche alors une justification au fait qu'un même signifiant puisse avoir deux signifiés. De la double acception de « padraastro » il induit le sème commun de « pièce rapportée », d'élément exogène collé sur un tout. Cet élément tiers fédérateur permet l'avènement, par analogie, d'autres liens de parenté, la « belle-sœur » et le « beau-père » (père du conjoint).

L'homonymie pourrait apparaître comme une lacune du langage, en tant qu'elle omet l'unicité du signifié dans sa représentation. Mais la philologie de Baltasar investit le sens pour justifier qu'un même signifiant serve à deux signifiés. Si tel est le cas, c'est qu'il existe quelque part une connexion sémantique entre les différents signifiés ; c'est que le réseau de signification est plus profond.

- Signifiant sans signifié

Au contraire de ce que nous venons de voir, Baltasar est confronté à des mots qui semblent exister sans avoir de rentabilité ou pertinence linguistique ; des signifiants sans signifié. Dans le cas de l'homonymie, le nombre des signifiants pouvait apparaître comme déficient par rapport au nombre de signifiés à représenter ; ici les signifiants semblent être en excès.

¹ Cf. *Le Petit Robert*.

Cet état de fait illustré à plusieurs reprises dans le roman traduit en fait le rapport du sujet au réel : un certain rejet de la réalité. Si les signifiants existent, c'est bien pour représenter quelque chose, mais ce quelque chose n'est pas toujours accepté par le sujet. Ce qui est présenté par les locuteurs comme un problème lexical est en fait la traduction de leur rapport problématique au monde.

Toujours dans son investigation sur ses origines familiales, Baltasar est amené à considérer le rôle de « la señora del palo » ou « duquesa de Almazán ». Il a alors recours à la ruse pour interroger sa mère sur celle qui est sa grand-mère paternelle et avec qui sa mère n'entretient pas de relations :

A mi madre, que esa tarde estaba de muy buen humor, le dije que nos había salido en una lectura del *Quijote* para niños las palabras duque y duquesa, y que no entendí lo que querían decir.

— Ni falta que te hace, hijo. Porque ser duque no es nada, una marca. ¿No llevas tú niquis Lacoste con un lagarto cosido? Pues lo mismo. Por mucho que los duques presuman y desprecien a los fabricantes de niquis, ellos son peores. El ejemplo del vago total que encima echa sermones. (Parent. p. 119)

La réponse de celle-ci réduit le référent à néant : ce mot ne désigne rien. Ce qu'elle nie en réalité, c'est l'existence de cette réminiscence aristocratique, le signifié du mot. Son argumentation commence pourtant par nier la pertinence du signifiant ; c'est le mot qu'elle commence par accuser en le vidant de son contenu.

A nouveau, Carmen Martín Gaité se fonde sur le langage pour mettre en évidence des problèmes qui ne sont pas d'ordre linguistique.

Deux autres exemples traduisent ce même désaccord entre ce que désigne objectivement un signe lexical et l'idée subjective et affective que le sujet se fait de ce signifié. Dans les deux cas, c'est encore le signifiant qui est accusé, mais cette fois pour dire qu'il n'est plus possible de l'employer dans la mesure où ce qu'il désigne de façon général n'est plus conforme avec la particularité d'une nouvelle situation. Le signifiant est jugé impropre à désigner une réalité qui n'est pas en accord avec ce que le sujet souhaiterait qu'elle soit. A la réalité objective du signifié, le sujet a ajouté son interprétation subjective, et celle-ci n'est pas ou plus nécessairement incluse en lui au moment où il a à faire usage d'un signifiant. Le sujet défait le sens en séparant le signifiant du signifié.

A leur arrivée à Madrid, Baltasar interroge Lola sur leur nouvelle maison. Elle lui répond alors :

[...] Casa, lo que se dice casa, desde que se fue Fuencisla no volveremos a tener ninguna. Nunca jamás. Y tú lo sabes igual que yo, Baltasar. [Lola] (Parent. p. 214)

Baltasar et Lola ont une « maison » au sens propre du terme, mais ce qui est perdu, c'est la représentation affective liée à la convivialité fédératrice de Fuencisla de ce qu'était leur maison de Ségovie du temps où elle y était. Le mot « maison » pour désigner celle de Madrid semble inadéquat parce qu'il renvoie à un « paradis perdu » situé dans le passé.

A la suite de la mort de son mari, la mère d'Isidoro dira encore :

— Aunque decir «nosotros» es absurdo —añadió [la madre de Isidoro]—, una alucinación de las mías.

[...] Todo nacía de ahí, de que estaba sola como un perro. ¿Qué significaba nosotros? Era una fruta que ella nunca había visto en el mercado. [...]

De pronto Isidoro levantó la voz [...]:

— ¡No estás sola, mamá, venga ya, no me hartes! Nieves y yo te tratamos de cine. ¡De cine! (Parent. p. 182)

Dans les faits, elle est entourée de son fils et de sa fille, comme le lui rappelle Isidoro. Mais la souffrance et le deuil l'enferment dans une solitude intérieure qui la pousse à nier l'existence réelle d'un « nous », et de là, à nier la raison d'être du signifiant.

Ainsi, même quand les personnages de notre auteur accusent le langage, par exemple des signifiants sans signifiés, ce n'est pas le langage qui est en cause. Mais il est le révélateur d'un autre problème de représentation du monde, indépendant de la compétence lexicale. Ce n'est pas le langage qui est imparfait, ce sont les aspirations du sujet qui dépassent la réalité.

Bien que Carmen Martín Gaité s'accorde avec Jakobson pour penser l'intimité du lien entre son et sens, l'acquisition du lexique par Baltasar la conduit à se confronter à certains problèmes lexicaux un peu plus spécifiques. Le sens figuré des expressions toutes faites, la polysémie des lexèmes, l'inadéquation des signifiants à la dimension affective du rapport du sujet au monde, par exemple. Ainsi, malgré la figurativité

originelle attachant le sens au son, le langage est multiple : il faut envisager ses différents niveaux, et le rapport affectif au monde que le sujet parlant fait rejaillir sur lui.

L'expérience positive de la prise de parole par Baltasar ne l'empêche pas d'avoir à se confronter aux problèmes inhérents au langage verbal. Cette confrontation est un moyen pour Carmen Martín Gaité de réaffirmer son engagement dans la défense du langage ; et plus encore, sa mise en évidence de l'engagement moral face au langage. La question qui émerge au moment de la communication, celui du rapport pensée/langage est résolu en donnant son rôle au corps-propre, par l'incarnation ; en faisant de la chair la communication de la pensée. La question qui émerge au moment de l'acquisition du lexique, celui du rapport son/sens, est aussi résolu dans un premier temps par le corps et sa capacité perceptive qui fait du son un pré-sens, avant que les problèmes purement lexicaux soient évincés par la mise en évidence de réseaux de signification peut-être enfouis mais tout de même présents, ou dans la révélation que ce qu'ils traduisent est un problème de représentation qui n'est pas un problème linguistique.

Conclusion :
La matière langagière acquise

Le parti-pris initial de la mutité de Baltasar a permis à Carmen Martín Gaité de poser la question de l'acquisition du langage verbal dans sa corporéité.

Ainsi, la réalité du silence a d'abord insisté sur l'existence du langage corporel : dans le silence, Baltasar a remarqué que le langage est déjà, et est déjà chair ; dans le silence, notre auteur a montré comment il y a, déjà, la chair du langage. La sortie du silence a alors correspondu, en premier lieu, à la production de la matière sonore du langage verbal, c'est-à-dire à interroger et pratiquer la dimension phonétique du langage verbal ; par où notre auteur a montré comment la prise de parole ne fait que confirmer –dans la phonation, l'articulation, la vocalisation– la corporéité du langage verbal. Ainsi la matière sonore a été appréhendée en tant que matière charnelle, pour continuer d'attester de la définition corporelle du langage. Quand Baltasar a été en mesure de produire ses premiers sons dans des mots, Carmen Martín Gaité a alors abordé les problèmes inhérents au langage verbal quant à sa dimension symbolique. Car la

sortie du silence ne suffit pas à résoudre en soi la question de la définition symbolique du langage verbal, à savoir celle de la relation entre la pensée et le langage verbal – elle ne fait que permettre d'en venir à la poser. Et c'est dans la tentative de mise en mots, impliquant une acquisition nouvelle, celle du lexique, que notre auteur a attesté de son engagement moral du côté du langage verbal, pour en faire l'incarnation de la pensée. A nouveau, la chair. La chair de la pensée.

Une fois le langage verbal installé, le sujet émergé, sorti du silence du statut d'*in-fans*, tout devient possible. Baltasar peut alors se lancer dans une nouvelle expérimentation langagière, non plus sous le signe du combat pour la sortie de l'isolement, mais sous celui de la « prise en main », de la « manipulation », heureuse et créatrice, de ce langage. Ainsi sort-il de sa posture première d'enfant singulier, déficient, pour devenir simplement un enfant ; l'enfant face au langage. Et ce qui intéresse maintenant Carmen Martín Gaité, dans cet enfant continuant d'apprivoiser le langage verbal, c'est la créativité ; la créativité du novice qui découvre : celle de celui qui, avant de maîtriser, malmène, et donc, crée.

Ainsi Baltasar va-t-il se prêter au jeu du langage ; faire de la matière du poète sa pâte à modeler d'enfant¹.

¹ « *C'est en jouant et seulement en jouant, que l'individu, enfant ou adulte, est capable d'être créatif et d'utiliser sa personnalité tout entière. C'est seulement en étant créatif que l'individu découvre le soi.* », Donald Woods Winnicott, *Jeu et réalité*, (1971), Gallimard, Folio essais, Paris, 2005, p. 110.

Chapitre deuxième : Le langage et ses possibles : une matière modelable

Le parler que j'aime, c'est un parler simple et naïf, tel sur le papier qu'à la bouche, un parler succulent et nerveux, court et serré, non tant délicat et peigné comme véhément et brusque.

Montaigne, *Essais* (I, 26)

La matérialité du silence rendant compte de la matérialité du langage : corporel, et corporel encore, quand il est verbal. Et une fois la sortie du silence, l'avènement des sons dans les mots, la poursuite du parcours de l'acquisition du langage, pour le sujet, pour l'enfant, pour Baltasar. Dans une certaine mesure, maintenant, ce que l'école a d'abord pour vocation d'apprendre à l'enfant : lire, écrire –entre autres.

C'est dire que la parole, à l'image de son parcours Historique, est encore amenée à se transformer, à se réfléchir, et donc, à proposer de nouveaux parcours d'apprentissages, ce qui ne veut pas dire que cet apprentissage soit immédiatement recevable pour tout sujet –de même que Baltasar fait montre d'une singularité dans la mutité–, ni qu'il puisse figer définitivement son objet.

Ainsi Baltasar va maintenant faire l'expérience de l'apprentissage du langage verbal dans sa matérialité graphique, dont les expériences de la lecture et de l'écriture, et aussi de la découverte de l'autorité encyclopédique détenant le langage, ou du moins, la symbolique des mots : le dictionnaire. Et en même temps que cet apprentissage de l'écrit, par lequel Carmen Martín Gaité en vient plus explicitement encore à rendre compte de la matière de la littérature, de la matière de l'écrivain, se poursuit l'apprentissage du lexique. Et là encore, en attirant comme elle le fait, l'attention sur des mots, qui peuvent alors être saisis comme véritables objets d'observation, notre

auteur rend compte de sa propre matière ; elle en rend compte pour mieux montrer comment elle la travaille, comment elle « joue » avec. Ce pourquoi elle a besoin de Baltasar, de l'enfant qui découvre, s'émerveille, déconstruit, trahit, pour en fait ne faire que ce que fait le poète, l'écrivain : créer avec des mots, innover avec et dans le langage. Et c'est encore avec cet enfant qu'elle va rendre compte, aussi, de comment le langage verbal, et les différentes langues naturelles qu'il inclut, est vivant dans sa propre historicité, comment le langage connaît sa propre évolution par le simple fait du temps et par la simple interaction entre les différentes langues ; c'est que Carmen Martín Gaité est aussi notoirement connue pour sa maîtrise d'un grand nombre de langues, dont atteste sa grande activité de traductrice littéraire – nous y reviendrons.

Le corps donne une matière qui suit ensuite son propre parcours et sa propre transformation, dans la vie du sujet, dans l'activité de l'écrivain. C'est toute la créativité du langage verbal qui est maintenant soulignée par notre auteur, dans son dernier roman, grâce à l'enfant, représentant particulier de l'apprentissage perpétuel du langage verbal. L'enfant qui est le mieux à même d'expérimenter la transformabilité, la multiplicité, et la créativité de sa matière d'écrivain. Et l'apprentissage de Baltasar est un apprentissage ludique, qui repousse les normes d'usage pour redécouvrir l'essence créatrice du langage. Et grâce à lui, c'est maintenant implicitement le langage littéraire que Carmen Martín Gaité appréhende de façon génétique : la littérature impliquant le passage à l'écrit dans lequel elle retrouve le jeu et la créativité.

Afin d'approfondir au mieux dans la description de ces nouveaux parcours, nous convoquerons aussi, dans cette partie, un autre « enfant de Carmen Martín Gaité » – que nous étudierons davantage dans la troisième partie de cette étude sur la nécessité de la littérature – : le petit Leonardo de *La Reina de las Nieves* ; car génétiquement, et notamment à l'égard de cette question précise de l'appropriation du langage, il peut-être considéré comme le plus proche des « grand-frères » de Baltasar. C'est que, comme nous l'avons dit en introduction, si le langage est explicitement l'objet principal de *Los parentescos*, la question était déjà présente, de façon plus ou moins sous-jacente, dans les autres romans de notre auteur ; et dans *La Reina de las Nieves* que nous saisirons par la suite comme hymne à la créativité littéraire, la question ne pouvait qu'être déjà très manifeste. Par où s'atteste encore la cohérence de l'œuvre de notre auteur, dans la persistance de questions fondamentales à la définition de son propre faire.

A. Une matière transformable graphiquement

No puedo combinar unos caracteres

dhcmlrchtaj

que la divina Biblioteca no haya previsto y que en alguna de sus lenguas secretas no encierren un terrible sentido.

Borges¹

Se resituer au niveau de la littérature nous amène à considérer en particulier une des acceptions du langage verbal, l'écrit. Nécessité qui se trouve renforcée par le fait que les trois protagonistes de nos trois romans sont eux-mêmes, en tant que sujets émergents, engagé dans cette entreprise : David écrit depuis sa maison de repos, Leonardo rédige ses « cahiers » à sa sortie de prison et après la mort de ses parents, et Baltasar investit par écrit « l'archéologie de sa transformation en enfant loquace »².

L'écriture à laquelle ils nous confrontent pose directement le rapport du langage à la mémoire ; ce que mènent nos trois protagonistes au moyen de l'écrit est en effet un travail de remémoration. Entreprise qui se singularise aussi quant à la définition du langage en tant que communication, laquelle implique implicitement, comme nous l'avons vu, l'extérieur et l'Autre. Dans le cas de ces écrits *intimes*, non destinés à la publication³, il s'agit d'une communication de soi à soi, sans le « Toi » dont parle Valéry :

Le langage associe trois éléments : un Moi, un Toi, un Lui ou chose — quelqu'un qui parle à quelqu'un de quelque chose. (1916-1917. D, VI, 344)⁴

Ici, le « Toi » n'existe pas en tant qu'individu autonome dans son existence, mais il est néanmoins implicitement présent à l'esprit de l'auteur, que ce soit en tant que dédou-

¹ Jorge Luís Borges, *La Biblioteca de Babel*, in *Ficciones* (1944), Alianza Editorial, Madrid, 1997, p. 97.

² «*O sea que llevo tres meses largos haciendo arqueología de mi transformación en niño locuaz partiendo de mudito.*» (Parent. p. 80)

³ Au niveau fictionnel, ces écrits ne sont en effet pas envisagés comme œuvres littéraires, et n'ont pas la vocation d'être publiés, contrairement par exemple à la correspondance de Sofia et Mariana dans *Nubosidad variable*, ou encore au projet littéraire qui semble se réaliser dans le mystérieux paquet de feuilles qui ne cesse de grossir dans *El cuarto de atrás*.

⁴ Paul Valéry, *Cahiers*, op. cit., p. 403.

blement de lui-même, sorte d'*alter ego*, ou en tant qu'interlocuteur idéal –à l'instar d'Anne Frank dans son *Journal*¹.

En tant que communication de soi à soi, l'écrit semble le lieu privilégié de l'expression de la réflexion, le moyen de convoquer la pensée et de provoquer sa mise en forme, sa sortie de l'informe. Cette forme d'écrit va alors à l'encontre de la conception génétique de l'écrit, de l'écrit en tant que transcription graphique du discours oral. En effet l'écrit est d'abord apparu comme moyen permettant de pallier les aléas de la mémoire dans sa transmission orale. D'où la chronologie suivante quant à son avènement : pensée → expression orale → transcription écrite. Mais l'écrit intime qui nous occupe ici, de même que toute autre activité directement écrite, littéraire ou non, s'affranchit de l'intermédiaire oral.

Avec Baltasar, c'est d'abord l'apprentissage du code de l'écrit que nous allons observer. Nous en viendrons ensuite à la relation entre la graphie et l'identité, et à cet objet qui aspire à être le dépositaire de ce qui serait la totalité du langage verbal, le dictionnaire.

1. Un nouvel apprentissage

Une fois que l'enfant commence à dominer le langage verbal oral, manifestation directe du langage en tant que communication, c'est un effort d'intériorisation², ou de ré-intériorisation, qui lui est demandé sur le chemin intellectuel³. De là une succession de mouvements alternant de l'intérieur à l'extérieur : intérieur (pensée), extérieur (langage oral), intérieur (langage écrit). Ainsi, dans son apprentissage de la lecture, l'enfant passe d'abord par l'étape de la lecture à voix haute pour son pédagogue, puis celle de la lecture à voix basse pour lui-même, et enfin à celle de la lecture mentale.

¹ Si l'écriture est une acception du langage, et que l'objet du langage est la communication, il est difficile d'écrire en niant la communication, c'est-à-dire en l'absence d'un interlocuteur ou destinataire. L'écriture épistolaire résout ce problème dans la mesure où ce qui est écrit l'est pour un destinataire de chair et d'os. Pour Anne Frank, la résolution de l'absence s'est faite dans un premier temps par la considération de l'objet *Journal* en tant que « toi » –pour reprendre le mot de Valéry–, c'est-à-dire la réalisation de l'interlocuteur dans cet objet : « *Salut, Journal, je te trouve merveilleux !* », Le livre de poche, Calmann-Lévy, Paris, 1991, p. 14 ; puis dans la création imaginaire d'une « amie » idéale, destinataire : « [...] *je désire que ce Journal personnifie l'Amie. Et cette amie s'appellera Kitty.* », *ibid.*, p. 16.

² Cf. Jean Simon, *La langue écrite de l'enfant*, PUF, Paris, 1973.

³ Rappelons que le latin *intellectus* signifie « lecture de l'intérieur », ce qui confirme donc ce mouvement d'« intériorisation ».

L'écrit apparaît donc dans cet apprentissage conforme à son avènement génétique, c'est-à-dire consécutif de l'oral.

Comme nous venons de l'évoquer en faisant allusion à la lecture, l'écrit est une réalité à double face (écriture/lecture)¹.

a. L'alphabet

Comme le précise Baltasar lui-même, le préalable à la lecture dans la confrontation avec l'écrit est d'abord l'image ; ensuite vient l'apprentissage de l'alphabet, c'est-à-dire la *reconnaissance* des lettres :

[...] y yo mirando un libro de estampas, porque todavía no leía bien, sólo reconocía algunas letras, la e de elefante, la n de nube, la p de puerta. (Parent. p. 44)

L'apprentissage de l'alphabet sollicite la mémoire à des niveaux différents, cognitif et visuel. Aussi, dans un premier temps, Baltasar insiste sur le fait que ce signe conceptuel qu'est la lettre, ou encore graphème², est associé à l'illustration visuelle et sonore d'un mot, dont l'initiale est cette même lettre. Le mot étant plus concret, plus significatif, dans la mesure où il renvoie à une réalité plus tangible, d'autant plus quand il représente un substantif concret, comme dans les exemples choisis par Baltasar : éléphant, nuage, porte³.

L'apprentissage de la lecture commence donc par la familiarisation avec la transcription graphique des sons, première étape de reconnaissance de cette matière sensible à deux formes, visuelle et sonore, graphique et phonétique.

Il faut maintenant se pencher sur le pendant de la lecture, l'écriture, laquelle implique un apprentissage moteur dans sa dimension graphique.

¹ « *La langue écrite nécessite des apprentissages fondamentaux : la lecture et l'écriture (en tant que graphisme)* », Jean Simon, op. cit., p. 383-384.

² Cf. Joseph Courtés, *La sémiotique du langage*, Armand Colin, Paris, 2005, p. 31.

³ Baltasar ne donne pas de justification du choix de ces mots ; ils servent juste à illustrer une lettre qui devient initiale.

b. Le graphisme

L'apprentissage de l'écriture en tant que graphisme suit une progression mise en évidence par Baltasar avec cet exemple de la lettre L :

Voy pensando en la letra L, la veo dibujada. Un trazo recto de arriba abajo y otro más corto haciendo ángulo. La conozco de que Lola tenía un broche en la solapa y un día me dijo: «Mira, ésta es mi letra.» Más adelante, perdió algún rato en explicarme cómo se pronuncia. [...] «Bueno», decía Lola, «da igual, ya aprenderás por ti mismo. En cambio la pintas muy bien, claro que es de las más fáciles». (Parent. p. 87-88)

Dans son aspect visuel, la lettre s'inclut directement dans le paysage enfantin en tant que dessin, voire peinture ; deux activités plastiques permettant à l'enfant d'acquérir une dextérité motrice, une précision gestuelle, médiatisée dans l'emploi d'un outil (crayon ou pinceau), et de développer son imaginaire en lui permettant la réalisation.

La lettre qui est décrite par Baltasar est une majuscule de l'écriture latine, encore appelée par les pédagogues « capitale d'imprimerie » ou « écriture-bâton » ; ce style graphique offre l'avantage de la simplicité dans la mesure où il nécessite principalement des traits droits, et quelques traits courbes réguliers. C'est pourquoi cette graphie est la première à être proposée à l'apprentissage de l'enfant. Cette simplicité s'affirme dans le fait qu'une description objective du graphème est possible : « Un trait droit de haut en bas et un autre plus court qui fait angle » ; pour gagner encore en précision on pourrait ajouter : « qui fait angle droit vers la droite à l'extrémité inférieure ». Le graphème se distingue ainsi du phonème en ceci que tout un chacun peut le décrire, alors que seul le linguiste, le phonéticien, peut décrire le phonème.

Quant à cette facilité de tracé des majuscules latines, Lola vient néanmoins ajouter une nuance impliquant une hiérarchie : certaines lettres sont plus faciles à tracer que d'autres. Peut-être les plus faciles sont celles qui comme le L n'impliquent que des traits et des angles droits (E F H I L T), ou encore celles qui sont parfaitement régulières (N V X Z C O), et les plus difficiles, celles dont l'angle est oblique (A K M W Y), ou qui mêlent traits droits et traits courbes (B D G J P Q R S U)¹.

¹ Concernant la capitale d'imprimerie, Jacques Anis établit la typologie suivante : les rectilignes ou orthogonales pures (I, T, L, F, E, H), et mixte rectiligne-curviligne (J) ; les obliques ou diago-

Mais l'apprentissage graphique se poursuit avec celui de l'écriture caroline, ou écriture anglaise, ou encore écriture attachée, laquelle est beaucoup plus délicate.

Le fait que Lola veuille expliquer à Baltasar comment « prononcer la lettre L »¹ nous reconduit à cette relation d'interdépendance entre le graphique et le phonétique, synthétisée dans la lettre. L'attitude de Lola semble souligner que la lettre n'a pas d'autonomie existentielle en tant qu'écrite, qu'elle n'existe que parce qu'elle est prononçable ; tandis que l'écrit n'existe que parce que l'oral le précède génétiquement. Le cas de Baltasar, enfant-muet, est alors intéressant dans la mesure où il va à l'encontre de cette chronologie ; chez lui, il y a un inversement de l'acquisition de la bidimensionalité graphique/phonétique de la lettre : c'est d'abord le graphique qu'il maîtrise.

Enfin, toujours dans cette dichotomie entre l'oral et l'écrit, c'est cette fois l'aspect sensoriel que nous voulons aborder. La broche de Lola, broche en forme de L, vient induire une relation entre le visuel et le palpable, la vue et le toucher : on peut toucher une lettre –en témoignent les jeux pour enfants avec des lettres en bois–, on ne peut jamais toucher un son². Cette polyvalence de la lettre explique peut-être en partie cette société de l'écrit dans laquelle nous vivons, et l'usage grandissant qu'en fait la publicité, par exemple avec des lettres en trois dimensions recouvertes de matériaux aux touchers variés.

Ainsi l'acquisition de ce premier graphisme permet d'avancer sur le chemin de la représentation du langage. C'est la combinaison de ces unités minimales que sont les graphèmes qui va avancer vers la signification, par la construction de signifiants. Mais déjà certaines conventions graphiques sont porteuses de sens.

nales pures (V, W, X), et mixtes oblique-rectiligne (A, K, N, M, Y, Z) ; et les curvilignes : la pure de base (O), puis S et C, les mixtes curviligne-rectiligne (U, D, G, P, B), la mixte curviligne-oblique (Q), la mixte curviligne-rectiligne-oblique (R). Viennent ensuite les minuscules d'imprimerie, puis les minuscules cursives (écriture caroline). In Jacques Anis, *L'écriture, théories et description*, De Boeck-Wesmael, Bruxelles, 1998, p. 94.

¹ Nous le mettons entre guillemet dans la mesure où, en toute rigueur, ce n'est pas la lettre L qui se prononce, mais le phonème /l/. Serait-ce une imprécision de notre auteur, ou bien un effet de vraisemblance, dans la mesure où la plupart des sujets parlants non linguistes s'expriment ainsi, et où Lola s'adresse à un petit enfant de moins de cinq ans pour lequel ce méta-terme de « lettre » est déjà suffisant ?

² La musique offre néanmoins une réalité similaire, la note et sa transcription graphique.

c. La signification graphique

L'apprentissage des capitales d'imprimerie se poursuit par celui des lettres minuscules, puis celui de l'écriture caroline déjà évoquée. S'il existe cette distinction dans la langue écrite, c'est que la finalité de la combinatoire de l'alphabet ne se borne pas au mot, mais s'étendant du syntagme à la syntaxe, l'organisation signifiante se trouve renforcée par les règles de ponctuation.

Aussi, les conventions syntaxiques écrites incluent des conventions graphiques : les graphèmes ponctuatypographiques¹. L'usage des majuscules –inclues dans ce dernier groupe– est en partie régi par les règles de la ponctuation, mais pas totalement. Outre les noms propres (prénom, patronyme, toponyme, etc.) normativement précédés d'une majuscule, certains noms communs peuvent connaître une variation de signification selon qu'ils portent ou non une majuscule, comme le fait remarquer Baltasar à propos du substantif « histoire » :

Se escribe «Historia» con mayúsculas, por ser asignatura de libro [...]
(Parent. p. 159)

Un même signifiant orthographique peut alors se dédoubler en deux signifiants différenciés uniquement par leur graphie : Histoire/histoire ; ces deux signifiants-graphiques renvoyant chacun à un signifié différent : l'histoire historiographique et l'histoire d'une personne ou l'histoire qu'on raconte aux enfants (conte). De la sorte, la langue écrite évite l'écueil de l'ambiguïté.

Le rôle de la graphie intervient donc directement au niveau de la signification : le graphique participe du sens en tant qu'il permet de distinguer deux signifiants identiques². L'emploi des majuscules est donc aussi régi par la sémantique.

Au-delà de cette signification normative, nous allons voir que la graphie prise en tant que calligraphie peut aussi être porteuse de signification quant à la subjectivité du sujet écrivant.

¹ Terme employé par Jacques Anis dans *L'écriture, théories et description*, op. cit..

² En exemple, nous pouvons citer : Homme/homme, Dieu/dieu, Etat/état, Eglise/église ; ou encore tous les concepts philosophiques : Liberté, Justice, Ethique, Politique, etc. La majuscule implique la conceptualisation, l'abstraction, ou la figurativité.

2. Graphie et identité

Après avoir considéré cette écriture standard, réplique d'une typographie simple d'imprimerie, nous souhaitons aborder, avec Leonardo cette fois-ci, la transformabilité de la matière graphique apparente dans la calligraphie. L'écriture à la main, que nous allons appeler « calligraphie » dans ce paragraphe¹, est variable –ne serait-ce que d'un sujet à l'autre– et pour autant, chargée d'une dimension identitaire, médiatisée par le corps-propre². Dans cette optique, nous nous pencherons aussi sur la signature, manifestation privilégiée de cette transformabilité en tant que lieu particulier, dépositaire effectif de l'identité. Pour finir cette réflexion sur le rapport entre graphie et identité, nous considérerons la dimension symbolique de la lettre initiale.

a. Calligraphie

L'acte d'écrire est une activité motrice, qui implique le corps ; c'est une activité kinésique. Manifestation singulière, incluse dans une relation de partie/tout, elle participe de la révélation du rapport du sujet à son corps. Au moment de cette activité, tout ce qui va venir modifier l'équilibre somatique va donc avoir une répercussion directe sur la production écrite, comme a pu le souligner Leonardo en se souvenant de la cause d'un gribouillis au milieu d'une page d'écriture³.

Outre cette réalité extéroceptive, la calligraphie est aussi en proie aux variations intéroceptives du sujet. Dans la mesure où elle est médiatisée par le corps –plus particulièrement, la main–, toute modification thymique va y apparaître. A ce sujet, Leonar-

¹ En arts plastiques, le terme « calligraphie » est spécifique à l'emploi de la plume comme outil d'écriture. Ici, vu notre référent spatio-temporel, il n'est évidemment pas question de plume, mais probablement de stylo à bille.

² Cf. Notre travail de DEA pour le séminaire de Jacques Fontanille sur la sémiotique des passions ; travail intitulé : « Esthésie et remémoration dans *La Reina de las Nieves* de Carmen Martín Gaité ».

³ «[...] y de repente hay un garabato como una serpiente hacia abajo, saliendo precisamente de la palabra «mar». Y es que ella [Angela] había venido por detrás y su abrazo me sobresaltó, creo incluso que di un pequeño grito. », *La Reina de las Nieves*, (1994), Anagrama, Barcelona, 2001, p. 92. C'est la surprise du contact d'un autre corps qui a provoqué cette altération graphique. Les répercussions somatiques de cette surprise sont ici bien mises en évidence : le sursaut et le cri, le corps et la voix, où le gribouillage est la conséquence du sursaut.

do semble induire que quand le sujet est calme, sa calligraphie est harmonieuse et régulière, alors que quand il est agité, elle est hachée et irrégulière¹ :

Hoy he estado revisando cuadernos de los últimos años, y me ha parecido pasar la mano por las cicatrices de mi conflicto frente a la escritura. En todos ellos se alternan los más inconsistentes desvaríos y las notas más caóticas con algún espacio en blanco, a partir del cual la caligrafía se recompone y, durante unas líneas, que progresivamente se van desintegrando, se mantiene un propósito de orden: la promesa de un auténtico comienzo. (RN, p. 71)

Son « conflit face de l'écriture » est manifeste physiquement dans sa calligraphie nous dit-il : cette « écriture » –dans la polysémie du mot de graphie et d'activité scripturaire– oscille entre la décomposition et la « recombinaison ». Ici se fait le lien entre le contenu du propos et sa transcription graphique –de même que certaines inflexions de la voix selon ce qu'elle a à signifier. En effet, au niveau de son état thymique globale, dysphorique, du moment, Leonardo nous parle d'une calligraphie variable ; néanmoins, cette dysphorie n'est pas uniforme, et ses variations internes apparaissent dans les propos à transcrire, ce qui permet d'observer que quand ils sont chaotiques, la calligraphie l'est aussi, alors que quand ils sont cohérents, la calligraphie est plus stable².

Ainsi Carmen Martín Gaité permet-elle d'observer la calligraphie en tant qu'objet instable résultant de l'expression somatique, à plusieurs degrés : en tant qu'activité corporelle, toute altération du corps-propre ou de l'humeur sera nécessairement transcrite dans l'écrit, par ailleurs il existe une correspondance entre le contenu du propos et sa transcription, c'est-à-dire entre l'intelligible et le gestuel, ou encore le sens et le

¹ Par où on observe encore à quel point Carmen Martín Gaité est visualiste. Par ailleurs, elle était très attentive aux altérations de sa propre calligraphie, et dans l'une de ses dernières interviews, publiée dans *El País Semanal* le 23 janvier 2000, et intitulée par Julia Otero « Sólo me reconozco en mi letra », elle répondait ne toujours pas avoir d'ordinateur en ces termes : « *Yo sólo me reconozco en mi letra, por eso siempre escribo a mano. Mi letra es un espejo en el que veo lo mismo que veía.* ».

² Ici peut-être s'amorcer une critique de la graphologie. En tant qu'expression du sujet, la calligraphie est nécessairement variable, conformément à la toile de fond thymique de ce même sujet. Connaître une supposée personnalité à partir de sa calligraphie, serait donc la figer en un instant donné. La seule connaissance du sujet que peut apporter la graphologie est alors une connaissance contingente, celle de son humeur, et celle de la répercussion du propos à transcrire sur son thymisme. C'est sur cette base que Leonardo veut consulter les lettres de sa grand-mère afin de se faire une idée de ce qu'elle pouvait éprouver intimement quand aux relations de son fils avec Sila et Gertrud : « *En la desviación caligráfica más insignificante podré adivinar de qué humor está.* » (RN, pp. 128-129).

sensible. Ces conclusions vont dans le même sens que la réflexion suivante d'Annie Berthier :

Écrire, c'est tenter une fusion entre chose perçue et acte de la perception, tenter de lier l'intelligible au sensible, opérer une liaison ; il faut que soient réunis pour cela la création du symbole (passer de l'idée à l'objet, à l'image ou à la figure) et une analyse fine de la langue (séparation consonnes/voyelles ou syllabes), relier enfin tout cela au geste.¹

b. Signature

Après avoir considéré la calligraphie comme produit du corps-propre, nous souhaitons nous pencher, toujours avec Leonardo, sur cet écrit singulier qu'est la signature.

Celle-ci est dotée d'un statut juridique particulier, celui de dépositaire de l'identité civile². En effet, elle est ce lieu particulier où le sujet écrit son nom, elle est un écrit autographe, ou encore un « signe autocentrique » –signe renvoyant à celui qui signale³. A partir de cet état de fait relatif à la question identitaire, s'ouvre un débat quant au degré d'informations relatives au sujet véhiculé par la signature : permet-elle d'accéder jusqu'à son inconscient où est-elle une construction⁴ ?

Dans son entreprise de reconstruction identitaire, Leonardo souligne l'évolution de sa signature, renforçant ainsi son statut identitaire : s'il se souvient d'avoir par le

¹ Cf. Annie Berthier, « *Machines à écrire* », *Mains, stylets, claviers, souris, une question de transfert*, au paragraphe intitulé : « Relier. Écrire, c'est opérer par le geste une séparation pour opérer une nouvelle liaison », in *L'écriture, entre support et surface*, textes réunis et présentés par Marc Arabyan et Isabelle Klock-Fontanille, L'Harmattan, Paris, 2005, pp. 65-66.

² Juridiquement, la signature est : « *l'apposition autographe du nom patronymique dégagé du contexte* », Béatrice Fraenkel, *La signature comme exposition du nom propre à l'écrit*, in *L'écriture du nom propre*, textes réunis par Anne-Marie Christin, L'Harmattan, Paris, 1998, p. 215.

³ Cf. Roy Harris, *La sémiologie de l'écriture*, CNRS Langage, Paris, 1993, p. 191.

⁴ Cf. Michel Moracchini, *ABC de graphologie*, Grancher, Paris, 1984 : « *Pour certains, la signature rend compte du fond même de la personnalité, dans ce qu'elle a de plus essentiel, y compris les tendances inconscientes, et ce dans la mesure où elle est le produit d'un tracé spontané, affranchi de toute contrainte calligraphique. Pour d'autres, au contraire, la signature est une « affiche », un label social soigneusement composé que le scripteur trace plutôt de façon « représentative », au sens de Klages, c'est-à-dire obéissant à une image anticipatrice qui est aux antipodes de l'expression spontanée.* », pp. 148-162.

passé signé « l'étranger »¹, il est fier de pouvoir aujourd'hui exhiber en l'assumant pleinement son identité :

[...] su firma armoniosa y responsable, sin acompañamiento malhadado de huellas dactilares², limpia de polvo y paja: L. Villalba Scribner. (RN, p. 146)

La signature pseudonyme de « l'étranger » relève de la construction dans la mesure où Leonardo trahit son identité civile –expression de la perte intime de son identité–, pour s'identifier au personnage du roman de Camus. Une fois son identité retrouvée, il l'affirme dans l'« affiche » qu'est la signature.

La signature possède une autre dimension dont nous n'avons pas de précisions dans nos romans, une dimension logographique³ ou iconique⁴, qui vient renforcer le caractère identitaire de la signature, en tant qu'elle ajoute un degré de signification élaboré directement par le sujet –alors que nom et prénom sont l'identité non-choisie.

L'évolution de la signature de Leonardo et son faire réflexif le poussant à la commenter montrent à quel point cet autographe est significatif quant au rapport même du sujet à son identité, indépendamment de sa portée inconsciente ou de son degré de construction. En matière identitaire, la signature a donc une double envergure, juridique et symbolique. L'initiale est un autre symbole nous dit notre auteur.

c. Initiale

Toujours dans *La Reina de las Nieves*, Leonardo donne un intérêt particulier aux initiales des prénoms, consécutivement à son accès au code que son père a construit pour son coffre-fort⁵. Déjà identifié et représenté par un mot –le prénom–, le sujet se

¹ «Cuando estuve en Berlín, le mandé a él [mi padre] varias postales de Friedrich, lo recuerdo, tal vez me las encuentre por aquí mezcladas con tus cartas y con las de la abuela, firmadas simplemente «el extranjero», ¿qué más iba a poner?» (RN, p. 123)

² Nous rappelons que Leonardo sort de prison au moment où il écrit ceci, et que l'identité judiciaire s'accompagne des empruntes digitales.

³ Terminologie employée par Ivan Darrault-Harris lors d'un séminaire de DEA sur l'éthosémiotique à la Faculté des Lettres de Limoges le 26/10/02.

⁴ Cf. Béatrice Fraenkel, *La signature comme exposition du nom propre à l'écrit*, in *L'écriture du nom propre*, op. cit., p. 226.

⁵ « – [...] Imagínate, por ejemplo, que te pones a barajar iniciales de personas queridas, y ves que dan el nombre de una flor, y luego, leídas al revés el de un río...» (RN, p. 115)

trouve confronté à une nouvelle représentation symbolique, métonyme de la première, la lettre.

Ce qui nous intéresse, dans ce paragraphe consacré au rapport graphie/identité, c'est d'observer que ce qui devient symbole d'un individu, est le symbole même de l'écrit, le graphème ou lettre. Il y a donc une fusion du domaine de l'identité avec celui de l'écrit. C'est, à un autre niveau, une nouvelle confirmation de la dimension ontologique du langage –et dans ce cas précis, de son acception écrite–, si bien perçue par Carmen Martín Gaité.

L'initiale la plus convoquée par Leonardo est le S, en tant qu'elle est celle d'une personne au départ inconnue qui va exciter sa curiosité et qu'il va donc s'efforcer de connaître : Sila, amour de jeunesse de son père, qui s'avèrera finalement être sa mère naturelle. Par opposition à la présence croissante de cette initiale, il est intéressant de remarquer par quel moyen Leonardo réduit son père, après sa mort, à son initiale :

[...] el texto extraviado de estas cartas, condenado a la pena de no poder volver a releerlas el Eugenio a quien iban dirigidas y que durante años las guardó, aventado su nombre, reducido por siempre a una inicial genérica: la E de «enamorado». Mientras la S, en cambio, del secreto, se ha esponjado y da flor.

«Sila, Sila», susurro [...] (RN, p. 122)

Le destinataire des lettres de Sila était cet « Eugenio » singulier, Eugenio Villalba, père de Leonardo. Une fois mort le référent de ce prénom, ce dernier « s'évante », disparaît peu à peu ; la seule chose qui reste de sa matérialité est sa lettre initiale, et ce, grâce à l'analogie avec sa qualité d'« enamorado » (amoureux).

C'est l'inverse qui se produit avec le S de Sila : cette personne est et sera de plus en plus présente dans la vie de Leonardo, et ainsi, l'initiale énigmatique se réalise dans un prénom qui prend chair de plus en plus. Cette évolution inverse est matérialisée par le chiasme Eugenio-E-S-Sila, prénom-initiale-initiale-prénom.

Vue sous cet angle, l'unité minimale de l'écrit devient polysémique, pouvant être perçue soit dans son autonomie, soit en tant que métonyme d'un individu.

Initiale et polysémie semblent aussi de bons outils pour aborder notre prochain objet d'étude, le dictionnaire.

3. Le répertoire écrit du langage : le dictionnaire

Nous avons déjà souligné que le langage existe sous de multiples acceptions. S'il est une matière transformable graphiquement, il existe un objet qui se fixe pour enjeu de répertorier à l'écrit ce qui serait la totalité du matériel verbal, la totalité des « mots »¹ : le dictionnaire. Si l'enjeu peut sembler chimérique, ne serait-ce que du fait de la prolixité² et de la non-stabilité du langage verbal, notre auteur souhaite insister sur son rôle positif dans l'apprentissage du langage chez l'enfant, quant à l'autonomie qu'il lui offre par rapport aux autres sujets parlants. Néanmoins, le regard poétique qu'elle porte sur le monde l'amènera à mettre en cause le dictionnaire en ce qu'il peut fixer du sens³.

a. Dictionnaire et autonomie

L'expérience du dictionnaire que nous communique Carmen Martín Gaité est celle du petit Baltasar, assoiffé de langage malgré ses difficultés premières, et membre d'une famille qui fait preuve d'une grande carence communicationnelle. Aussi, si la vision positive que notre auteur nous offre du dictionnaire peut sembler quelque peu simpliste, en comparaison à d'autres sujets traités avec une scientificité plus visible, il faut la replacer dans ce contexte d'apprentissage de la communication dans un milieu où elle est déficiente.

¹ Nous employons des guillemets autour du mot « mot » en référence à un article d'Algirdas-Julien Greimas et Teresa-Mary Keane publié en 1991 dans les *Cahiers de lexicologie*, « L'éloge du mot ». Dans leur volonté d'offrir une nouvelle méthode lexicographique permettant l'amélioration de l'élaboration du dictionnaire, ils précisent l'impossible définition du mot « mot » : « [...] il est avéré que [la linguistique] n'a pas réussi, qu'elle a renoncé même à donner une définition opérationnelle du mot. Bien plus : une certaine linguistique, dont nous sommes partisans, postule au départ qu'il ne peut y avoir de linguistique qu'en deçà et au-delà du mot. »

² Dans sa préface au *Dictionnaire de la langue française*, Hachette, Paris, 1876, Emile Littré explique : « C'est en essayant de dresser le catalogue des mots que l'on reconnaît bien vite qu'une langue vivante est un domaine flottant qu'il est impossible de limiter avec précision. », cité par André Collinot et Francine Mazière, in *Un prêt à parler : le dictionnaire*, PUF, Paris, 1997, p. 53.

³ Alors que pour A.J. Greimas et T. Keane, ce que fait le dictionnaire est exposer des « virtualités » de sens, tandis que ce qui « fige » les mots est le discours. Cf. « L'éloge du mot », op. cit..

L'acquisition du lexique chez l'enfant est le résultat de sa réactivité face au langage employé par autrui, et principalement par les adultes¹ : capacité à détecter un nouveau lexème, curiosité d'élucider sa signification, et possibilité de rencontrer un interlocuteur qui répond à ses interrogations. L'enfant est donc dans une relation de dépendance à l'égard de ces adultes porteurs *du* savoir, et si le contexte communicationnel n'est pas favorable, ses doutes courent le risque de tomber dans l'oubli de la solitude. C'est dans cette situation que le dictionnaire apparaît comme la solution : celle qui va permettre à l'enfant, indépendamment des adultes qui l'entourent, de répondre à ses questions, et d'acquérir un nouveau lexique. C'est dans ce cadre que Baltasar nous présente cet objet-trésor, tout « abimé » à force d'être utilisé :

Se la contrató [a Camino] como ayuda provisional, dijeron. Provisional es la palabra que más se repetía, y Max la convirtió en «provi». Yo tiré de diccionario y lo entendí enseguida, claro: remedios de los de «pan para hoy y hambre para mañana». Todo lo «provi» servía para lo mismo, para tratar de disimular las boqueadas de una asfixia. El diccionario que usaba entonces, y que lo tenía sobadísimo, era pequeño, de tapas amarillas. [...] aquel verano aprendí muchas palabras. (Parent. p. 215)

Dans cet exemple, il est intéressant de noter que ce n'est pas la définition du dictionnaire qui est transcrite, mais deux définitions subjectives, fabriquées par notre auteur. Conformément aux deux grands types de définitions posés par A.J. Greimas et T.M. Keane², définitions de type nominal ou verbal, la première a été donnée par Baltasar est de type parasynonymique, où le parasynonyme est une construction de type proverbiale (« pan para hoy y hambre para mañana »), et la seconde, de type « fonctionnel » (servía para). Peut-être la liberté de définition prise par Baltasar face au dictionnaire vient-elle rappeler que le « métadiscours dictionnaire » est toujours soumis à une subjectivité particulière : celle de l'auteur du dictionnaire ; ou encore, que la capacité à donner une définition personnelle d'un mot est la preuve que le sens de ce mot a bien été saisi.

¹ C'est en effet ce que précise Carmen Martín Gaité dans *El cuento de nunca acabar*. Même si ce chapitre s'intéresse plus spécifiquement à l'acte de raconter, ce qui en est dit est de fait valable pour le langage : «*Cuando un niño empieza a entender su lengua materna, el material de que dispone para acceder al mundo narrativo le viene suministrado, desde el olimpo de los adultos, por dos canales: las historias que le cuentan a él y las que ellos se cuentan entre sí.* », op. cit., p. 73.

² Cf. « L'éloge du mot », op. cit..

Ainsi la définition donnée par le dictionnaire est relativisée. Elle n'est pas une fin en soi, mais un moyen de s'approprier le sens des mots, et éventuellement de leur fabriquer une nouvelle définition.

En tant que les mots sont toujours définis par des mots, et que le dictionnaire se donne pour tâche d'en inventorier le maximum, le dictionnaire va aussi permettre l'enrichissement du vocabulaire d'une autre façon, en fonctionnant comme une entité autocentrée où les mots s'appellent les uns les autres. Ainsi Baltasar explique comment en cherchant la définition d'un mot dans le dictionnaire, il en a finalement appris trois : l'élucidation du sens de « diaspora »¹ l'a effectivement conduit à chercher aussi le sens de « disperser » et d'« ethnie » :

Retuve la palabra, porque tengo buen oído, y la miré en el diccionario. Diásporas quiere decir que se dispersan individuos que antes vivían juntos o formaban una etnia. Dispersar, que también lo busqué, es separar lo que antes estaba junto. O sea que cada uno por su lado. Coincidía. Faltaba «etnia», la clave: «Comunidad humana definida por afinidades raciales, lingüísticas, etcétera.» (Parent. p. 220)

La troisième de ces trois définitions est remarquable en cela qu'elle est une citation, inscrite par Carmen Martín Gaité dans le roman, comme l'indiquent les guillemets –et nous avons pu vérifier que c'est la définition donnée par le dictionnaire de la Real Academia Española.

Enfin, une dernière observation relative implicitement à l'ordre du dictionnaire, ordre alphabétique, vient reposer la question du rapport entre son et sens :

[...] tuve la corazonada de que Isidoro y yo habíamos emprendido caminos divergentes [...]. «Divergente» viene cerca de «diáspora». Con la de empiezan algunas palabras de las que más me dan de pensar. (Parent. p. 223)

¹ Concernant l'arrêt de Carmen Martín Gaité et de Baltasar sur ce mot, « diáspora », remarquons que : dans le cas de la première, il lui permet de poursuivre l'explicitation du titre de son roman en le contrebalançant, de poursuivre le propos du roman concernant l'éclatement des nouvelles familles et la complexification de l'indentification des liens du sang, ou encore de la parenté entre les liens de sang et l'appartenance à une même famille ; pour le second, il s'agit d'un mot clé prononcé dans un dialogue entre son grand frère et sa grande sœur, leur servant à qualifier le nouvel éclatement de la famille, c'est-à-dire, pour Baltasar, un mot capital sur le chemin de la compréhension de ce qu'est en train de traverser sa famille, et donc lui-même. C'est dire que pour l'auteur c'est un mot capital en cela qu'il répercute celui du titre, et pour le personnage, un mot nécessaire à l'intelligence de sa propre situation.

La relation de proximité spatiale apparente dans l'adverbe « cerca » entre ces deux signifiants n'a de sens que si l'on prend en compte l'existence du dictionnaire, car deux mots, c'est-à-dire deux entités abstraites, ne peuvent avoir de relation spatiale dans l'absolu. Cette proximité au sein du dictionnaire vient de la ressemblance des signifiants ; la question implicite soulevée par Baltasar est de savoir si la ressemblance des signifiants implique celle des signifiés, comme c'est le cas pour les familles de mots¹. Ici, notre auteur semble réaffirmer sa position allant contre l'arbitraire saussurien du signe, en suggérant que la proximité orthographique peut induire une proximité de signification, et en élargissant à l'initiale, la lettre D en l'occurrence, une problématique cognitive.

Carmen Martín Gaité présente le dictionnaire comme l'outil qui donne son autonomie à l'enfant qui sait lire et qui souhaite enrichir son vocabulaire, en offrant une base –toujours perfectible– de signification. La matière métadiscursive dont il est fait est l'illustration même de ce qu'est le mot, c'est-à-dire une création abstraite. La définition des mots ne saurait se faire sans mots, c'est pourquoi les mots se renvoient les uns aux autres, permettant ainsi un riche voyage à l'enfant en quête de sens. Le monde des mots est un monde de réfléchissement et de réflexion.

Mais pour notre auteur, les mots sont aussi le matériel de la définition d'une autre réalité.

b. Dictionnaire et prison

Dans ses *Cahiers*, Valéry écrit : « Tout est prédit par le dictionnaire. »². Il y a de la lamentation dans cette affirmation, comme si le dictionnaire était la norme définitivement figée du langage verbal, et qu'il venait restreindre la liberté d'expression du sujet parlant, soit en lui limitant le nombre de mots, soit en délimitant la ou les significations d'un mot³.

¹ Cf. A.J. Greimas et T.M. Keane, « L'éloge du mot », op. cit..

² Valéry, *Cahiers*, (1909-1910. A, IV, 362), op. cit., p. 394.

³ Quelques années auparavant, sa conclusion avait été moins catégorique, en montrant l'existence d'un ailleurs : « *Excellent de ne pas trouver le mot juste — cela y peut prouver qu'on envisage bien le langage comme un fait mental, et non une ombre du dictionnaire.* », in *Cahiers*, (1900-1901. Sans titre, II, 192), *ibid.*, p. 385.

En ce qui concerne la signification, nous avons vu précédemment avec notre auteur que la définition du dictionnaire n'est pas une fin en soi, et qu'elle peut permettre de nouvelles formulations, propres au sujet, de ces définitions. Dans une démarche bien plus transgressive, le personnage de Sila, dans *La Reina de las Nieves*, vient refuser la définition du dictionnaire en tant que celle-ci ne correspond pas à sa propre perception signifiante. Cette révolte linguistique est la manifestation de surface d'une révolte plus profonde ; derrière le sens qui est donné aux mots se cache une conception partielle du monde¹. Et là est peut-être le fond de la critique de Valéry.

Ainsi Sila donne-t-elle une toute nouvelle définition du « droit de propriété » :

[...] fue la primera vez en mi vida que convertí en palabra todas aquellas nociones intrincadas sobre el derecho de propiedad que venían calentándome la cabeza casi desde que tuve uso de razón, que, según el abuelo, fue muy pronto. Las cosas son del que las mira y las sabe apreciar y las entiende y es capaz casi de hablar con ellas, así que la colina del faro era mía, igual que el mar, con todas las nubes y estrellas que le nacen encima y las mariposas y las gaviotas que surcan el aire y se posan donde les da la gana, y para que fueran mías todas esas cosas no necesitaba meterlas en casa [...] (RN, p. 285)

Outre la poéticité de la définition, c'est aussi une vision poétique du monde qui est exposée, une vision où le capitalisme est substitué par la sensibilité, la relation sensible du sujet aux objets du monde.

Ici, Sila n'accuse pas la limitation du langage qui serait exprimée dans le possible dictat quantitatif du dictionnaire, mais la définition donnée par le dictionnaire, le signifié attribué au signifiant. Pour sa part, elle reprend le signifiant du dictionnaire et lui donne un autre signifié. Ainsi se dégage-t-elle de la « prison » du dictionnaire évoquée implicitement par Valéry, dans un rapport intime, subjectif, aux mots qu'elle prend soin de redéfinir.

¹ Ici nous touchons ce que nous pourrions appeler la dimension politique du langage : il y a du politique dans la signification qui est donné plus ou moins arbitrairement aux mots, et dans cette création –toujours subjective malgré son aspiration à l'objectivité scientifique– qu'est le dictionnaire. A ce propos, Henri Meschonnic souligne le paradoxe suivant : « *Le paradoxe est que c'est dans les régimes totalitaires que les encyclopédies sont ouvertement des jugements d'opinion. Et Apollinaire, pour la Kratkaja Literaturnaja Entsiklopedija, un poète « bourgeois décadent ». Mais l'Encyclopedia Universalis de 1968 ne se donne nullement pour partisane. C'est à son insu qu'elle constitue un document, pour la littérature et la théorie du langage, sur la parisianité d'alors.* », in *Des mots et des mondes, Dictionnaires, encyclopédies, grammaires, nomenclatures*, Hatier, Paris, 1991, p. 220.

Cette mise en question du dictionnaire débouche chez notre auteur sur une conception poétique du langage –en tant qu’elle transgresse la norme posée par le dictionnaire–, où la subjectivité du sujet parlant est prise en compte dans sa possibilité de donner un nouveau signifié aux signifiants qu’il s’est approprié.

Synthèse :

En plus de la multiplicité du langage, la réalité écrite nous a permis de voir que cette matière particulière qu’est le langage verbal est polymorphe ou transformable. La forme écrite est génétiquement dérivée de la forme orale, et nécessite de la part du sujet un nouvel apprentissage et un processus d’intériorisation. Dans notre civilisation, la matière première de la transcription graphique est la matière alphabétique, matière à la fois graphique et phonétique.

Cette matière langagière particulière, en tant qu’elle exprime et est médiatisée par le corps-propre, connaît la même relation de dépendance envers lui que le langage verbal « vocal » –que ce soit au niveau kinésique, mais aussi thymique–, et partant, est tout aussi significatrice de l’identité du sujet ; la signature en est la confirmation la plus probante. Cette relation identité/écrit –présente aussi au niveau de l’initiale– vient encore réaffirmer la dimension ontologique du langage.

Le répertoire du langage verbal apparaît empiriquement sous forme écrite, dans le dictionnaire. Celui-ci offre, autonomie pour le sujet-apprenant, et base pour la signification. Mais cette signification ne peut prétendre à être figée du fait de l’enjeu philosophique qui se cache derrière le sens donné aux mots. Au-delà de ce problème de la possibilité de la définition, nous rejoignons celui de la possibilité du langage à exprimer la pensée. La résolution que propose Carmen Martín Gaité est cohérente quant à sa propre conception poétique du monde : il faut redéfinir sans cesse le langage, ce qui permet de se l’approprier personnellement et de le nuancer tel qu’on le souhaite¹.

¹ A nouveau résonne cet article de notre auteur, « Las trampas de lo inefable », déjà cité, p. 61 de cette étude : s’il n’est pas possible de définir les mots, c’est qu’ils n’ont pas de sens, et toute tentative de communiquer par leur médium est donc vaine. Mais face à cette rhétorique nihiliste, elle revendique que : «*Cada cual ha de aplicarse –continuamente– a la tarea de mantener operante su propio logos, de afilarlo para talar la maleza que ofusca su visión y entorpece sus pasos por el bosque. [...]»*, in *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, op. cit., pp. 90-97.

Là où on observe toute la souplesse du rapport de Carmen Martín Gaité à la matière langagière ; souplesse qui apparaît comme une pâte à modeler entre les mains d'un enfant. C'est peut-être ce qui pousse les personnages de notre auteur à s'amuser autant avec sa propre matière.

B. Une matière ludique

— Jugar... jugar... jugar.
Jugábamos a un juego
que siempre iba a durar.
De lo que vino luego
no me puedo acordar.
A la gallina ciega,
a las adivinanzas,
al corro, al veo-veo...
¿Y ahora a qué se juega?
Carmen Martín Gaité¹

L'univers de Carmen Martín Gaité est très teinté par le monde enfantin. La singularité de celui-ci convoque une esthétique et un langage particuliers ; bien souvent la voix des enfants semble sortir des pages de ses romans, en même temps qu'on entend les échos des voix qui rassurent quand on est petit. Ces voix sont celles de la mémoire et de la transmission, à l'instar de la grand-mère de Leonardo, dans *La Reina de las Nieves*, qui assène sans cesse à son petit-fils –qui s'en souvient encore parfaitement près de trente ans plus tard– devinettes et comptines.

Cette rhétorique particulière est l'une des manifestations de l'importance que donne Carmen Martín Gaité au jeu. Bien qu'originaire de l'enfance, le jeu n'y est pas cantonné, et le domaine qui le démontre le mieux est peut-être le langage. Ainsi répondent aux devinettes et comptines enfantines, les jeux de mots des adultes. Jeux de mots déjà observables chez l'enfant, bien souvent à son insu, car l'acquisition du langage –comme tout apprentissage– ne va pas sans malentendus et quiproquos. L'enfant est en effet le premier à jouer avec les mots dans cette activité d'appropriation du langage ; là apparaît déjà son faire métalinguistique ou autonymique.

Dans un article sur l'œuvre d'Elena Fortún intitulé « Interpretación poética de la realidad »¹, Carmen Martín Gaité souligne la particularité du rapport des enfants au

¹ Carmen Martín Gaité, «El cuarto de jugar», in *Poemas*, Plaza y Janés, Barcelona, 2001, p. 157.

langage. Entre autres, elle évoque la solitude déjà évoquée de l'enfant face à cette « jungle de mots », et sa façon de désintégrer les expressions toutes faites pour ne pas avoir compris qu'il fallait les saisir en tant que totalité et non au « pied de la lettre »². Le langage des enfants est donc une remise en cause du langage et de ce fait un lieu particulièrement propice à son étude.

La recherche en pédagogie réinvestit le rire des adultes, né de ce qu'ils considèrent comme les erreurs des enfants³, dans une proposition ludique du langage : jeux sur l'homonymie, la répétition des sonorités, charades, devinettes, etc. Nous avons déjà pu constater l'extrême conscience que notre auteur a de l'acquisition du langage, laquelle se traduit aussi par la remémoration à son lecteur adulte de son rapport d'enfant au langage, avec la citation explicite de nombreux jeux sur le langage et jeux de mots.

Le jeu est un espace d'investigation très fertile, comme ont tenté de le démontrer les écrivains de l'Oulipo⁴, et avant eux les Surréalistes. Dans l'article précédemment cité, Carmen Martín Gaité écrit :

En todas las manifestaciones artísticas de la época latía la tendencia a aligerar y desenfocar la vida apelando al juego. Bastaría con recordar los juegos de palabras que cultivaron y pusieron en boga Alberti, García Lorca, Dalí, Buñuel y otros representantes de la generación del 27, durante su estancia en la Residencia de Estudiantes, los famosos «anaglifos». Muchos de estos artistas, como es sabido, buscan su inspiración en temas populares, trabalenguas, canciones y nanas infantiles.⁵

Peut-être peut-on l'inscrire dans cette tradition vue l'abondance des jeux de mots et jeux avec les mots dans ses écrits.

¹ Carmen Martín Gaité, « Interpretación poética de la realidad », in *Pido la palabra*, Anagrama, Barcelona, 2002, pp. 102-121.

² «Perdido, pues, el niño en esa jungla de palabras, y condenado a explorarla sin otra guía que la de la propia intuición [...]», ibid. p. 103, et «[...] la aplicación de la lógica infantil a modo de reactivo para desintegrar las frases hechas.», ibid. p. 104.

³ A ce propos, Marina Yaguello écrit : « Les "fautes" de l'enfant elles-mêmes manifestent l'existence d'une compétence linguistique. Les fautes sont du domaine de la créativité et prouvent que l'enfant a acquis les principaux mécanismes du langage. » ; *Alice au pays du langage*, op. cit., p. 137.

⁴ Cf. Oulipo, *La littérature potentielle*, Gallimard (1973), Folio, Paris, 2003.

⁵ Carmen Martín Gaité, « Interpretación poética de la realidad », in *Pido la palabra*, op. cit., p. 103.

1. Le jeu de mot

Si le jeu de mot conscient et construit est principalement le fait des adultes, le folklore enfantin en use et abuse à travers ses comptines, virelangues et charades, jouant ainsi, à sa façon, un rôle dans l'acquisition du langage. Comme le définit Roger Caillois, « Le propre du jeu est de conjuguer la turbulence et la règle, la liberté et la contrainte. »¹ ; il va donc permettre la mise à l'épreuve ludique du langage, qui, pris véritablement en tant que matière langagière pourra se prêter à toutes les expérimentations.

Conformément à la double réalité sonore et graphique du mot, le jeu de mot joue sur ces deux plans, comme nous allons l'observer aux côtés de Leonardo et Baltasar.

a. Au niveau sonore

- Folklore enfantin

Le folklore enfantin appartient à la tradition orale, laquelle est incarnée chez notre auteur dans la voix de la grand-mère de Leonardo, dans *La Reina de las Nieves*, qui répète et perpétue comptines et virelangues. Le choix de cet espace entre la grand-mère et son petit-fils met en évidence le caractère transgénérationnel du folklore enfantin ; la voix des comptines anéantit la frontière de l'âge. L'utilisation de cette matière par notre auteur est d'ailleurs, peut-être, l'un des éléments fédérateurs de son œuvre auprès des lecteurs.

- Comptines

Les comptines sont des petits poèmes naïfs qui se plaisent à jouer sur la construction syntaxique et les rimes intérieures. Leur aspect ostensiblement construit participe à une certaine difficulté de prononciation et au rire. La comptine est peut-être le jeu de mot où s'affiche le plus la gratuité, en tant qu'elle peut se pratiquer solitairement, c'est-à-dire qu'elle peut échapper à l'exigence de communication. Gratuité qui nous conduit à parler d'une dimension téléologique du langage : pour ce qui est du do-

¹ Cf. Roger Caillois, *Les Jeux et les Hommes*, (1958), Gallimard Paris, 1967, p. 75.

maine du jeu, le langage présente l'avantage de l'autonomie et de l'économie, il n'a besoin de rien d'autre que de lui-même, il a la faculté de se mettre en jeu –remarque valable aussi pour le domaine de la réflexion.

La comptine renforce la dimension musicale déjà exploitée au niveau des phonèmes, par le chant, c'est-à-dire la superposition d'une mélodie précise. Nous en avons relevé deux dans *La Reina de las Nieves*, dans la bouche de la grand-mère de Leonardo :

— [...] Estaba la pájara pinta sentadita en el verde limón; con el pico picaba la hoja, con la hoja picaba la flor. Ni de noche ni de día, ni por tierra ni por mar, ni vestida ni desnuda. Adivina, adivinanza. (RN, p. 80)¹

— [...] Sana, sana, culito de rana, si no sanas hoy, sanarás mañana. *Déjame ver lo que te has hecho en esa mano, pero no vale que la escondas*, a la mano-mano-muerta. (RN, p. 81)²

Et ce que met aussi en évidence notre auteur, en même temps qu'elle s'en fait l'active représentante, au moyen de la voix de la grand-mère, c'est la transmission de la culture ; et encore, de la culture espagnole.

▪ Virelangues

Les virelangues (« trabalenguas ») font aussi partie de la culture orale du folklore enfantin. Ce sont des phrases difficiles à prononcer du fait de l'abondance des allitérations. Le rire qu'elles déclenchent souvent repose à la fois sur la difficulté phonatoire, et sur le manque d'intérêt –en général– du sens de ces phrases. Baltasar, qui déplore cette réalité, démontre qu'il est faux de penser que le respect de la contrainte formelle impliquerait majoritairement le détriment de l'intérêt du sens :

Las cartillas de párvulos no las podía resistir y en vez de copiar con letra inglesa: «¿Se asea así ese oso? Sí, ese oso se asea así», inventaba otras frases con ese igual de absurdas o más, pero sacadas de mi cabeza. Por ejemplo: «Sigue el sendero secreto. Si sales de Siberia, no te sientes al sol.» (Parent. p. 115)

¹ Malgré les deux derniers mots qui suggèrent la devinette, nous avons pu vérifier qu'il s'agit bien d'une comptine enfantine.

² Nous avons mis en italique le discours intercalé de la grand-mère qui ne fait pas partie de la comptine.

Ainsi rappelle-t-il que la contrainte formelle peut au contraire être un moyen pour la recherche de nouveaux sens.

- Désintégration du sens

L'exaspération que pouvait éprouver parfois le petit Leonardo face aux virelangues de sa grand-mère¹, dans *La Reina de las Nieves*, lui a permis de constater que l'insistance sur la répétition phonique et la difficulté phonatoire qu'elle entraîne peuvent être à l'origine d'un détournement voire d'une perte de sens. Aussi, devenu adulte il use de cet état de fait dans un nouveau jeu qui se moque du langage en mettant à l'épreuve sa matière sonore, jusqu'à la désagréger de son sens ; désagrégation du sens qui naît de la séparation du signifiant du signifié, afin de défaire le « cliché » ou la « pensée-cliché », afin de mieux « voir » en somme. Et c'est une pratique que Carmen Martín Gaité continue d'exploiter, avec Baltasar².

Ce jeu sur la matière sonore initialement référencée significativement met en évidence la fragilité de l'équilibre son/sens.

A sa sortie de prison, Leonardo monte dans la voiture d'Angela, qui ne cesse de parler et de répéter le prénom « Javier ». Cette répétition qui rythme son discours, fixe l'attention de Leonardo qui refuse de s'intéresser au contenu de l'histoire racontée. A cet instant, la langue parlée est pour lui réduite à sa matérialité sonore ; si cette matière n'a d'autre finalité que sa sonorité, alors elle peut être manipulée à l'infini sans qu'il n'y ait plus d'autre objectif qu'un objectif esthétique ou esthétisme.

Leonardo notó que se le estaba durmiendo un pie, sentía el hormiguillo junto con el cosquilleo de aquel fonema, Javier, que se repetía una y otra vez, que se le colaba por el conducto auditivo, Javier-Javier; escuchado al revés sonaba más inocuo, como trabalenguas infantil, Vier-ja-vier-ja-vier-ja, se alejaba desintegrado entre pitidos de bocinas, afluía de nuevo, qué concierto más sin sentido. (RN, p. 63)

Le prénom est coupé de sa référentialité pour n'être plus que « phonème », en même temps que tout un champ lexical esthétique est convoqué : l'engourdissement du pied,

¹ «— [...] yo tengo un buey que sabe arar y trastornar y dar la vuelta a la redonda, esa manita que se esconda. — ¡Basta! —grité—. [...] Dispersé de un manotazo las palabras locas de los trabalenguas [...]» (RN, p. 82)

² Prolongation d'une même pratique qui instaure un lien de filiation ou de fratrie entre ces deux personnages de romans différents.

le fourmillement, le chatouillement, le conduit auditif, les grésillements de portevoix. Tant d'attention au sensible de la part du sujet finit par le couper du sens verbal : « qué concierto más sin sentido ». Ainsi semble mise en évidence l'existence d'un équilibre subtil entre le sensible et le sens pour éviter l'écueil du non-sens.

Par ce même processus de désintégration du sens par le son, Baltasar interroge l'arbitraire du signe, dans le cas particulier de la convention lexicale donnée aux liens de parenté :

¿No jugaba a los trabalenguas? Dijo que no.
— Pues mira: tío-tío-tío-oti-oti-tíoti-otitío. ¿Qué es tío?
— Nada.
— ¿Ves? Pues me llamas por mi nombre, me inventas uno, o me dices «oye» y nada más. ¿Ya somos amigos? (Parent. p. 35-36)

Son raisonnement fait apparaître une forme de synonymie, c'est-à-dire la plurivocité de signifiants pour un même référent, et semble induire que le choix du signifiant par lequel son neveu va s'adresser à lui (« mon oncle », « oncle Baltasar », « tonton », ou « Baltasar ») conditionne la relation elle-même ; le langage aurait donc une incidence sur le rapport intersubjectif.

Ce jeu qui met à l'épreuve la concrétude du langage, est une façon ludique de reposer le problème du rapport son/sens. Par ailleurs, sa subversion est un moyen de rompre avec le conditionnement qu'exerce le langage sur le sujet. Les personnages de Carmen Martín Gaité ont une attitude critique envers le langage, laquelle leur permet une véritable connaissance, qui leur offre, semble-t-il, une capacité d'expression acceptable.

b. Au niveau graphique : initiales et anacyclique

Les jeux de mots qui reposent sur la graphie ont pour élément de base non plus le phonème, mais le graphème. Néanmoins, ils s'appuient eux aussi sur la transformabilité du signifiant et la plurivocité des signifiés qui peuvent en résulter.

Un jeu de ce type est exploité de façon particulièrement prolifique dans *La Reina de las Nieves*, il s'agit du code du coffre-fort du père de Leonardo. Ce code est la synthèse de deux jeux ou contraintes littéraires : d'un côté la création d'un vocable à partir des initiales d'autres vocables, et de l'autre, l'anacyclique, c'est-à-dire un signi-

fiant qui propose deux signifiés différents selon qu'il est lu de gauche à droite ou de droite à gauche¹.

— Es divertido eso de la clave. La inventa el dueño de la caja, ¿no?

— Sí, claro. Es secreta.

— Ya. Pero ¿cómo se te ocurre? A mí no se me ocurriría.

[...]

— ¿Cómo que no? —dijo—. Con lo que a ti te gustan los juegos de palabras, ¿no se te iba a ocurrir? Imagínate, por ejemplo, que te pones a barajar iniciales de personas queridas, y ves que dan el nombre de una flor, y luego, léidas al revés el de un río..., qué sé yo, cualquier cosa, ¿no?

— Es verdad —dije—. Un acertijo como los de la abuela.

[...]

Me acordaba muy bien de que él la rueda la paró tres veces, o sea que la flor tenía que ser de tres letras. Y todas las palabras de tres letras llevan una vocal en el medio. Descartando sucesivamente la A, la O, la U y la E, que no recordaba como iniciales de ningún ser querido por mi padre, la I de la abuela Inés se impuso enseguida en el centro. En rumias sucesivas surgió como hipótesis la flor de lis, que leída al revés se convierte en un río, el río Sil. Además, en la palabra estaba mi inicial. ¿Pero y la S? No hay ninguna persona en la familia cuyo nombre empiece por esa letra. Eso me desanimaba. (RN, p. 115-116)

A partir de plusieurs signifiants, *Inés*, *Leonardo*, *Sila*, un nouveau signifiant est créé. Pour le découvrir, une fois qu'il a déduit que ce mot avait trois lettres, Leonardo est conduit à mener une réflexion morphologique dont la conclusion peut être mise en question, bien qu'elle soit valable pour le mot qu'il cherche : les mots de trois lettres n'ont pas nécessairement une voyelle en position intermédiaire —un seul exemple suffira à le démontrer : « uno ». Néanmoins, c'est un véritable travail de réflexion sur le langage et sa dimension graphique que suscite l'élucidation de cette énigme.

A travers ces quelques observations sur les jeux de mots, nous avons pu constater que leur gratuité —c'est-à-dire leur soustraction à l'exigence de communication— qui repose sur leur dimension métalinguistique, est implicitement pédagogique, et donc primordiale dans l'acquisition du langage. Derrière ce qui pourrait n'apparaître que

¹ L'exemple type est « *Roma* », qui lu à l'envers donne « *amor* ». L'anacyclique est une anagramme particulière qui ajoute la contrainte de l'ordre des lettres ; alors que l'anagramme permet de combiner celles-ci sans autres restrictions. Une anagramme bien connue est celle par laquelle André Breton appelait Salvador Dalí : « *Avida Dollars* ».

comme un artifice esthétique et ludique, Carmen Martín Gaité continue d'illustrer la théorie du langage qui affleure dans son œuvre : derrière le jeu, la théorisation.

Aussi insiste-t-elle sur le plaisir qu'il y a dans le jeu sur la structure phonique, rythmique et syntaxique, plaisir tout aussi signifiant que les signifiants eux-mêmes. Le plaisir est l'une des manifestations permettant la mise en évidence l'aspect téléologique du langage. Aspect qui s'exprime aussi dans un autre type de jeu, communicationnel cette fois-ci.

2. Le langage dans les jeux de « relation »

Le langage permet aussi des jeux d'un autre type, non plus solitaires mais nécessitant un interlocuteur, au moins. Carmen Martín Gaité nous donne en exemple des devinettes, des jeux qui demandent de chercher des mots correspondant à telle ou telle consigne, et des jeux non directement langagiers mais identifiables par certaines formules verbales.

Dans une réflexion sur les jeux d'enfants, dans *El cuento de nunca acabar*, elle distingue les jeux solitaires des jeux de « relation », insistant ainsi sur la vocation sociabilisante du jeu :

Unos eran de actividad solitaria. Otros –los que necesitaban compañero–, de ficción, de adivinanza o de placer compartido. Para montar en bicicleta, jugar al diávolo, dibujar o hacer bailar una peonza solo se requería destreza y satisfacían en sí mismos, ¡qué bien lo hago! No tenían argumento; los otros, sí; eran juegos de relación, de incitación a algo.¹

a. La devinette

Le type de devinette que nous propose notre auteur requiert une confrontation au langage d'un ordre encore différent, dans la mesure où leur résolution demande

¹ La réflexion se poursuit par des exemples dont nous reparlerons pour certains : "«*De la Habana ha venido un barco cargado de...*», *el parchís, el escondite, los «retratos», el marro, «chepita en alto», el «veo veo», las canciones de corro y sus letras, los dubs, el «juego mudo»*. «¿A qué jugábamos? Era / preciso jugar siempre, / llenar el ancho tiempo / inmenso, abierto, enfrente...» (*¡Cuánto me gustó este poema de Valdeverde! Me lo mandó escrito de su puño y letra, creo que sería por el año cuarenta y seis.*)", *El cuento de nunca acabar*, op. cit., p. 286.

d'oublier sa portée significative pour ne le prendre plus qu'au niveau du signe. Cette incitation tacite à un autre rapport au monde souligne à quel point, une fois qu'il l'a un minimum acquis, le sujet parlant est conditionné par son langage et associe totalement le son au sens, de telle sorte qu'il lui devient difficile de rompre mentalement cette association.

Les devinettes qui nous occupent ont un fonctionnement similaire : une solution unique et endogène, déjà présente dans le texte qui pose le problème, comme le précise Leonardo :

La solución al misterio puede venir engastada dentro del mismo texto misterioso que la camufla, como pasaba con tus acertijos. (RN, p. 160)

Cette précision fait apparaître la forme d'homonymie particulière sur laquelle repose les devinettes : homonymie en tant qu'une même chaîne de signifiants peut être appréhendée en de multiples formes.

Ce qui rend l'élucidation de la devinette d'autant plus compliquée est la forme multiple sous laquelle y apparaît le jeu de mot, non seulement dans la résolution du problème qui est posé, mais aussi dans la forme signifiante qui le présente, qui bien souvent use et abuse de constructions syntaxiques parallèles, de rimes et de répétitions.

Nous avons relevé trois devinettes dans *La Reina de las Nieves* ; deux d'entre elles ont une solution sous forme de lettre(s), la dernière, sous forme de mots. Ce que nous venons de dire s'applique principalement aux deux premières, tandis que le texte de la troisième semble beaucoup moins travaillé par la contrainte formelle :

— [...] Pin pin zarramacatín, la pega la mega pasó por aquí vendiendo limones a maraverí. Lo más difícil es saber quién pasó por aquí sin que se notase y quien parecía que estaba y quien se escondió. (RN, p. 80)

«De codín de codán, de la vera vera van, de la bodega al desván, de la alcoba hasta el zaguán, de la sala a la cocina, ¿Cuántos dedos hay encima?» (RN, p. 95)

— [...] El enamorado que sea discreto y entendido; ahí le va el nombre de la dama y el color de su vestido.
— Sí, Elena-morado, ya lo sé. (RN, p. 80)

Nous constatons que le caractère inhabituel de cette complexité et richesse formelle est ce qui déconcentre l'auditeur de la solution, finalement beaucoup plus élémentaire. La solution de la troisième devinette –la seule qui soit fournie par l'auteur– fonctionne sur le principe de la fausse coupe¹, lequel repose sur l'homophonie. Dans notre exemple, on passe de l'échelle simple du lexème, à celle du syntagme ou groupe de mots : du groupe article défini/substantif, on passe au groupe prénom/adjectif. Homophonie et jeu sur le son permettent de mettre en relief la spécificité signifiante des diverses langues, et la dépendance de ce type de jeu de mots à la langue particulière dans laquelle ils sont exprimés ; la transposition en français est impossible au niveau littéral : « L'amoureux », « Elena-violet »².

Revenons aux deux premières devinettes que notre auteur a laissées sans solution. Ce choix a son importance au niveau de son incidence sur la réception du lecteur ; Carmen Martín Gaité le met dans un état d'âme similaire à celui de Leonardo, qui déplore de ne parvenir à résoudre les énigmes ; elle replonge le lecteur –tout comme son personnage– dans cet état d'âme caractéristique de l'enfance : l'impatience³. A nouveau ce rapport ludique et énigmatique au langage fonctionne comme un vecteur vers cette époque si singulière de la vie humaine : l'enfance.

Toutes deux commencent par un énoncé de type formule magique, avec des mots non répertoriés dans le dictionnaire. Ce type de formule repose sur la répétition qui fait intervenir assonances et allitérations d'une part, et parallélisme syntaxique d'autre part. Les solutions que nous proposons sont indépendantes de ces effets de sens et de son : P, M, B pour la première, et 10 (D) pour la seconde.

¹ Cf. Marina Yaguello, *Alice au pays du langage*, op. cit., p. 53. Elle donne comme exemple le poème de Jacques Prévert suivant : « *Etre ange / c'est étrange / dit l'ange / Etre âne / c'est étrâne / dit l'âne / Cela ne veut rien dire / dit l'ange en haussant les ailes / Pourtant si étrange veut dire quelque chose / étrâne est plus étrange qu'étrange / dit l'âne / Etrange est / dit l'ange en tapant des pieds / Etranger vous-même / dit l'âne / et il s'envole.* », in *Fatras*.

² A titre d'illustration, nous citons la traduction française de cette devinette par Claude Bléton : « — [...] *Sa maîtresse doit être sage et éclairée ; ainsi l'amant saura-t-il comment elle est habillée et coiffée. — Oui. Lamé-tresses.* [...] », *La Reine des Neiges*, Flammarion, Paris, 1997.

³ Ainsi la grand-mère de Leonardo lui répond-elle : « — *Te pierdes la impaciencia –dice la abuela-. Dejá que lo atrancado se abra solo, pero no atranques lo que está abierto.* » (RN, p. 80) ou encore : « — [...] *tampoco lo entiendes bien, porque no tienes paciencia, esperar al acecho y sin moverse, como los pescadores de caña. Tú no paras. ¿Cuántas veces te lo tengo que decir?* » (RN, p. 81)

Le P répond à la question « qui est passé par ici ? » : il est présent phonétiquement dans le vocable « pega » (qui n'a pas de signification en tant que substantif, bien qu'il soit la forme de la troisième personne du singulier de verbe « pegar »). Le M qui en espagnol se prononce <émé>, est partiellement présent phonétiquement dans « mega » et peut répondre à la question « qui semblait y être ? » ; le B apparaît phonétiquement bien que sous une forme graphique différente dans « maraverí », -v-, et pour autant peut répondre à la dernière question « qui s'est caché ? ». On remarquera qu'outre la formule initiale, dite magique, « Pin pin zarramacatín », qui n'a pas de signification directe, les trois autres vocables qui présentent les solutions de la devinette au moyen de la transcription de la prononciation des lettres, sont aussi des mots inventés, des mots sans signifiés.

La question posée par la seconde devinette est « Combien y a-t-il de doigts au dessus ? ». Outre le fait que l'énoncé initial n'est pas de lien référentiel avec la question posée, celle-ci provoque immédiatement chez l'auditeur une interrogation de type cognitif, liée à la nature déictique de l'adverbe de lieu : « Au dessus de quoi ? ». A nouveau, nous sommes dans le non-sens, et la réponse ne pourra donc être d'ordre sémantique. Dans la prononciation espagnole du mot « doigt/dedo » résonne celle de la lettre D, <dé>. Si l'on compte le nombre de graphème D –ou de phonèmes /d/– de la phrase précédente, on en obtient dix, et là se crée le sens : à la question posée, on répond « dix », nombre qui fait sens par rapport au nombre de doigts de l'être humain.

Dans ces deux exemples, le non-sens des phrases support s'explique par le fait que ces phrases ne servent que de « matière » phonématique et graphémique au jeu. C'est un nouveau type de sens qui se crée dans ces jeux, non plus celui des énoncés en soi, mais celui qui unit la question à la réponse ; là seulement on sort du non-sens pour trouver la pertinence d'un *autre* sens. *Autre* sens qui vient de la liberté inventive des créateurs de ce type de devinettes, qui les affranchit de la nécessité fonctionnelle du langage, celle de la signification pour la communication. Le plaisir pris au contact de ces jeux prouve que la communication peut s'établir sur des bases qui n'ont pas besoin de la signification normative pour exister¹. Si le langage avait pu apparaître comme

¹ S'appuyant sur la thèse de Noam Chomsky selon laquelle, « Il est faux de penser que l'usage du langage humain se caractérise par la volonté ou le fait d'apporter de l'information. », Marina Yaguello précise : « *la communication humaine se distingue justement des autres formes de*

figé par et dans un sens attribué plus ou moins catégoriquement et définitivement, le jeu vient l'en libérer en lui rendant la gratuité, en le prenant comme matière vierge, ayant la possibilité de tout permettre.

Après avoir observé ce premier type de jeu où la règle est tacite, nous allons nous pencher sur des jeux dont la règle est explicite.

b. Jeux avec des mots

Ces jeux ne sont plus endogènes, mais exogènes : ils génèrent la production de nouveaux mots non déjà inscrits dans le texte de base, le texte définissant la consigne du jeu.

L'autre différence qu'ils présentent relativement à ceux précédemment étudiés est la nature quantitative du résultat : alors que les premiers ont une solution unique et définitive, en tant que jeux à énigme, ou jeux à clé, les seconds offrent un nombre pluriel de solution, et conduisent à la constitution d'un catalogue des possibles, jamais exhaustif.

Dans nos romans, deux jeux de ce type sont parfaitement explicités au lecteur : le « veo-veo » par Baltasar, et le « De la Habana ha venido un barco cargado de... », par Leonardo. Tous les deux apparaissent dans un contexte similaire, un dialogue –réel dans le premier cas, imaginaire dans le second– entre les protagonistes et leur père avec qui la communication est d'ordinaire difficile. La complicité qui semble en résulter démontre la densité affective inhérente à ces jeux. La réaction affective (pathémique ?) engendrée semble alors être la conséquence de la régression mémorielle produite par le jeu. C'est implicitement l'enfance du sujet –ou l'enfant ; entendons, l'enfant qu'il a été– qui est convoquée. Cette régression le renvoie à son intime, et le choix qui s'offre à lui de le partager ou non est celui de la véritable communication.

Penchons nous plus en détail sur ces deux jeux. D'abord le « veo-veo » :

Y me acordé del juego del «veo-veo», que era de acertijos. El [mi padre] lo tenía que conocer.

— ¿Con qué color y con qué letrita? –le pregunté.

Claro que lo conocía. Se echó a reír.

— Pues mira. Color caoba. Y letra b de burro.

communication par le fait qu'elle n'a pas nécessairement comme finalité l'information. », in *Alice au pays du langage*, op. cit., p. 15.

— ¿Una biblioteca? (Parent. p. 237)

Le lecteur comprend qu'il s'agit de deviner le nom d'un objet auquel pense l'autre joueur, à l'aide de deux indices : sa couleur et sa lettre initiale ; c'est-à-dire l'un relatif au signifié et l'autre au signifiant, l'un à la réalité matérielle de l'objet, l'autre à la réalité orthographique de son signe. « Bibliothèque » correspond aux deux sèmes énoncés par le père de Baltasar, « acajou » étant la couleur du bois de même nom.

Dans le passage suivant de *La Reina de las Nieves*, le jeu enfantin est convoqué par un jeu d'adulte, le code du coffre-fort. C'est la réflexion première sur la caractérisation d'une lettre, caractérisation ludique, du fait de son anthropomorphisation ou psychologisation, et de la soumission de cette définition à la règle de l'initiale, qui appelle le souvenir d'un jeu similaire, défini et identifiable par sa phrase inaugurale rituelle : « De la Habana ha venido un barco cargado de... »¹ :

— [...] lo de la S, ¿sabes?, que se me resistía.

— Ya, no me extraña —dijo—. Es una letra subterránea y sinuosa. ¿Se te ocurre algún adjetivo más para definirla? ¡Tiene que ser con ese; si no, no vale!

Su voz, de pronto, era la de la abuela, invitándome a ese juego infantil al que se ingresa diciendo: «De la Habana ha venido un barco cargado de...» Y hay que buscar palabras que empiecen con la inicial elegida.

— ¿Secreta? —pregunté.

— No está mal. Lo vas cazando. Hay que perseguirla por senderos de sombra y de sueño, hasta llegar a la sabiduría. (RN, p. 70)

Là encore, les deux jeux sont parfaitement explicités : le premier, directement entre celui qui le propose et son interlocuteur, le second, expliqué au lecteur par Leonardo. Ce qui fait l'intérêt de ce jeu initialement centré sur le son –avec la contrainte du S initial– est son évolution en jeu sur le sens. Derrière l'allitération se cache un programme significatif cohérent : la sagesse se trouve au bout de chemins d'ombre et de rêve, le parcours qui y mène est un parcours secret, souterrain et sinueux². La contrainte

¹ Du fait de la répétition stéréotypée de ces formules inaugurales, Leonardo associe implicitement ce type de jeux à l'écoute des contes de fées, commençant invariablement par « Il était une fois... » : «Antes, en los tiempos del «érase que se era» [...]» (RN, p. 82). La répétition stéréotypée a une incidence sur la mémoire, elle fixe les choses, construit des points de repère.

² Nous pouvons remarquer que nous avons à nouveau une assonance en S, comme dans la « cartilla » reformulée par Baltasar.

formelle se met au service de la sémantique, pour reprendre les termes du second manifeste de l'Oulipo¹.

c. Jeux avec des formules rituelles

Certains autres jeux non autocentrés sur le langage lui donnent aussi une place primordiale. Ce sont des jeux qui sont identifiables par la ou les formules rituelles et répétitives qui les définissent. La grand-mère de Leonardo cite deux jeux de cachette dans *La Reina de las Nieves*²:

— Ronda ronda, el que no se haya escondido que se esconda.
(RN, p. 80)

— Que te vayas a esconder detrás de las puertas de Pedro Fabrés,
las puertas están cerradas, mandaremos que las abran con cuchillos y
navajas, tris tras, afuera estás. (RN, p. 80)

On peut remarquer deux choses quant à ces formules : la première quant à leur signification, la seconde quant à leur aspect répétitif. Comme certaines devinettes, elles utilisent généralement un lexique qui leur est propre et n'a pas nécessairement de signification en dehors de l'espace du jeu ; c'est le cas de la formule « Ronda, ronda ». En revanche « Tris, tras » peut être l'onomatopée du bruit du couteau ouvrant les portes.

La répétition est une des modalités d'apprentissage. Ces formules rituelles, en plus de permettre l'identification des jeux singuliers, remplissent aussi cette fonction répétitive intervenant dans l'assimilation du langage. Elles s'inscrivent petit à petit dans la mémoire verbale du sujet parlant ; elles participent de l'activation de cette mémoire.

C'est donc une typologie des jeux langagiers que propose Carmen Martín Gaité. Et ces trois types de jeux, la devinette, le jeu avec des mots, et le jeu non verbal mais identifiable à sa formule verbale inaugurale, nous ont permis de constater le lien intime entre langage et jeu. Qu'il soit ou non centré sur lui, qu'il cherche ou non à le subver-

¹ Oulipo, *La littérature potentielle*, op. cit., pp 19-20.

² Implicitement ils en appellent un troisième, fréquemment cité dans l'œuvre de Carmen Martín Gaité, et notamment titre d'un de ses poèmes : l'« *Escondite inglés* », in *Poemas*, Plaza y Janés, Barcelona, 2001, p. 121. Le titre de ce poème est une preuve supplémentaire de l'importance des jeux enfantins dans l'imaginaire de notre auteur.

tir, le jeu est presque toujours défini par et dans le langage, comme pratiquement toutes les activités humaines : la transmission de n'importe quel code se fait principalement au moyen des mots.

S'il peut sembler paradoxal que l'acquisition du langage, activité sérieuse s'il en est, soit aussi intimement liée au jeu alors que celui-ci cherche bien souvent à le subvertir, c'est que, ne l'oublions pas, le jeu est bien ce qu'il y a de plus sérieux, comme le rappelait Winnicott ; et là est encore la preuve du pédagogique inscrit dans le ludique. Par ailleurs, il est intéressant de remarquer qu'outre une certaine vision idéalisée de l'enfance¹, assimilée au jeu, celui-ci n'en est nullement son exclusivité, et notamment à travers le langage. Néanmoins, en tant que le langage est acquis pendant l'enfance et par le biais du jeu, il existe un lien intime entre ces trois entités : un lien affectif et mémoriel.

C. Une matière de dimension temporelle

Le principe d'acquisition nous a déjà permis de mettre en évidence une première relation entre le langage et le temps : dans l'apprentissage qu'il requiert, le langage se montre comme procès, donc dans le mécanisme diachronique qu'il implique –et qui ne connaît d'ailleurs pas vraiment de terme, en cela que le sujet continue d'acquérir du lexique tout au long de sa vie.

Dans cette nouvelle partie, si nous allons nous écarter des mécanismes d'acquisition, nous allons insister sur ce que met aussi en place notre auteur quant à la relation entre la temporalité de l'apprentissage du langage et la temporalité de la vie du sujet : c'est-à-dire, sur l'existence d'un lien entre le contexte historiographique du sujet et les mots qu'il apprend ; lien qui, quand il fait sens de façon véritablement fondamentale, est amené à s'inscrire d'une façon singulière dans la mémoire du sujet, au point que certains mots puissent, par la suite, et à la manière de la madeleine de Proust, fonctionner comme catalyseurs de mémoire. Par où Carmen Martín Gaité, écri-

¹ Celle des poètes entre autres, qui bien souvent font de l'enfance un âge d'or, qui n'est, du point de vue de la psychanalyse, qu'une illusion rétrospective ; en réalité, l'enfant n'est pas cet être « pur » et naïf, et sa vie est loin d'être enviable. Chez notre auteur, on peut noter une contradiction entre le niveau concret des récits particuliers, qui pourraient permettre d'établir une casuistique des difficultés de l'enfance, et un niveau plus abstrait où prime la tonalité nostalgique.

vain, c'est-à-dire sujet « impressionné » par les mots et imprimant des mots, peut rendre compte de cette impression, du langage sur la « rétine mémorielle » ; c'est-à-dire encore, faire le lien entre la temporalité ontologique (et particulièrement la temporalité passée de la mémoire), et le langage amené à permettre sa réflexion à ce moment, et par la suite.

Et si cette matière langagière est capable de convoquer ou d'activer la mémoire du sujet, c'est bien qu'elle possède elle-même une mémoire qui lui est propre. En effet, il est bien connu que les diverses langues naturelles, représentantes du langage verbal, sont sans cesse et depuis toujours soumise à évolution, à transformation, à redéfinition ou innovation. Et la linguiste confirmée qu'est Carmen Martín Gaité ne pouvait l'omettre dans ce dernier roman en allant du langage. Ainsi nous conduira-t-elle à envisager cette évolution comme résultat de la contagion exerçant les diverses langues les unes sur les autres, mais aussi, du fait de la propre créativité du langage –déjà touchée dans la matière ludique–, c'est-à-dire ce qu'on peut appeler le néologisme, étymologiquement la nouveauté de la langue, sa réinvention.

Ainsi une matière langagière temporelle dont l'ancrage dans le passé est observable dans l'activité mémorielle du sujet, et dont le devenir s'observe dans sa propre activité, dans sa propre évolution.

1. Une matière mémorielle

Ce n'est pas la vaste problématique de la mémoire et de son expression par et dans le langage (verbal entre autres) que nous souhaitons aborder ici, nous le ferons dans la troisième des grandes parties de ce travail, mais plutôt la question inverse, à savoir le pouvoir mémoriel du langage. Ne relevant pas de l'inné mais de l'acquis, le langage s'inscrit dans la temporalité déjà en tant qu'apprentissage.

Outre le moment de l'acquisition, la première association d'un signifié à un signifiant, la temporalité peut aussi être relative à certaines situations singulières dans lesquelles certains mots ont été prononcés. L'évocation postérieure de ces lexèmes est alors une répétition, qui peut jouer un rôle de catalyseur mémoriel : tels mots renvoient et rappellent telle situation. Inversement, comme nous allons le voir, la mémoire peut faire que l'apparition d'un nouveau mot constitue un événement en soi.

a. Le langage catalyseur de mémoire : des mot-ments

L'apprentissage implique l'inconnu devenant connaissable, et en cela, peut faire événement. L'événement s'inscrit ponctuellement dans le temps, pour ainsi devenir moment. L'acquisition d'un mot nouveau peut alors constituer un événement en soi. Elle a lieu dans un contexte particulier auquel ledit mot va rester associé.

Dans la mesure où l'un des moyens mnémoniques les plus féconds est justement l'association (d'idées, d'images, etc.), on comprend que le langage puisse fonctionner comme élément déclencheur de cette association, et rappeler la scène du passé au cours de laquelle il a été acquis.

Ce pouvoir du langage est mis en évidence par Baltasar, relativement au mot « transformation » et à la fameuse scène initiatique du spectacle de marionnettes :

Yo no conocía la palabra «transformación», pero ahora cada vez que la digo se me aparece pegada a aquella tarde de títeres [...]
(Parent. p. 70)

Une association mentale s'est installée entre le mot et un segment-mémoire du fait de l'appropriation même du mot, au sens fort.

En tant que le langage évolue diachroniquement, il existe un autre rapport entre le temps et le langage : les segments lexicaux sont ancrés dans leur période d'usage fréquent. Ainsi, quand un segment lexical a cessé d'être employé aussi régulièrement qu'à une époque donnée et qu'il vient à refaire irruption dans une chaîne verbale entre des interlocuteurs qui, par le passé, l'ont utilisé abondamment, celui-ci apparaît marqué temporellement et entre en résonance avec cette époque révolue. Le langage joue ainsi un rôle de présentification.

La fréquence d'usage dont nous parlons ici est spatialement relativement réduite ; ce n'est pas au langage académique et normatif que nous faisons référence, mais plutôt à un certain langage familier dont nous reparlerons par la suite, langage qui trouve son signifié au sein d'une sphère réduite d'initiés. Par exemple, Baltasar comprend que si la prononciation par Lola de l'expression « ¡Huyamos despavoridos! » provoque chez son amie d'adolescence, Mati, un rire aussi plein et spontané, ce n'est pas le simple fait de l'expression, mais la convocation d'un ailleurs, commun à toutes les deux et ancré dans le passé :

— ¡Examen a babor! ¡Huyamos despavoridos!
Y la risa de Mati, al fondo, coreando la suya es como un baño de rocío. Han revivido juntas, camino de la cocina, las dos amigas adolescentes y descaradas hacen muecas delante del tapiz. (Parent. p. 85)

Dans les termes de Carmen Martín Gaité, le langage permet donc de « revivre » des scènes du passé ; il est un véhicule vers le passé.

Le langage peut fonctionner en tant que catalyseur de mémoire dans la mesure où il est daté, soumis à l'oubli et au souvenir, et renvoyer à l'époque où il a été acquis, créé, et utilisé.

b. Le langage comme événement : des mot-événements

La signification véhiculée par le langage excède parfois la dimension du lexème. De la même façon que l'acquisition d'un nouveau lexème a pu être considérée en tant qu'événement, certaines phrases qui expriment une idée, un concept nouveau, s'installent particulièrement dans la mémoire. Si elles acquièrent ce statut, c'est qu'elles apparaissent comme une nouvelle ouverture sur le monde, elles viennent lui donner une autre possibilité d'interprétation.

Ainsi est restée gravée dans la mémoire de Baltasar cette phrase prononcée par son ami Isidoro à propos de son père alcoolique décédé : « Es que eran dos, ¿entienes? », phrase qui l'a instruit sur la possible dualité de l'être humain, sur une des complexités de la psychologie humaine qu'il n'avait pas encore identifiée verbalement. Le souvenir de cette phrase percutante le conduit postérieurement à la réflexion suivante :

Hay frases —y eso pasa igual en el cine— que se quedan sobresaliendo como montañitas coronadas de luna. Y cuando vuelves la cabeza, intentando recuperar la ruta de un viaje que fue complicado, son las primeras que vienen a tu encuentro, breves pero totales. Y tirando de ellas sale todo lo otro: lo que vino antes y lo que faltaba por venir. Se ordena, lo entiendes. (Parent. p. 187)

Le prisme de la mémoire fait ici du langage une réalité presque tangible : ce qui reste du passé est langage ; si l'oubli a effacé les faits, les mots lui survivent. A partir de là, si des faits ne reste que le langage, c'est lui qui va servir de repère et permettre de

retrouver les faits : la phrase mémorisée est ce qui permet la remémoration des événements qui l'ont entourée.

Ici Carmen Martín Gaité nous a permis d'envisager le rapport langage/mémoire d'un autre point de vue que celui de la reconstruction de la mémoire par le langage. Elle nous a montré comment le langage peut être associé à des moments, comment il peut permettre de voyager à travers le temps, mais aussi comment la mémoire fait du langage un événement qui permet la récupération des événements concrets qui ont été son contexte. Ainsi, avec elle, la reconstruction de la mémoire par le langage se lit « en de multiples acceptions ».

Après avoir constaté la diachronie du langage exploitée par la mémoire, c'est-à-dire dans un mouvement rétrospectif, nous souhaitons l'envisager sous un angle davantage prospectif, relativement à son aspect évolutif.

2. Une matière évolutive

Dans le *Cours de linguistique générale* de Saussure, on peut lire que la langue est « l'héritage de l'époque précédente » ou encore, qu'« un état de langue donné est toujours le produit de facteurs historiques »¹. Il existe donc une autre acception du rapport langage/mémoire en cela que le langage d'une époque donnée porte en lui le dépôt de sa propre mémoire. Par ailleurs, si le langage a une mémoire, c'est qu'il est en perpétuel devenir, ou perpétuelle évolution ; sa dimension rétrospective témoigne de sa prospectivité.

Parler de prospectivité, c'est parler de créativité. Et celle-ci fait appel, chez notre auteur, à l'aspect ludique du langage déjà évoqué : où l'intimité de la relation au langage éveillée et perpétuée dans le jeu est aussi la possibilité de la création d'un langage personnel, témoignant de l'extrême compréhension du langage.

Mais en tant que traductrice, Carmen Martín Gaité sait qu'en plus de sa propre contingence temporelle, la multiplicité des langues les soumet aussi à leur interférences. Aussi parlerons-nous dans un premier temps de la contagion « étrangère » intervenant dans l'évolution des différentes langues, avant de nous pencher sur la créativité d'une certaine néologie.

¹ Saussure, *Cours de Linguistique Générale*, Bibliothèque scientifique Payot, Paris, 1993, pp. 104-105, [146] et [157].

a. Compénétration des langues naturelles

Le problème de la compénétration des langues naturelles est un problème de linguistique synchronique ; il s'intéresse au rapport d'influence des langues entre elles à un moment donné. Le rapport particulier que nous allons observer est celui de l'anglais avec l'espagnol ; rapport additif de cohabitation, ou substitution. Ce phénomène induit une double réflexion : d'un côté sur l'enrichissement ou l'appauvrissement des langues, du fait d'une certaine uniformisation, illustrant la dimension géopolitique du langage, et d'un autre, la singularité qualitative des différentes langues relativement à la possibilité de l'expression. C'est une nouvelle attestation du multi-perspectivisme de Carmen Martín Gaité sur le langage ; de sa compétence à regarder autrement le langage à partir de la prise en compte de plusieurs langues et de leur interférence.

- Contagion « étrangère »

Dans *Los parentescos*, l'accent est mis par deux fois sur la contagion du castillan par l'anglais. Dans le premier exemple, il s'agit simplement de souligner l'emploi fréquent du lexème anglais « okey », qui de fait cohabite avec des signifiants castillans de même signifié, « de acuerdo » et « vale ». Baltasar justifie cette observation par le fait que sa sœur Lola est en train d'apprendre l'anglais à l'époque où elle emploie fréquemment cette occurrence¹ ; néanmoins, ce lexème s'est propagé et intégré à de nombreuses langues indépendamment de cet apprentissage précis. On peut remarquer que s'il est de plus en plus couramment employé en Espagne, il l'est encore davantage en Amérique Latine, certainement du fait de la proximité géographique et de l'influence culturelle des Etats-Unis.

La perméabilité relative à l'inclusion de signifiants d'autres langues est l'une des manifestations de la mouvance des langues. Si dans cet exemple, la perméabilité se traduit par la cohabitation de signifiants de diverses origines, elle peut aussi se traduire par la substitution du signifiant de la langue principale par celui de la langue périphérique. Baltasar en donne une illustration à propos du nom de métier de son père :

¹ «Decía mucho «okey» porque estaba aprendiendo inglés. » (Parent. p. 55)

Y hasta su oficio ha cambiado de nombre, broker, que es lo mismo que antes pero más rotundo, como dar un puñetazo. (Parent. p. 43)

L'espagnol a substitué le terme composé « asesor financiero » par le terme anglais « broker ». Ainsi tombe en désuétude le terme hispanique initialement utilisé pour désigner une réalité identique : au fil du temps, le signifié a changé de signifiant au profit d'un terme exotique. Deux explications peuvent être données à cette évolution : une explication extralinguistique, d'ordre culturel, invoquant la mode, la mondialisation du modèle étasunien, et une explication linguistique, d'ordre phonologique, esquissée dans la réflexion métalinguistique de Baltasar, « lo mismo que antes pero más rotundo ». Réflexion qui évoque le rapport son/sens : l'illustration brutale du « coup de poing » semble induire chez Carmen Martín Gaité que le signifiant remplaçant est peut-être mieux à même de représenter figurativement le signifié¹. Cette ébauche de justification de la substitution d'un terme d'une langue donnée par un autre d'une autre langue engage une réflexion sur une éventuelle spécificité qualitative ou catégorielle des différentes langues : telle langue serait-elle plus apte à exprimer tel champ conceptuel ? Peut-être ici sommes-nous proches de ce qui peut être considéré comme des idées reçues sur les langues² : l'anglais pour les affaires, l'italien pour l'art, le français pour la diplomatie, etc.

Quoiqu'il en soit, étant donnée la diversité phonétique des langues d'une part, et la diversité des champs conceptuels d'autre part, il ne semble pas impossible de supposer qu'une langue déterminée puisse être figurativement plus proche d'un champ particulier. Dans ce sens peut apparaître cette réflexion de Humboldt :

[...] l'homme est plus libre quand il élargit le champ de ses capacités expressives, par exemple en passant d'une langue à l'autre.³

¹ L'illustration du nouveau signifiant de ce métier, le « coup de poing », connotée négativement du fait de la violence qu'elle véhicule, entre en résonance avec des signifiants qualifiés dans *La reina de las Nieves* par Leonardo de « mots ennemis » : « *Compra de terrenos, acciones, hipotecas, seguros de vida, impuestos, bienes gananciales, subrogar, inversión, palabras imprecisas y rapaces colándose como gusanos por las cuencas vacías de una calavera.* » (RN, p. 90). Carmen Martín Gaité éloigne le monde des affaires de son univers : il est un monde hostile, coupé de la sensibilité et de la poésie ; pour autant peut-il être rapproché de la violence et la brutalité d'un « coup de poing ».

² Cf. Marina Yaguello, *Catalogue des idées reçues sur la langue*, (1988), Seuil, Paris, 2004.

³ Wilhelm Von Humboldt, *Sur le caractère national des langues* et autres écrits sur le langage, (1922-24), Seuil, Points, Paris, 2000, p. 13.

- Plurilinguisme

L'expérience de la traduction est la première véritable expérience du poète.

Jacques Derrida¹

Un autre des domaines de compétence de Carmen Martín Gaité est celui de la traduction. Aussi a-t-elle à son actif des traductions de l'anglais, de l'italien, du portugais, et du français, avec des œuvres aussi prestigieuses que celles d'Emily Brontë, Natalia Ginzburg, Gustave Flaubert, ou Eça de Queiroz, entre autres².

L'apprentissage d'une langue étrangère, tout en étant un moyen exogène, participe de la compréhension de sa propre langue ou langue maternelle, en tant qu'elle permet un regard métalinguistique distancié sur celle-ci par comparaison avec la langue étrangère.

La Reina de las Nieves offre, incarné par le personnage de Sila, un exemple de multiplicité et métissage culturel et linguistique. Le voyage et le métissage ethnique,

¹ Jacques Derrida, *Philosophie et littérature*, Entretien avec N. Avtonomova, V. Podoroga, M. Ryklin, in *Moscou aller-retour*, 1990, Editions de L'aube, Saint-Etienne, 1995, p. 120.

² Si nous n'avons retenus que certains auteurs symboliques, nous donnons ici l'ensemble de ses traductions.

De l'anglais : *Cumbres borrascosas*, Emily Brontë, Estelle (Navarra), Salvat Editores, 1978 ; *Jane Eyre*, Charlotte Brontë, Alba Editorial, Barcelona, 1999 ; *Al faro*, Virginia Wolf, Edhasa, Barcelona, 1978 ; *Actividades patriarcales: Las mujeres en la sociedad*, Eva Figes, Alianza Editorial, Madrid, 1972 ; *Viaja hacia el amor (y otros poemas)*, Williams Charles William, Trieste, Madrid, 1981 ; *Una pena observada*, C. S. Lewis, Trieste, Madrid, 1988 ; *Cuentos españoles de antaño*, Felipe Alfau, Siruela, Madrid, 1991 ; *La princesa y los trasgos*, George Mac Donald, Siruela, Madrid, 1995 ; et *Cuentos de hadas victorianos* (varios autores), Siruela, Madrid, 1993, dont, traduit par elle : «El rey del Río Dorado o los hermanos negros» de John Ruskin, «Niño de madera» de Mrs. Clifford, «A través del fuego» de Mary de Morgan, «Se busca un rey» de Maggie Brown, «La llave de oro» et «Niño de sol y niña de luna» de George Mac Donald.

Du français : *Madame Bovary*, Gustave Flaubert, Orbis, Barcelona, 1982 ; *Cuentos de hadas*, Charles Perrault, Critica, Barcelona, 1980 ; *Cartas francesas a Merline*, Rainer Maria Rilke, Alianza Editorial, Madrid, 1987 ; et *El hombre acostado*, Carlos Semprún Maura.

De l'italien : *Querido Miguel*, Natalia Ginzburg, Lumen, Barcelona, 1989 ; *Nuestros ayeres*, Natalia Ginzburg, Círculo de Lectores, Barcelona, 1996 ; *Corto viaje sentimental*, Italo Svevo, Alianza Editorial, Madrid, 1970 ; *Senectud*, Italo Svevo, Bruguera, Barcelona, 1982 ; *El sistema periódico*, Primo Levi, Alianza Editorial, Madrid, 1988 ; *Historias naturales*, Primo Levi, Alianza Editorial, Madrid, 1988 ; et *Vino y pan*, Ignacio Silote, Alianza Editorial, Madrid, 1968.

Du portugais : *El misterio de la carretera de Cintra*, José Maria Eça de Queiroz y José Duarte Ramalho Ortigao, Nostromo, Madrid, 1974 ; et *Cartas de amor de la monja portuguesa Mariana Alcoforado*, Hiperión, Madrid, 2000 ; Círculo de Lectores, Barcelona, 2000.

Cette information bibliographique est empruntée à José Jurado Morales et à son travail de thèse *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, Gredos, Madrid, 2003.

culturel et linguistique sont chez elle à l'origine même de sa conception génétique, étant la fille d'un marin anglais de passage et d'une jeune galicienne. Son orphelinat la pousse en Angleterre, sur la trace de son père. Ainsi se trouve-t-elle confrontée à une autre langue –paternelle dans ce cas–, l'anglais, et aux difficultés que son père peut éprouver à l'heure de s'exprimer en espagnol. Dans une lettre au père de Leonardo, Eugenio, elle rapporte :

Claro que no domina a la perfección el castellano, cosa que ya sabía por sus cartas. Por ejemplo dice, que me hace mucha gracia: «estoy hambriente» y «estoy sediente». (RN, p. 237)

Gardons à l'esprit que l'objet de cette remarque métalinguistique, les fautes de langue commises par un étranger, est construit, littérairement construit ; elles ne sont pas observées en situation, mais fabriquée par un écrivain –resterait à savoir si ce type de construction est fréquemment observable en situation spontanée.

Les deux constructions syntaxiques que rapporte Sila, non correctes en castillan, trouvent néanmoins une justification linguistique. Ce sont des constructions grammaticales analogiques avec la langue natale du locuteur, sa langue de référence, en l'occurrence l'anglais. La formulation de la faim et de la soif ne repose pas en anglais, comme en espagnol ou en français, sur l'auxiliaire *tener* ou *avoir*, mais sur l'auxiliaire *to be* (*être*) ; à la première personne du singulier, la formulation est la suivante : « I'm hungry », « I'm thirsty », tandis qu'en espagnol nous avons, « tengo hambre », « tengo sed ». Le père de Sila commet l'erreur de construire en espagnol par analogie avec l'anglais, obtenant ainsi «estoy hambriente» y «estoy sediente». Cet anglicisme, bien qu'incorrect dans la langue d'arrivée, témoigne de la conscience métalinguistique que le locuteur étranger a de sa propre langue ; en reprenant les termes de Saussure relatifs à l'analogie, on peut dire que cette formulation « suppose la conscience et la compréhension d'un rapport unissant les formes entre elles »¹.

En tant que ces erreurs reposent sur une logique linguistique facilement reconnaissable, elles peuvent être à l'origine de l'acceptation, à terme, de nouvelles formulations par la communauté linguistique, et participer ainsi à l'évolution d'une langue sous l'influence d'une autre.

¹ Saussure, *Cours de Linguistique Générale*, op. cit., [280], p. 226.

Une dernière remarque concernant la diversité des langues, même si elle n'a pas directement à voir avec l'évolution de notre matière. Après l'Angleterre, le voyage se poursuit pour Sila au Brésil, où elle découvre encore une nouvelle langue, le portugais. Cette autre langue permet à Carmen Martín Gaité d'évoquer le lien d'intimité présent dans la langue, et le lien particulier avec la langue maternelle –le choix du portugais à ce sujet n'est certainement pas fortuit, étant donnée l'origine galicienne de la mère de notre auteur, et la proximité linguistique entre le portugais et le galicien. Ainsi, Sila la polyglotte choisit dans certaines circonstances de s'adresser en portugais à son domestique brésilien :

Y a Mauricio se dirigía en portugués, como si quisiera crear una intimidad especial entre ellos. (RN, p. 275)

Pour le sujet polyglotte, il y a donc des circonstances plus propices à l'emploi d'une langue plutôt qu'une autre, et pour l'intimité, notre auteur choisit le portugais. Intimité qui dans cet exemple a une double dimension : la teneur du propos tenu par Sila, et l'atmosphère qu'elle crée avec son interlocuteur, en touchant à sa propre intimité, c'est-à-dire sa propre langue maternelle.

Le langage existe au niveau pratique à travers plusieurs langues. La connaissance de plusieurs de celles-ci augmente donc la connaissance du langage, et Carmen Martín Gaité nous a démontré que cette réalité ne lui avait pas échappé, que ce soit par son activité de traduction, ou par la compétence de ses personnages. Du fait de l'analogie, plus ou moins consciente et volontaire, la possibilité du passage d'une langue à l'autre participe de l'évolution interne des différentes langues. Cette possibilité permet aussi de lutter contre l'imperfection des différentes langues relative à leur capacité expressive, en passant de l'une à l'autre, selon qu'esthésiquement elle soit plus apte à représenter ce qui veut être exprimé.

L'influence spatiale n'est pas seule à entrer en jeu dans l'évolution du langage. L'écriture de notre auteur exploite la créativité de la matière langagière aussi au gré de son imaginaire.

b. Néologie et créativité

L'un des aspects du rapport ludique au langage se trouve dans la possibilité de fabriquer des mots nouveaux, ou d'inventer aux mots préexistants un sens particulier dans un contexte particulier. Cette possibilité est liée à la qualité inhérente de « mutabilité » posée par Saussure et impliquant un « déplacement du rapport entre signifié et signifiant »¹.

Cette permission d'invention et/ou de transgression, contribue à l'évolution de la matière. Son actualisation est une nouvelle expression de la compréhension du fonctionnement du langage, comparable à celle de notre matière ludique.

Chez Carmen Martín Gaité, nous observons deux niveaux de création langagière, l'un plus individuel et restreint à l'échelle du lexème, l'autre davantage collectif ou communautaire, dans la tradition de Natalia Ginzburg, et étendu au stade de l'expression lexicale.

- Morphologie et « bricolage » lexical

L'étymologie repose sur la morphologie lexicale et sa décomposition. Elle est un domaine qui effleure la conscience métalinguistique du sujet parlant. Certaines erreurs que celui-ci peut commettre sont implicitement liées à cette conscience : c'est parce que le sujet à l'intuition du fonctionnement morphologique que certains néologismes apparaissent ; c'est pourquoi, pour Saussure, les « innovations de la langue sont régulières », elles « existent en puissance dans la langue »².

Ainsi, ce qui peut être considéré génétiquement comme « erreur néologique », en tant qu'elle précéderait empiriquement la connaissance scientifique des principes de morphologie, peut par la suite être considéré comme véritable création, du fait de la conscience scientifique du fonctionnement des signifiants. Et l'étude morphologique peut être envisagée génétiquement comme le préalable à la création.

Pour autant, bien qu'il ne s'agisse pas d'évolution, nous allons commencer par nous intéresser à cette activité, exercée de façon symptomatique par les personnages de Carmen Martín Gaité, et non seulement ceux de nos trois principaux romans.

¹ Saussure, *Cours de Linguistique Générale*, op. cit., [153], p. 109.

² Ibid., p.231, p.227.

Ceux-ci s'inscrivent pour la plupart dans le sillage du père de Leonardo, ainsi définit par son fils :

A mi padre, que de joven había querido ser escritor, le gustaba mucho explicar con todo detalle el significado de las palabras. (RN, p. 114)

Explication qui permet la mise à jour de la pertinence sémantique du fonctionnement des mots, comme le fait aussi le narrateur hétérodiégétique de la première et troisième partie de *La Reina de las Nieves* relativement au surnom donné à Leonardo en prison « el Filo », « por apócope de "filósofo" » (RN, p. 28)¹.

Une autre justification sémantique vient de l'étymologie ; plus précisément, de la comparaison entre les différentes origines étymologiques d'un même signifiant. Sila nous en donne un exemple à propos du verbe « naître » : « entre los guaraní, "nacer" significa "dejar caer" » (RN, p. 279). Cette confrontation comparative permet l'élargissement de l'horizon significatif, de l'horizon du signifié. Car Sila est ce personnage ambivalent, allégorie de la maternité contrainte d'abandonner son fils, et la précision étymologique qu'elle donne à Mauricio ne relève en rien de la vanité « cultureuse », mais de l'association d'idée par laquelle la naissance est rapprochée de l'abandon. Ainsi les différentes sources de signification permettent la réunion de sèmes non spontanément mis en relation.

C'est en tant que préalable logique –même s'il est en partie inconscient, comme nous l'avons indiqué– que nous avons abordé cette activité de « décortilage » de la matière significative, avant de nous pencher sur ce qui nous intéressait en tant que matière évolutive. L'exemple que nous allons prendre est cette fois emprunté à *Nubosidad variable*. Il est à la fois très révélateur de ce que nous souhaitons démontrer en terme de néologie et de créativité, et très critiquable en tant qu'il n'est pas un néologisme mais un mot réellement existant, comme le constatera postérieurement et malheureusement la petite Sofía. Néanmoins il démontre comment la compréhension du fonctionnement morphologique et étymologique –relatif à l'étymon, ici– offre la liberté de créer avec et dans le langage.

¹ Il est important de remarquer la précision des termes linguistiques employés par notre auteur : « signifié », « apocope ». Outre la compétence scientifique qu'ils dénotent, ils sont aussi le résultat d'un choix esthétique ; c'est le problème que nous traiterons dans la troisième partie de ce premier chapitre consacré au langage.

Algunos corpiños como «filo», que quería decir amistad y «logos», que quería decir palabra, abrigaban mucho y permitían variaciones muy interesantes. Ella un día los puso juntos y resultó un personaje francamente seductor: el filólogo o amigo de las palabras. [...] Luego vino a saber que la palabra «filólogo» ya existía, que no la había inventado ella.¹

La où la petite Sofía se montre créative, par delà l'existence du mot « philologue », c'est dans son appropriation personnelle du langage –et ici, tant de sa langue, la langue espagnole, que de l'étymologie grecque–, lui donnant l'autonomie de jouer et d'inventer de nouveaux mots ; de fait, elle se rendra compte qu'elle n'a rien inventé car le mot existait déjà sans qu'elle en ait connaissance. Mais ce qui importe ici, ce sur quoi insiste Carmen Martín Gaité, c'est à la fois la cohérence du fonctionnement interne des langues, et, ce qu'elles permettent de produire, que cette production soit déduction ou création. « Philologue » est un lexème composé, à partir de deux radicaux grecs ; et l'adjonction des deux, connus dans leur individualité par l'enfant peut logiquement permettre la création de ce qui est d'abord appréhendé comme un nouveau lexème, même si la connaissance lui révèle ensuite que le mot existe déjà.

Cet exemple est l'illustration d'une pratique permettant l'évolution consciente ou non du langage, au niveau lexical, et à partir d'une certaine compétence morphologique et étymologique. Le langage s'y montre comme une matière amenée à évoluer, c'est-à-dire comme une matière inscrite dans le temps. Hors de cette sphère de la temporalité, notre auteur rend aussi compte de la charge subjective du langage, de ce comment il peut fonctionner comme ciment d'une identité collective restreinte, sans nécessairement avoir à inventer de nouveaux lexèmes, mais plutôt en s'appropriant ou se réappropriant certaines expressions colloquiales.

- Les « mots de la tribu »

La notion de « langage commun » ou « langage familier » émerge de façon autonome chez notre auteur, avant même la rencontre littéraire avec Natalia Ginzburg, et notamment avec son roman autobiographique *Lessico familiare* mis en exergue de

¹ *Nubosidad variable*, op. cit., p. 114.

*Nubosidad variable*¹. Déjà dans *Retahílas*, Eulalia s'attache à définir l'existence d'un langage de ce type, et à insister sur son importance, dans la remémoration d'un mot prononcé par son ancien amant :

[...] el clavo fijo era la palabra neurona, como un amigo muerto atravesándome en mi camino, no podía dejarme de acordar del tono con que él la había dicho, del gesto que había hecho con el pulgar y el índice rayándose la frente, era igual que pasar la lengua sobre una herida, y es que, ¿sabes?, esa palabra dicha de aquella manera especial pertenecía a nuestro tejido verbal, a un código particular e intransferible, medio jerga científica, medio broma, medio argot callejero [...]²

Ce langage particulier, ce « tissu verbal » personnel, réutilise des signifiants qui existent déjà, de différents niveaux de langues, qui peuvent acquérir un signifié légèrement différent selon la façon dont ils sont prononcés ou insérés dans le discours ; c'est un langage où la mimique acquiert une dimension encore plus capitale. Défini ainsi, ce

¹ La manifestation la plus évidente de l'impact de l'œuvre de Natalia Ginzburg sur Carmen Martín Gaité apparaît dans *Nubosidad variable*, publié pour la première fois en 1992, avec pour épigraphe un fragment du prologue de Natalia Ginzburg à son roman *La città e la casa* (1984) : « *Cuando he escrito novelas, siempre he tenido la sensación de encontrarme en las manos con añicos de espejo, y sin embargo conservaba la esperanza de acabar por recomponer el espejo entero. No lo logré nunca, y a medida que he seguido escribiendo, más se ha ido alejando la esperanza. Esta vez, ya desde el principio no esperaba nada. El espejo estaba roto y sabía que pegar los fragmentos era imposible. Que nunca iba a alcanzar el don de tener ante mí un ESPEJO entero.* », et encore, avec la référence, dans le premier chapitre, à un autre roman de Natalia Ginzburg, *Lessico familiare* : « *Ir de pordiosera es una frase correspondiente a lo que llama Natalia Ginzburg "léxico familiar". Fue acuñada por el mismo Eduardo y en su versión primera, de hace unos treinta años, "ir de pordiosera" equivalía a actitud independiente, no tenía la menor connotación peyorativa, todo lo contrario. [...] "ir de pordiosera" llegó a desembocar en una especie de piropo; yo era "la pordio", y me encantaba serlo. Ahora la expresión, evidentemente, se había vaciado de aquella carga semántica.* », *Nubosidad variable*, (1992), Anagrama, Compactos, Barcelona, 1999, p. 18. Hommage au grand jour en 1992, donc, mais déjà, en 1991, l'année de la disparition de l'écrivain italienne, deux articles lui étaient consacré : le premier publié dans le numéro de juin-juillet de la revue *Saber-Leer*, intitulé « El murmullo de le cotidiano », dans lequel elle rend hommage à l'œuvre de Natalia Ginzburg, et en particulier à ce roman emblématique de cette notion, *Lessico familiare*, et où elle évoque encore la force de la rencontre littéraire, force qui peut faire que la rencontre littéraire semble de chair : « *Ese flechazo de deslumbramiento que nos identifica a veces, a través de la letra escrita, con un ser desconocido y nos lo convierte en amigo, se produjo inmediatamente en mí al leer aquel texto tan emocionante como poco pretencioso [Las pequeñas virtudes].* » ; le second, paru deux jours après la disparition de l'écrivain, le 9 octobre 1991 dans le journal *ABC*, intitulé « Homenaje a Natalia Ginzburg », dans lequel Carmen Martín Gaité revient encore sur sa « rencontre » avec Natalia Ginzburg, précisant qu'à sa première lecture datait de 1974 avec *Caro Michele* –qu'elle a ensuite traduit, en 1989 pour Tusquets–, et aussi sur l'avortement de la rencontre de chair, trois tentatives échouées de prise de contact.

² Carmen Martín Gaité, *Retahílas*, op. cit., p. 186.

langage ne participe pas directement de l'évolution de la langue en tant que nouvelle production de signifiants ; néanmoins, pour reprendre les termes de Saussure cités précédemment, il y participe en tant qu'il « modifie le rapport entre signifiant et signifié », en donnant éventuellement de nouveaux signifiés à des signifiants qui ne s'y réfèrent traditionnellement pas.

L'importance qui est donnée à ce langage particulier, propre à des relations d'intimité forte, est telle qu'elle est assimilée par notre auteur à l'essence même de ces relations :

[...] de cualquier amistad o de cualquier amor lo verdaderamente inherente y particular es el lenguaje que crea según va discurrendo, mejor dicho el lenguaje es la relación misma porque al inventarse se configura el amor sobre él [...]¹

A nouveau Carmen Martín Gaité pose le langage comme fondement de l'échange humain, comme fondement de l'humanité. Le langage est le lieu de synthèse du sensible et du sens, d'actualisation intellectuelle des sentiments.

Nous devons remarquer que le type de relation dont fait ici état Eulalia est une relation amoureuse. A ce propos, Jakobson a souligné que dans le langage amoureux, les couples retrouvent un langage enfantin². Ce langage, langage en devenir, est néanmoins un langage particulier relativement autonome, dans la mesure où sa singularité est elle aussi significative ; c'est cette singularité, cette restriction d'extension à la sphère de l'intime, qui met en parallèle le langage amoureux et le langage enfantin : tous deux sont des langages d'intensité supérieure –liée à des affects–, mais d'étendue inférieure –restreinte à la sphère des initiés.

Si nous avons spécifié précédemment que, dans ces exemples, le langage familial ne peut être considéré comme évolutif que quant à la nouvelle signification qu'ils donnent à des signifiants préexistants, d'autres exemples illustrent une évolution relevant davantage de la création directe, avec la construction de nouveaux signifiants.

Il faut néanmoins à nouveau nuancer cet aspect créatif dans les deux exemples que nous avons repérés dans *Los parentescos* : il ne s'agit pas d'une langue imaginaire qui ne pourrait être comprise que par ses inventeurs, de nouveaux signifiants lexicaux

¹ Ibid., p. 186.

² Jakobson, *Langage enfantin et aphasie*, op. cit., p. 19.

au sens strict¹ ; mais de chaînes lexicales constituant de nouvelles expressions signifiantes, avec un signifié relativement inédit.

Ainsi Baltasar définit le surnom d'abord inédit donné par son père à son institutrice :

A la señorita Paquita papá le puso de mote el astro naciente, nunca le había oído decir eso. Luego, andando el tiempo, se lo ha aplicado tantas veces a conocidos de mamá que ya se ha hecho famosa la frase entre mis hermanos. Los «astros nacentes» pasan por una etapa en que no se les ve ningún defecto, pero luego, más temprano que tarde, decaen para volverse antipáticos, retorcidos o vulgares. O sea, que aburren y da rabia reconocer que alguna vez hicieron gracia. (Parent. pp. 120-121)

L'expression « astre naissant » est d'abord dépourvue de signification pour les interlocuteurs de l'inventeur. Celle-ci est soumise à l'épreuve du temps : au fil du temps elle va se construire pour les interlocuteurs par l'observation de la similitude sémique de certains référents auxquels elle est appliquée. L'importance de l'aspect temporel du langage est ici directement exprimée par notre auteur.

La nécessité de la définition donnée par Baltasar témoigne de l'aspect novateur de l'expression langagière, et de son extension d'application : si cette expression s'est étendue à la fratrie tout entière, elle ne lui reste pas moins propre ; elle fait partie du langage particulier de cette famille, mais reste en partie inaccessible à autrui. Pour autant, Jakobson insiste sur les deux forces antagonistes et simultanées de ce type de langage : leur esprit particulariste, et leur force unifiante².

C'est justement cette « particularisation » face à autrui que Baltasar défend dans un autre exemple, en déplorant l'élargissement de la sphère des initiées autorisé par son frère Máximo :

Si alguien le mentaba el futuro [a Máximo], echaba a correr agachándose, a paso Groucho Marx, mientras gritaba a voz en cuello: « ¡Enemigo a la vista! ¡Huyamos despavoridos! » Una frase que tuvo éxito, que Lola hizo suya y siempre daba risa. Y mucho juego, como tantas suyas. Paletadas de carbón a la hoguera de casa. Las regalaba sin co-

¹ Dans ce même ouvrage, Jakobson rappelle l'observation de Saareste sur ses trois enfants : isolés pendant trois ans, ceux-ci ont créé une langue particulière, incompréhensible par autrui, qui est ensuite restée une « langue secrète », *Langage enfantin et aphasie*, *ibid.*, pp. 18-19. Le cas n'est évidemment pas unique, mais représentatif de cette possibilité singularisante et créatrice du langage.

² *Ibid.*, pp. 18-19.

brarlas ni pedir copyright, eran de todos, también de sus amigos de la calle, que les añadían cosas o se las quitaban. Bueno, las echaban a perder. Pero Máximo no creía eso, decía que también las piedras del río se gastan de rodar, y que las palabras se rompen al decirlas y el aire de la calle se las lleva, que bendita calle. (Parent. p. 65)

La construction phrastique exclamative « Fuyons d'épouvante ! » inventée par Máximo, acquiert le statut d'expression au terme du succès qu'elle remporte et de son appropriation notamment par Lola¹ ; c'est-à-dire quand elle est acceptée par une certaine communauté linguistique. Cette extension de l'étendue de son emploi au stade familial est dans la lignée du surnom d'« astre naissant » donné par le père de Baltasar à son institutrice. Elle est acceptée et désirée par Baltasar en tant qu'elle scelle l'unité familiale – et dans le cas précis de cette famille, dissolue, désunifiée, plus que la sceller, elle la crée.

Ainsi Baltasar confère à ce langage particulier une valeur fédératrice, une valeur d'appartenance² ; nouvelle façon pour Carmen Martín Gaité de définir le langage comme participant de l'ontologie en tant que tout individu doit nécessairement se sentir formant partie d'une autre totalité, c'est-à-dire d'une communauté.

Ce que regrette Baltasar quand il est heureux d'avoir enfin trouvé un élément fédérateur pour sa famille, c'est la propagation hors du cercle familial : dans le cercle amical de Máximo. Cette propagation signifie la perte à un double niveau pour Baltasar : celui du ciment familial d'une part, et celui de la « pureté » lexicale d'autre part. Ces deux niveaux traduisent deux caractéristiques de l'évolution du langage dans la réalité : l'extension de l'utilisation des signifiants du stade individuel au stade collectif, et la conséquente dégradation ou transformation (pour ne pas redire « évolution ») de ces mêmes signifiants ou chaînes signifiantes.

Il est intéressant de remarquer comment Carmen Martín Gaité fait dialoguer la position de Baltasar avec celle de Máximo ; si nous avons pris des précautions relativement à la subjectivité portée par le jugement de « perte », ou le choix de « dégradation » ou « transformation » relativement à leur connotation respectivement péjorative

¹ Nous avons déjà cité le passage où en effet Lola prononce cette expression, relativement au pouvoir mémoriel du langage : «— *iExamen a babor! iHuyamos despavoridos!*» (Parent. p. 85). Nous remarquons que le contexte qui convoque l'expression est dans les deux cas relatif à la scolarité, en tant que conditionnement de l'avenir.

² De même que la reprise du langage des prisonniers argentins par le tango ; le verlan par le chanteur Renaud, par exemple ; le langage des jeunes des banlieues par le rap, etc.

et méliorative, c'est justement par souci de maintenir la clarté du dilemme posé par notre auteur : cette évolution au sens strict est-elle une dégradation ou une transformation, une perte ontologique ou un procès naturel ?

Face à Baltasar, Máximo plaide pour la seconde alternative : « les mots se cassent quand on les dit et l'air de la rue les emporte, merci la rue » ; l'altération du langage est le fait même de la pratique de la parole. Conformément au *Cours* de Saussure, Carmen Martín Gaité démontre que sa matière est par essence, temporelle – nous aurons l'occasion de poursuivre, de voir que la matière langagière n'est pas la seule matière humaine à être temporelle – ; vivante, mouvante, toujours en devenir, mais toujours héritière.

Nous reprendrons par la suite cet extrait de *Los parentescos*, relativement à l'expression figurative de son analyse scientifique. Pour l'heure, en référence à la dimension ludique de notre matière, nous souhaitons juste remarquer la présence du « rire » et du « jeu » dans la création de ces expressions.

La spécificité de ces « mots de la tribu » se trouve dans la restriction de leur étendue et la performance de leur intensité ; leur valeur d'appartenance. Leur aspect créatif apparaît dans leur activité de déplacement du rapport entre signifié et signifiant, et dans la conquête de signification qu'ils imposent à l'interlocuteur. Ils font l'objet d'une nouvelle définition et d'un éventuel processus d'acceptation de la part de la communauté linguistique.

L'évolution artificielle de la matière langagière à partir de la création consciente de nouveaux signifiants ou chaînes signifiantes, reposant sur la connaissance du fonctionnement morphologique et étymologique quand elle se situe à l'échelle du vocable, ou sur l'habileté à manier la sémantique au niveau des expressions, traduit le degré de compétence des sujets parlants ; et cet aspect créatif est fortement développé chez les personnages de Carmen Martín Gaité. Relativement à la question de l'évolution, elle s'interroge aussi sur la valeur (positive ou négative) de l'évolution spontanée ou naturelle du langage.

Le rapport de la matière langagière au temps nous est apparu doublement orienté : rétrospectivement en tant que matière mémorielle, et prospectivement en tant que matière évolutive.

Envisagé différemment qu'à travers la problématique de l'autobiographie –par ailleurs très féconde chez notre auteur–, c'est un nouvel aspect du rôle du langage dans la remémoration qui nous est apparu : le langage peut être catalyseur de mémoire, soit en tant qu'il peut convoquer des époques révolues (acquisition d'un lexème, mode langagière), soit quand il véhicule un concept nouveau (nouvelle ouverture sur le monde) qui s'inscrit comme événement dans la mémoire du sujet (non restreint au sujet parlant) en construction.

Quant à la temporalité du devenir, nous avons pu observer sa soumission partielle à la contingence « étrangère » et à l'interaction des différentes langues naturelles. La perméabilité de la langue l'amène à faire cohabiter ou à substituer certains termes exogènes aux siens. Etat de fait qui nous a conduit à nous interroger sur l'éventuelle spécificité catégorielle des différentes langues, et à valoriser la connaissance de plusieurs langues, en tant qu'elle permet de pallier les lacunes des différentes langues : en somme, de progresser dans l'appréhension globale du langage.

La créativité néologique revendiquée par les personnages de notre auteur va dans le même sens, et elle n'est jamais que l'illustration d'un phénomène fréquent au niveau inconscient, responsable de l'évolution naturelle du langage. Cette création ludique conforte la position de Saussure selon laquelle l'infidélité au passé est relative : la langue est toujours le dépositaire vivant de sa propre histoire, laquelle s'inscrit dans la dynamique du temps. D'où la métaphore du vivant qui est souvent associée au langage, et qui nous permettra de conclure ce chapitre dans le passage de la matière temporelle à la matière vivante.

Conclusion :
La pâte à modeler langagière

Une fois Baltasar arraché au silence, c'est-à-dire une fois que Carmen Martín Gaité a explicité *l'in-fans* de l'enfant pour le rendre à son devenir de sujet, elle continue de le mettre à l'œuvre sur le chemin de l'appropriation du langage. A la fois pour rappeler la richesse des étapes de cet appropiement, mais aussi pour rendre compte

de comment ces apprentissages ne peuvent s'épargner de trébuchements, eux-mêmes à même de rendre compte de la définition du langage : de comment le manque de savoir ou l'erreur participent de ce qui fait du langage une matière vivante : de comment ce qui peut apparaître, de façon plus immédiate chez l'enfant, en tant qu'il est le sujet-apprenant de ce que les adultes ont accepté et fixé, comme manquement ou maltraitance, n'est jamais que ce qui est, de façon permanente, à l'œuvre dans le langage, en tant qu'il est essentiellement évolutif.

Ainsi, afin de pouvoir prendre en charge la rédaction (ou la narration écrite) du dernier roman que nous livre Carmen Martín Gaité, Baltasar a dû faire l'apprentissage « orthodoxe » de la transformation graphique du langage verbal, a dû apprendre à retranscrire l'oral, à fabriquer de l'écrit, et à reconnaître le monde de l'écrit –dont atteste le dictionnaire. Mais au-delà de cette « orthodoxie » première, pour l'écrivain, Carmen Martín Gaité a aussi remis l'enfant sur le terrain du jeu, et ce, par-delà la nécessité pédagogique de l'enfant, encore pour ne jamais faire qu'attester de la pratique langagière créative des adultes ; et encore, puisque c'est ce qui l'intéresse, de la littérature. Par ailleurs, en tant que la prolifique traductrice qu'elle est, elle a aussi placé Baltasar face à la pluralité des langues, et à leurs altérations réciproques, pour encore rendre compte de l'évolution définitoire de chaque langue, et donc, du langage.

Dans la sortie du silence et sur le chemin du balbutiement face au langage auquel est confronté tout sujet tout au long de sa vie, Baltasar a pétri, comme une pâte à modeler, le langage, dans son existence graphique, ludique, et temporelle. Et après ces premières confrontations relevant de l'expérience de « tout un chacun », vient l'heure, pour Carmen Martín Gaité, de l'illustrer dans ce qui fait son propre travail : l'appréhension réflexive et créative du langage, dans la pensée du langage et dans son expression poétique.

Chapitre troisième : Métalangage et figurativité

Vivir es disponer de la palabra, recuperarla, cuando se detiene su curso se intrrumpe la vida y se instala la muerte; y claro que más de media vida se la pasa uno muerto por volverle la espalda a la palabra.

Carmen Martín Gaité¹

Une fois que le sujet a commencé à prendre possession de cette matière langagière, et qu'il peut communiquer, exprimer sa pensée, et même, s'amuser, vient le temps de la réflexion ; car comme le représente Carmen Martín Gaité dans ce dernier roman, l'acquisition ne sait aller sans la réflexion de l'objet qu'elle s'est fixée. Et c'est ainsi que, concrètement, l'apprentissage de la lecture et de l'écriture, à l'école primaire, passe par celui de la grammaire, comme nous allons le voir avec Baltasar.

Si l'étude, dans le roman, du corps du langage et de la matière langage a déjà placé la réflexion de notre auteur sur un plan métalinguistique, c'est à un niveau plus global, ou plus théorique, que nous allons l'observer dans ce troisième chapitre. Et ce, d'abord à partir de la question de l'essence du langage –de ce qu'est le langage verbal en tant que tel–, puis dans l'observation de la présence d'un métalangage linguistique tissé, ou intégré, à l'écriture littéraire, et encore dans l'interrogation de la notion de figurativité telle qu'elle a été conçue par la sémiotique. Ainsi aborderons-nous le chemin tracé par Carmen Martín Gaité en commençant par questionner le langage « naturel », avant de faire un détour par un certain langage « artificiel », pour finalement revenir aux figures élémentaires et à la poésie.

L'enjeu de ce chapitre est d'observer comment notre auteur parvient à mener une réflexion scientifique exprimée parfois au moyen d'un langage qui lui est propre,

¹ Carmen Martín Gaité, *Retahílas*, op. cit., p. 179.

c'est-à-dire qui n'est pas celui de la littérature, pour arriver à le transformer en argument stylistique, poétique ; comment Carmen Martín Gaité opère, dans ce roman testamentaire cette ultime convergence, hautement réfléchie et consciente, du sens et du sensible.

A. Existence et langage

[Le langage] existe d'abord, en son être brut et primitif, sous la forme simple, matérielle, d'une écriture, d'un stigmatisme sur les choses, d'une marque répandue par le monde et qui fait partie de ses ineffaçables figures.

Michel Foucault¹

Comme Michel Foucault, son contemporain, Carmen Martín Gaité a l'intuition de la coprésence du langage au monde ; pour elle aussi, le langage est toujours déjà là. Toutefois, elle se distingue de lui au moment de l'expression –métaphorique, ou figurative²– de cette conviction : tandis que Foucault en fait une « chose » –un « objet » diront d'autres³–, notre auteur en fait un être animé, vivant, dans la lignée de la vision organique du langage, émergée tardivement, au XIXe siècle⁴.

Parler ici d'« existence », c'est envisager le langage du point de vue dynamique de l'être vivant. Pour autant, notre auteur, par la voix de Baltasar principalement, entame une réflexion ontologique sur le langage, et pose les questions de l'origine et de l'essence du langage considéré en tant qu'être. En outre, elle démontre que le rapport existence/langage ne se résout pas uniquement dans « l'existence du langage », mais que le langage a aussi la capacité de produire de l'existence hors de lui.

¹ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, (1966), Tel, Gallimard, Paris, 1990, p. 57. Pour l'auteur, le langage est donc déjà là, déjà inscrit dans le monde ; le langage fait partie du monde, il en est l'une des composantes physiques originelles. Nous souhaitons aussi souligner l'emploi du terme de « figures » sur lequel nous allons revenir.

² Et en disant cela, nous touchons déjà la dernière problématique de cette partie sur le rapport métalangage/figurativité.

³ Cf. A.J. Greimas et T.M. Keane qui parlent de l'« objet-mot » dans « L'éloge du mot », op. cit., p. 99.

⁴ Cf. Arsène Darmesteter, *La vie des mots*, (1885/1888) : « *S'il est une vérité banale aujourd'hui, c'est que les langues sont des organismes vivants dont la vie, pour être d'ordre purement intellectuelle, n'en est pas moins réelle et peut se comparer à celle des organismes du règne végétal ou du règne animal.* », Librairie Delagrave, Paris, 1946, p. 3.

Ce premier paragraphe qui ne traite pas directement de métalangage ni de figurativité telle que nous la définirons par la suite s'inscrit néanmoins dans les deux entrées de notre problématique, en tant qu'il mène une réflexion métalinguistique, et en tant qu'originellement et essentiellement le langage est figuratif¹.

1. L'« être du langage »²

Envisager le langage en tant qu'être vivant, c'est poser les questions génétique et ontologique, comme nous allons le voir chez Carmen Martín Gaité.

a. La naissance

Le chapitre III de *Los parentescos*, significativement intitulé « Los misterios de la fonética », s'ouvre sur la question fondamentale de l'origine du langage. Si cette question peut sembler contradictoire avec ce que nous venons de voir avec Foucault – à savoir que le langage est déjà inscrit dans le monde –, c'est qu'il nous faut préciser que l'origine dont nous parlons ici est celle, plus spécifique, de la verbalisation, de la prise de parole par les sujets humains³ ; c'est-à-dire le moment où le langage se détache de sa fusion ontique avec le monde.

En interrogeant, par l'intermédiaire de Baltasar, la cause de la prise de parole du sujet, Carmen Martín Gaité nous conduit aux origines de l'un des axes thématiques fondamentaux de son œuvre : la communication.

Entre el montón de cosas que pasan en la naturaleza, y cómo los hombres mandan en ellas y explican sus cambios, a mí nada me flipa tanto como la fonética. También me interesan las guerras, bueno, y la invención de la imprenta, y del cine y del fax, y antes de la rueda y las tijeras, que son cosas de las que ya nadie se acuerda, y el curso de los ríos cuando se salen de madre y allá van rodando pueblos enteros, y el culto a los muertos y la vida de los salvajes, pero fliparme

¹ Cf. A.J. Greimas et T.M. Keane, « L'éloge du mot » : « *le noyau d'un lexème tout comme la "gestalt" du percept d'une chose sont des figures, autrement dit, [...] le sens propre du mot est d'abord figuratif* », op. cit., p. 99.

² Nous reprenons l'expression de Michel Foucault, citée précédemment en exergue.

³ Le langage humain, verbalisé, n'est qu'une espèce parmi d'autres ; le langage existe en « de multiples acceptions » : celui des animaux ne fait plus aucun doute, mais l'organisation du monde dans sa totalité et diversité, qu'il s'agisse du monde végétal, de l'organisation du jour et de la nuit, des cycles saisonniers, des climats, etc., repose sur une/des structure(s) organisatrice(s) et fonctionnelle(s) pouvant être qualifiée(s) de « langage(s) ».

de verdad, de eso que te quedas con los ojos a cuadros, la fonética. Todo acaba, si lo piensas, llevando al mismo empiece: a que la gente arrancó a hablar para entenderse. ¿Y cómo les saldría tan fácil al principio?

Ahora que me ha dado mucho por estudiar todo esto, entiendo que yo tardara tanto en decidirme a hablar [...] (Parent. p. 52)

Le langage est –entre autres– un outil apparu pour répondre à une nécessité : celle de la compréhension des êtres humains entre eux.

En poète, Baltasar inscrit spontanément la phonétique –ici métonyme du langage¹– dans la Nature². De là il établit une comparaison entre diverses activités humaines d'où il ressort que celle qui s'inscrit en tête de la hiérarchie obtenue est la phonétique/ langage. Carmen Martín Gaité semble adopter ici la posture du philosophe du langage pour qui la question du langage est la synthèse de toutes les autres, pour qui toute interrogation doit commencer par se porter sur le langage ; plus encore, pour Baltasar, toutes les questions qui habitent le monde convergent vers cette même question, qui devient alors *la* question fondamentale.

Cette réflexion métalinguistique nous permet de justifier la problématique traitée dans cette partie, c'est-à-dire la nécessité de s'interroger sur le langage. Autojustification doublement assise, quand elle convoque ce qui apparaît aussi comme une de ses représentations figuratives : la discipline scientifique lui correspondant, étudiée par Baltasar d'un point de vue scolastique.

Ainsi notre auteur a résolu la question première, de l'origine, par la voie de la communication, de l'intersubjectivité³. Sa rigueur dialectique la conduit à poser, après cette question génétique, la question synchronique de l'essence ou substance du langage.

¹ Peut-être qu'ici, le terme de « fonación » conviendrait davantage que celui de « fonética » ; la phonation étant le faire dont rend compte théoriquement la phonétique.

² De cette présence du langage dans la Nature, nous pouvons déduire sa qualité esthétique : le langage en tant qu'élément de la Nature est comme tous ses autres éléments, esthétique. Nous reviendrons sur cette idée par la suite.

³ Relativement à la question de l'origine du langage, Darmesteter dit : « *Le langage humain à lui tout seul ne peut donner la clef de son origine.* », pour lui, jusqu'alors (1885), l'étude du langage avait plutôt relevé de la métaphysique, *La vie des mots*, op. cit., p. 5. Nous reviendrons par la suite sur ce rapport entre le langage et la métaphysique. Pour l'instant, nous citons simplement ces mots de Baltasar : « [...] *quería entenderlo todo junto, no por separado, el hablar liado con el crecer y con el viajar y con el morir [...]* » (Parent., p. 117).

b. L'essence

Nous avons déjà eu l'occasion d'envisager le langage en tant que matière, et d'en étudier trois qualités : la transformabilité graphique, l'aspect ludique, la temporalité. C'est en essayant de répondre à l'une des questions que le titre du chapitre IX met en emphase, « Las preguntas », que Baltasar va nous permettre de préciser l'essence de cette matière, à partir d'une comparaison entre le langage, « el hablar », et ce qu'il appelle les « pièges » que lui tend Fuencisla dans les histoires qu'elle lui raconte.

L'histoire singulière qui motive cette comparaison est une histoire « vraie » racontée indirectement à travers le prisme du conte : l'histoire de son père et de sa grand-mère, « la señora del palo ». Le récit de Fuencisla se termine sur une question sollicitant la participation de Baltasar :

- [...] Empujó la puerta, ¿y a quién dirías que se encontró?
 - A una señora que estaba hilando.
 - ¿Cómo lo sabes?
 - Porque es de otro cuento que me contabas antes de hablar yo.
- Cuando la pillaba en una de esas trampas, tardaba en encontrar salida. Pero tampoco eran trampas del todo. Eran mezclas, afición a recortar de aquí y pegar por allá. Un juego. Como lo era el hablar mismo, y eso cada día lo iba sabiendo más claro. (Parent. p. 110)

Ce qu'il considère comme un piège est le mélange de plusieurs histoires, et en l'occurrence, son histoire familiale avec un conte merveilleux préexistant. En explicitant ce qu'il appelle « piège » il en vient à la comparaison avec le langage : le « piège » est ce que nous pouvons appeler l'instabilité, l'hétérogénéité, de ce récit qui apparaît à Baltasar comme trahi –en tant qu'il est mêlé à un autre.

Le « piège », justifié à l'aide des notions de « mélange », « collage »¹, et « jeu », permet à Carmen Martín Gaité de proposer une définition de l'essence du langage : c'est une matière hétérogène instable et ludique. Hétérogénéité et instabilité que Baltasar justifie directement pour le langage –et non plus pour le « piège »– en soulignant les rôles de l'expérience et de l'usage : c'est en maniant et s'appropriant le langage que le sujet en repousse les limites pour lui donner toute sa potentialité ; le langage est *en puissance*, puissance qui *s'actualise* dans la pratique. Car en fait, le

¹ Le « collage », auquel nous ne faisons ici qu'une brève allusion, est une autre des figures fondamentales de l'œuvre de Carmen Martín Gaité sur laquelle nous reviendrons dans le détail par la suite.

langage est une combinatoire dans laquelle les paradigmes et les syntagmes se conjuguent à l'infini. Pour ce qui est de sa dimension ludique, nous avons déjà eu l'occasion de montrer à quel point elle est féconde et fondamentale chez notre auteur.

Envisager le langage d'un point de vue génétique quant à son émergence en tant que langage articulé, ou dans son essence du devenir, de la potentialité, c'est l'inscrire comme tout autre être vivant dans l'existence.

En toute cohérence avec son œuvre, Carmen Martín Gaité insiste sur l'origine intersubjective de la prise de parole, démontrant ainsi l'union intrinsèque de deux de ses axes fondamentaux : le langage et la communication. Si la rigueur scientifique de sa réflexion est évidente, son insistance sur les dimensions temporelle et ludique de la combinatoire qu'est le langage la réaffirme en tant que poète et artiste.

C'est vers le moment où cet être déjà présent dans le monde accède à l'existence à proprement parler, en s'extirpant de sa fusion ontique avec la Nature, que nous allons nous tourner maintenant.

2. L'acte fondateur : le baptême

[...] lo bautizó y así empezó a existir.
(Parent. p. 140)

C'est en parlant d'une réalité nouvelle pour lui, sa première chambre personnelle, baptisée par sa mère « casita de papel »¹, que Baltasar pose de façon explicite le lien entre le langage et l'existence, lien de cause à effet –lisible dans le connecteur logique « así » (donc)– : pour qu'une chose existe, il suffit de la nommer².

Cette capacité de production de l'existence est originellement dans la Genèse, où la Création est le produit du Verbe : c'est par la *parole* que Dieu fait apparaître les éléments du monde : « Dieu dit : Que la lumière soit ! Et la lumière fut. ». A cette première forme créatrice, celle de Dieu qui donne l'existence par le simple fait de la

¹ « — ¡Qué bien! —dijo desde la puerta—. Al fin te has construido tu casita de papel. » (Parent. p. 140) ; la « petite maison de papier » pouvant aussi bien être la métaphore de l'objet livre...

² L'acte de nommer est une condition suffisante à la preuve de l'existence, mais pas nécessaire ; nommer une chose prouve qu'elle existe (on ne peut nommer le non-être), mais elle peut aussi exister sans qu'elle soit nommée. C'est un argument que Descartes aurait pu utiliser pour prouver rationnellement l'existence de Dieu : si on parle de Dieu, c'est qu'il existe.

verbalisation, succède celle d'Adam à qui il confie la tâche de trouver un nom aux animaux¹. Celle-ci est cette fois purement endogène dans la mesure où ce que va produire le langage n'est plus autre chose que du langage : il s'agit d'inventer des mots, pour désigner des choses préexistantes. Avec cette représentation d'une chose (objet du monde) par une autre (un mot), nous sommes face à la naissance du symbolisme.

Le baptême de la chambre de Baltasar réalise synthétiquement cette double capacité créatrice du langage, exogène et endogène. Avoir une chambre à soi n'est pas le simple fait de dormir dans un nouveau lieu, mais aussi celui de son investissement affectif. Une fois encore, c'est la mère qui va permettre cet investissement, au moyen du baptême du lieu signifiant son approbation de la décision d'émancipation de son fils. Le baptême dont il est ici question remplit sa double fonction de rituel de reconnaissance de l'existence et de don d'un nom propre. La chambre, jusqu'ici « cuarto » ou « dormitorio », acquiert une identité lexicale individuelle et originale : « tu casita de papel ».

Après cette première observation sur le rapport entre le fait d'être nommé originalement et la possibilité de l'investissement, Baltasar nous confronte à une autre nuance du rapport langage/existence. Cette fois, la réalité à nommer est déjà investie, déjà patente, pour le sujet, mais ce qui lui fait problème est l'absence de mot pour le désigner ; absence de nom qui semble ôter l'objet de la réalité, et qui plonge le sujet qui a l'intuition de son existence dans l'angoisse.

Il n'est certainement pas anodin que dans cet exemple Carmen Martín Gaité nous ramène précisément au problème initial de notre travail, à savoir la difficulté de Baltasar à acquérir le langage. Le mot qui lui fait défaut ici est le mot « phonétique » – quand on sait que sa difficulté a justement été d'ordre phonatoire :

[...] tenía un lío fenomenal. Y era de puro asombro ante la dichosa fonética. Que lo sigo teniendo, y no paro de darle vueltas a lo mismo, pero ya en plan de estudio, menuda diferencia. Sobre todo porque sé que se llama fonética, y las cosas cuando tienen nombre te tranquilizan. En eso pasa igual con las personas. Vas a tientas y el nombre es la primera pista, una luz; si no lo sabes te lo acabas inventando. (Parent. p. 55)

¹ « L'Éternel Dieu forma de la terre tous les animaux des champs et tous les animaux du ciel, et il les fit venir vers l'homme, pour voir comment il les appellerait, et afin que tout être vivant portât le nom que lui donnerait l'homme. », *La Genèse* (2), Librio, Paris, 1997.

Cette réflexion qui met en relation l'angoisse et le langage pourrait faire office de justification de la psychanalyse, entendue comme thérapie par la parole. En effet, Baltasar est apaisé quand il prend possession du mot désignant la réalité inconnue qui l'angoissait.

L'existence d'un signifiant agit comme la preuve de l'identification de son signifié par la communauté des sujets parlants : si le symbole existe, c'est que la réalité qu'il représente existe au préalable. Il faut reconnaître que dans l'exemple de notre auteur la « communauté des sujets parlants » –et certainement afin de le mettre davantage en évidence– est réduite à une de ses fractions, la communauté scientifique des linguistes, ce qui réduit l'accès au signifiant en question¹.

Pour Baltasar, l'accès au terme « phonétique » est la preuve de l'existence et de la reconnaissance du problème auquel il a été confronté dans la solitude. Si précédemment, avec l'exemple de la « casita de papel », l'existence était provoquée par le langage qui permettait la naissance de l'objet, ici, il s'agit au contraire d'une confirmation par identification d'un objet jusque là amorphe, indéfini : si cet objet a déjà un nom, c'est que pour le monde il existe. En tant qu'il permet la sortie immédiate de la solitude en réincorporant le sujet à la communauté humaine, le langage trouve un nouveau moyen de démontrer son essence intersubjective.

Ainsi le langage est doublement producteur d'existence, à la fois en cela qu'il signe l'acte de naissance des objets du monde, et en cela qu'il redonne une concrétude (un signifiant) à ce qui n'était qu'intuition (le signifié). C'est un nouveau *cogito* que semble proposer Carmen Martín Gaité : « je suis nommé, donc je suis » ; lien avec le sujet rétabli dans la comparaison qui clôt la réflexion de Baltasar :

[...] En eso pasa igual con las personas. Vas a tientas y el nombre es la primera pista, una luz; si no lo sabes te lo acabas inventando. (Parent. p. 55)

¹ Le problème qui se profile ici est celui de la connaissance : comment avoir accès à ce qu'on ne connaît pas ? A cette même question posée par Menon, « *Et comment chercheras-tu, Socrate, ce dont tu ne sais absolument pas ce que c'est ?* », Platon propose sa théorie de la « réminiscence » par l'intermédiaire de Socrate. Platon, *Menon*, Gallimard, Folio Essais, Paris, 1999, p. 138.

Dans sa réflexion totalisante sur le langage, Carmen Martín Gaité nous a permis d'envisager le rapport fondamental entre le langage et l'existence. Si l'être du langage préexiste dans le monde, il n'en est pas moins un être du devenir, comme en attestent le moment originel de son émergence répondant à la nécessité de communiquer, et sa définition de chose se-faisant, en tant que combinatoire. Inscrit lui-même dans l'existence, le langage a aussi la faculté de la créer hors de lui : que ce soit dans le baptême attestant la naissance d'une réalité nouvelle, ou en étant la preuve de l'existence d'un signifié ; ce qui est la « réalité nouvelle » est alors cette fusion de la chose et du mot.

Nous devons aussi remarquer que ce que signifie l'existence du langage, c'est avant tout l'existence du sujet, car comme l'a clairement exprimé Humboldt : « L'homme pense, sent et vit uniquement dans la langue »¹ ; ce pourquoi Baltasar dit précisément :

[...] también quería entenderlo todo junto, no por separado, el hablar liado con el crecer y con el viajar y con el morir [...] (Parent., p. 117)

En vue de notre propos à venir, nous souhaitons remarquer la nature du langage dans lequel notre auteur mène cette réflexion métalinguistique et métaphysique. En effet aussi profonde soit-elle, elle se dispense de toute terminologie linguistique : si elle est métalinguistique, ou métalangagière, c'est en tant qu'elle questionne l'objet langage au moyen de l'outil langage, et non parce qu'elle utilise directement un métalangage² ; au contraire, elle se fait dans un langage usuel et simple, accessible à l'ensemble de la « communauté des sujets parlants ».

La préexistence dans le monde du langage dont nous venons de parler entre en opposition avec un autre type de langage ; celui de la grammaire et des « sciences du langage ». A la lueur de la manière dont notre auteur définit ce premier langage, il nous semble opportun de le qualifier de « naturel » ; dans une typologie binaire, le second langage –métalangage– serait par conséquent qualifié d'« artificiel »³.

¹ Humboldt, *Sur le caractère national des langues*, op. cit., p. 157.

² Le terme métalinguistique « fonética » employé ici, apparaît à titre d'exemple d'acquisition d'un nouveau signifiant prouvant l'existence de la réalité qu'il recouvre et qui jusqu'ici restait insaisissable. Toutefois, il n'est certainement pas fortuit que ce soit précisément cet exemple qu'ait choisi notre auteur –comme nous l'avons déjà signalé. C'est justement pourquoi nous reparlerons du rapport métalangage/figurativité.

³ Selon la vieille dialectique opposant l'art à la nature.

C'est l'insertion par Carmen Martín Gaité de cette terminologie *a priori* exogène au discours littéraire dans son dernier roman qui va nous intéresser maintenant.

B. Initiation au métalangage

Le métalangage est tout autant que le langage-objet un aspect de notre comportement verbal, et comme tel, il constitue un problème linguistique.

Roman Jakobson¹

La présence du métalangage dans *Los parentescos* est lisible dès le paratexte, dans le titre du troisième chapitre de la première partie : « Los misterios de la fonética ». L'insertion de cette terminologie linguistique² au sein du discours romanesque nous semble être une originalité digne d'être remarquée ; cette confrontation du langage naturel et du langage artificiel précédemment posés. L'enjeu d'une telle rencontre se situe à la fois au niveau de l'expression et au niveau du contenu –terminologie hjelmslevienne– : sur le plan de l'esthétique littéraire en tant qu'il voit la naissance d'un nouveau discours hybride, et sur le plan cognitif dans la mesure où il fait du roman un nouveau véhicule de la connaissance linguistique.

Dans *Los parentescos*, l'apparition du métalangage (ou langage artificiel) se fait d'abord corrélativement à l'apprentissage du langage naturel³ par Baltasar lorsqu'il est enfant, et ensuite par la persistance de sa curiosité langagière à mesure qu'il grandit ; car comme nous allons le voir, pour Carmen Martín Gaité, grandir c'est en grande mesure apprendre à connaître le langage.

La remémoration et la conscientisation de l'acquisition douloureuse du langage quand il était petit, étant l'un des aspects de l'intérêt que continue de porter le jeune Baltasar au langage, il en vient à rendre compte aussi de l'aspect scolaire de cet ap-

¹ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, (1969), p. 69, cité par Josette Rey-Debove, in *Le métalangage*, Armand Colin, Paris, 1997.

² « Linguistique » entendu comme appartenant à la discipline identiquement nommée ; mais nous aurions aussi pu dire « métalinguistique » ou « métalangagière » pour signifier qu'il s'agit d'un langage dont la spécificité est de parler du langage usuel. Cf. Josette Rey-Debove, *Le métalangage*, *ibid.*, p. 21.

³ Ou « langage-objet » pour reprendre les termes de Jakobson cités en exergue.

prentissage¹. A l'école primaire, après la lecture et l'écriture dont nous avons déjà parlé vient l'étude de la grammaire : elle est le premier regard normé sur le langage proposé au sujet parlant². Cette étude implique l'acquisition d'un nouveau langage, artificiel, spécifique : le « métalangage »³.

1. De la grammaire⁴

L'apprentissage du langage qui commence dans le cercle de l'intime⁵ se poursuit dans le cadre scolaire. L'exploration presque systématique que mène Carmen Martín Gaité sur le langage prend donc aussi en compte l'aspect didactique et réflexif de son apprentissage, en témoigne le titre du chapitre X, « De dragones y ejercicios escolares »⁶.

Certains souvenirs d'écolier de Baltasar, en plus de témoigner de cette étape, et donc d'être métalinguistiques d'un point de vue thématique, font émerger un discours singulier, hybride, qui mêle métalangage grammatical et discours littéraire, c'est-à-dire discours immédiatement appréhendable comme « artificiel » et discours utilisant le langage naturel tout en l'érigeant au statut du littéraire.

C'est le cœur de notre problématique –caractéristique du postmodernisme– que nous touchons ici, à savoir l'inclusion de la réflexion théorique dans sa mise en pratique ; la confrontation du sensible et du sens.

¹ Il ne restreint d'ailleurs pas cet aspect scolaire de l'apprentissage au seul domaine du langage, comme en témoignent déjà certains titres de chapitres ; le plus évocateur est celui du chapitre XIV, « Biología e historia », mais nous comptons aussi celui du chapitre X, « De dragones y ejercicios escolares », ou encore celui du chapitre IX, « Las preguntas ».

² Nous précisons « normé » dans la mesure où tout sujet parlant, et en particulier l'enfant, exerce déjà inconsciemment une activité métalinguistique, et que la grammaire est le premier système scientifique qui lui est proposé pour observer le langage.

³ La réalité du métalangage est elle aussi une réalité complexe. A ce propos, Josette Rey-Debove a distingué le « métalangage scientifique didactique » du « métalangage courant », *ibid.*, p. 22.

⁴ Grammaire qui est, pour Darmesteter, « le corps même de la langue ». *La vie des mots*, *op. cit.*, p. 9.

⁵ Avant même de venir au monde, à travers le ventre de la mère qui l'émet et le reçoit, le sujet est déjà dans le langage. Le moment de la naissance se réalise à son tour dans le langage : celui des médecins en salle d'accouchement, celui des parents et de la famille qui accueillent le bébé.

⁶ Le « dragon » fait référence à un écusson que Baltasar découvre sur la maison de sa grand-mère, la « señora del palo », « la duquesa » : «*Luego crucé la calle y me acerqué a mirar de cerca la puerta enorme, con su escudo de piedra encima. Tenía una especie de dragón en la izquierda, y a la derecha estrellas.*» (Parent. p. 119).

a. Sujets définis/indéfinis

Le passage que nous avons ici relevé se situe dans ce même chapitre X cité ci-dessus. Il offre la particularité d'un intertexte et de son commentaire. Comme le titre du chapitre l'indique, il s'agit d'un exercice scolaire consistant à rédiger un récit court illustrant la distinction typologique établie entre deux catégories de fonction-sujet : défini et indéfini.

[...] el profesor de gramática me gustaba mucho. Una vez –ya llevaría yo dos años en ese colegio– me mandó hacer una redacción corta. Tenían que salir un ejemplo de sujeto definido y otro de sujeto indefinido. Lo pensé mucho, precisamente porque no podía pasar de cuatro líneas.

— Tú métele «suspense» –me aconsejó Máximo–. Eso es lo importante.

[...] Me puso un diez y al día siguiente le enseñé la redacción a mamá. La tiene guardada, me la ha leído a veces y por eso me la sé de memoria. Dice:

«Juan y su hermana Isabel hablaban junto al fuego.

«— Aseguran –dijo ella– que anda una bruja por el pueblo.

«De repente, llamaron a la puerta.»

— ¿No hay más? –dijo mamá–. ¡Qué pena que no haya más! ¿Vas a seguirlo?

— No. Son ejemplos. Isabel y Juan son sujetos definidos, o sea que se ven. Los que inventaron lo de la bruja y el que llama a la puerta, no. No lo ves. ¿A que no?

Mamá se quedo pensativa.

— Sí, es parecido a cuando decimos «llueve». Lo explicas muy bien. (Parent. p. 122)¹

Ce passage de roman est éminemment singulier en cela que l'événement narratif qu'il décrit est un exercice de grammaire. La précision avec laquelle Baltasar en rend compte est telle qu'elle remet presque le lecteur sur le banc des écoliers pour lui demander de faire lui aussi l'exercice². L'exposé fidèle du problème se réalise donc dans les termes de la grammaire.

L'exercice est une mise en pratique d'une distinction théorique exposée au préalable par le pédagogue : il s'agit, après la distance métalinguistique et la catégorisation conceptuelle, de prouver l'acquisition de cette connaissance théorique dans la

¹ En commençant par souligner l'affection qui lie Baltasar à son professeur de grammaire, Carmen Martín Gaité met aussi en évidence combien l'acquisition du savoir est lié à la communication entre les personnes.

² Cette régression proposée ici au lecteur est comparable aux devinettes irrésolues de la grand-mère de Leonardo.

mise en discours, de redescendre du niveau métalangagier au niveau langagier, du langage artificiel au langage naturel.

Mais l'exercice renferme une autre contrainte et un autre objectif pédagogique qui n'est pas pour déplaire au goût littéraire de Baltasar : l'imagination. C'est ainsi qu'il se plie avec plaisir à cette seconde contrainte elle-même dédoublée, d'un point de vue formel par le professeur, « pas plus de quatre lignes », et d'un point de vue argumentatif par Máximo, « mets-y du suspens ». Plaisir qui se télescope chez son lecteur comme en attestent la très bonne note qui sanctionne son travail, et la réception de sa mère. L'autonomie argumentative du fragment écrit est telle que cette dernière n'y soupçonne pas l'enjeu de la mise en pratique d'une distinction grammaticale ; sa mère ne décèle pas la contrainte *formelle* ou *expressive* car elle est captivée par l'astuce argumentative du *contenu*.

Ce faire de Baltasar témoigne du souci de Carmen Martín Gaité de toujours maintenir l'harmonie entre le *contenu* et l'*expression* ; c'est une nouvelle façon pour elle de revendiquer que le sens est cette alchimie du signifié et du signifiant.

Etant donné que l'objectif de cette rédaction était la mise en situation discursive d'une distinction grammaticale et que celle-ci n'est pas identifiée par sa mère-lectrice, Baltasar se voit obligé d'adopter la posture didactique de l'enseignant, en explicitant clairement à sa mère l'enjeu grammatical. C'est ainsi que Carmen Martín Gaité convie son lecteur à un cours magistral de grammaire au beau milieu d'une page de roman. En bon pédagogue, Baltasar éclaire le point de grammaire par l'explication, lisible dans le lien logique de « o sea que », et par l'exemple : « Isabel y Juan son sujetos definidos, o sea que se ven. » ; « Los que inventaron lo de la bruja y el que llama a la puerta, no. ». Dans un souci de clarté totale, l'auteur prouve que l'interlocutrice a compris le topo en lui faisant donner à son tour un exemple l'illustrant : « es parecido a cuando decimos "llueve". Lo explicas muy bien. » ; exemple qui fournit par ailleurs une explication supplémentaire au lecteur.

Un tel passage ne peut que plaider en la faveur de l'existence d'une dimension pédagogique dans l'œuvre romanesque de notre auteur. Si l'insistance sur cette dimension peut sembler redondante dans la mesure où toute œuvre d'art, littéraire entre autres, en tant qu'elle communique une réflexion sur la réalité humaine, est porteuse

d'enseignement, nous souhaitons insister sur la conscience qu'en a notre auteur et la précision avec laquelle elle s'y engage, au point d'en faire un thème de roman, notamment ici relativement à la caractéristique langagière de cette réalité humaine.

De la même façon qu'il existe une appellation « roman philosophique » –certes controversée– dont nous débattons dans la deuxième partie de cette étude, nous pensons que ce roman pourrait être appréhendé en tant que « roman linguistique ».

b. Adverbes de temps et de lieu

Plus subtil, car échappant au cadre formel du cours magistral, un autre intermède grammatical, relatif aux adverbes de temps et de lieu, s'est glissé dans *Los parentescos*. Cette fois-ci, Carmen Martín Gaité n'énonce pas une règle de grammaire, mais observe une difficulté d'acquisition du langage traduisant en réalité un problème du développement cognitif de l'enfant.

Dans le chapitre XIII intitulé « El legado de Bruno » Baltasar déplore ne pas avoir revu « los vecinos de arriba », personnages si déterminants dans sa construction identitaire puisque c'est à eux que se doit le déclenchement de sa prise de parole. Finalement, Fuencisla l'informe de leur déménagement, lié à leur vieillesse et leur volonté subséquente de se rapprocher de leur fils Gabriel, en Italie. Baltasar n'a pas vu venir cette vieillesse. Ce décalage avec la réalité se manifeste linguistiquement ; d'abord dans l'emploi du temps verbal (présent au lieu d'imparfait), puis dans l'emploi des adverbes de temps « avant »/« maintenant » :

— Viejos no son –protesté–. El no es viejo. Sube muy bien por las cuerdas.

— Subía. Eso era antes.

La miré. Las palabras «antes» y «ahora» eran como llaves que no acoplan a la cerradura.

— ¿Antes? No, Fuencis. Yo digo ahora. En la función de la libélula que te conté.

— Sí, claro. La última que hicieron. Han pasado dos años y medio, Balti.

— ¿Tanto? (Parent. p. 137)

Ce fragment de dialogue témoigne de sa difficulté à évaluer la quantité temporelle écoulée depuis la fameuse après-midi du spectacle de marionnettes : il n'a pas conscience de ces « deux ans et demi » au moins dont parle Fuencisla. De cette confusion

qui se manifeste au niveau lexical, nait une réflexion métalinguistique sur les « mots » « antes » et « ahora » ; « mots » érigés au stade d'objets par la tournure emphatique et redondante, métalinguistique : « Yo digo ahora. »¹.

L'apprentissage des adverbes de temps et de lieu est observé comme une étape par les psycholinguistes. Ceux-ci ont pu vérifier que lorsque l'enfant entre à l'école primaire, les notions temporelles ne sont pas encore acquises, et qu'il nécessite une représentation qui associe l'ordre spatial à l'ordre temporel².

Avant le dialogue que nous venons de citer, le chapitre s'est ouvert sur une réflexion où Baltasar évoquait justement sa « confusion » ou association entre les adverbes de temps et de lieu :

Algunas veces, al pasar por delante del Teatro Principal, veía tan lejos aquella fachada como si hubieran pasado cien años desde que Máximo y Mati me esperaron una tarde allí a la puerta, pero al mismo tiempo muy cerca. El lejos y el cerca daban mareo de lo juntos que podían estar, de lo deprisa que se prestaban el disfraz el uno al otro. Los adverbios de lugar –que nunca paran quietos en el mismo lugar– a mí siempre se me confunden con los de tiempo. Por ejemplo, «lejos» era hermano de «antes» y «cerca» de «ahora» [...] (Parent. p. 134)

L'identification du problème théorique est amenée par la notion de « lointain ». Pour Baltasar, elle oscille entre l'espace (la façade du Théâtre) et le temps (cent ans), et finit par les confondre. Le dictionnaire atteste en effet que ces adverbes du « lointain », « lejos » et « cerca », incluent la double référentialité du lieu et du temps ; à l'inverse, « antes » et « ahora » sont référentialisés du seul point de vue temporel.

L'ambiguïté linguistique réalise en fait la synthèse des deux coordonnées universelles dans lesquelles s'inscrit le sujet : l'espace et le temps³. Si le problème est donc, essentiellement, métaphysique, il est intéressant d'observer que c'est en partant du langage que Carmen Martín Gaité s'y confronte : c'est la méthode métalinguistique

¹ Ce « je dis » est une expression métalinguistique clairement identifiée. Cf. Josette Rey-Debove, *Le métalangage*, Armand Colin, Paris, 1997.

² Cf. les expériences de J. Piaget rappelées par Jean Simon dans *La langue écrite de l'enfant*, PUF, Paris, 1973, p. 323.

³ Les « deux formes pures de l'intuition sensible » étudiées par Kant dans « L'Esthétique transcendantale ». Cf. *Critique de la raison pure*, GF Flammarion, Paris, 2001, p. 119.

qu'elle choisit pour traiter un problème métaphysique. Plus qu'en philosophe, c'est en philosophe *du langage* qu'elle se pose à nouveau¹.

Les deux passages que nous venons de citer s'inscrivent en effet dans une réflexion bien plus générale, identifiant un autre axe fondamental de l'œuvre de notre auteur : celle du temps « perdu » –comme dirait l'autre–, c'est-à-dire la mémoire. Ce qui préoccupe Baltasar dans ces quelques pages, c'est le temps qui précède sa naissance, celui de l'histoire de sa famille avant que ne s'unissent ses parents ; et précisément dans ce passage, le lien qui a uni sa mère aux « vecinos de arriba »².

Pour nommer cette nébuleuse temporelle, Baltasar a ici recours par deux fois au métalangage : « aquel «antes» que yo buscaba a tientas » (Parent. p. 136) et, « aquel borroso «entonces» » (Parent. p. 137). Les guillemets fonctionnent ici comme des signes typographiques métalinguistiques³, tandis que les adverbes « antes » et « entonces » précédés du démonstratif « aquel » changent de catégorie grammaticale et sont substantivés.

La cohérence du passage repose donc en partie sur l'emploi du métalangage. Notre auteur choisit dans ces pages de traiter le thème du temps au moyen de l'usage métalinguistique du langage usuel. Celui-ci semble permettre l'émergence de nouvelles notions temporelles, *l'avant* et *l'alors*⁴ : implicitement, *avant* que le sujet (Baltasar) ne soit.

Toutefois, la définition définitive que propose notre auteur par l'intermédiaire de Fuencisla n'est plus une définition métalinguistique mais au contraire figurative : « el tiempo es un carrusel » (Parent. p.137). De l'abstrait notionnel, on repasse alors à la réalité concrète de l'objet du monde « manège »⁵. Tout se passe ici comme si Carmen Martín Gaité utilisait le métalangage comme méthode de réflexion, mais qu'elle

¹ Néanmoins, il ne faut pas se hâter à penser que tous les problèmes philosophiques auxquels elle se confronte sont traités par cette « méthode » métalinguistique. La deuxième partie de cette étude pourra donc la poser « uniquement » en tant que philosophe.

² Qui sont les ex-beau-parents de sa mère, c'est-à-dire les parents de Gabriel, père des frères et sœurs de Baltasar.

³ Cf. Josette Rey-Debove, *Le métalangage*, op. cit..

⁴ Cette pratique consistant à substantiver des mots appartenant à d'autres catégories grammaticales est très courante en philosophie ; on peut penser par exemple au « il y a », au « on » de Heidegger, etc. Le métalangage philosophique découle aussi, bien évidemment, de la néologie.

⁵ Ce « manège » reprend pour la développer une autre figure utilisée pour la représentation du temps, celle de la « roue » qui tourne ; figure connotant entre autres les idées de cycle et de mouvement. Le « manège » lui ajoute une dimension ludique, et suggère la rencontre avec des objets représentant des personnages et des objets du monde.

choisissait la figurativité pour exprimer la conclusion à laquelle elle est arrivée : le temps s’amuse à nous faire tourner au milieu de personnages plus ou moins fantasmagoriques.

Les deux intermèdes grammaticaux que nous avons étudiés, relativement à la distinction entre les sujets définis et indéfinis, ou à l’emploi des adverbes de temps et de lieu, nous ont conduit à évoquer à la fois une appellation de « roman linguistique », et une « méthode » métalinguistique permettant de se confronter à des problèmes d’ordre métaphysique. En observant cette rencontre du littéraire et du linguistique, nous avons aussi vérifié la fragilité de la frontière entre le métalangage et la figurativité ; que ce soit dans le soin littéraire respectant l’alchimie du sensible et du sens, avec lequel Baltasar résout son exercice de grammaire, dans l’usage métalinguistique du langage usuel, « aquel « antes » », « aquel « entonces » », ou encore dans la résolution figurative du problème du temps traité en termes métalinguistiques.

Après la grammaire, nous revenons à une autre spécialité de la linguistique dont nous avons déjà beaucoup parlé : la phonétique.

2. De la phonétique

On trouve dans le chapitre X déjà cité, « De dragones y ejercicios escolares », une réflexion qui entre directement en résonance avec celle de l’incipit du chapitre III, « Los misterios de la fonética », qui nous avait permis de remonter aux origines du langage. Cette résonance est fondée sur la mise en relation directe de la question linguistique avec la Nature et les événements du monde.

Après avoir dit :

Entre el montón de cosas que pasan en la naturaleza, y cómo los hombres mandan en ellas y explican sus cambios, a mí nada me flipa tanto como la fonética. (Parent. p. 52)

Baltasar observe une nouvelle relation répertoriée dans les livres :

De los libros salían cada vez más cosas enredadas unas con otras, y lo bonito es que daban pie a combinarlas por cuenta propia. Me interesaba entender cómo nacen los ríos, en qué se diferencian las consonantes de «petaca» de las de «bodega», por qué se murieron los mamuts y ya no queda ninguno, cuántos años tarda en crecer una

encina, cómo viajaban los antiguos antes de que se inventara el tren. Pero también quería entenderlo todo junto, no por separado, el hablar liado con el crecer y con el viajar y con el morir. Era cuestión de paciencia cazar esos lazos. (Parent. p. 117)

Outre la réaffirmation de cette essence « du mélange » pourrait-on dire, qu'est celle que Carmen Martín Gaité donne au langage, ce que nous souhaitons observer ici, c'est la question métalinguistique glissée par Baltasar au milieu de cette série de tant d'autres questions, et laissée en suspens par l'auteur : celle de la différence entre les deux séries de consonnes [p/t/c] et [b/d/g].

Baltasar ayant déjà dit que l'objet de sa plus forte curiosité était la phonétique, il n'est pas étonnant qu'il repose une question phonétique au milieu d'une série d'interrogations sur le monde. Mais, contrairement aux deux exemples grammaticaux que nous venons d'étudier, l'auteur ne résout pas le problème posé ; attitude comparable aux devinettes de la grand-mère de Leonardo, laissées en suspens, dans *La Reina de las Nieves*. Si la pratique diffère de ce que nous avons pu observer jusqu'alors, l'intention pédagogique n'en demeure pas moindre : Carmen Martín Gaité espère peut-être qu'en transposant la curiosité de Baltasar à son lecteur, elle obtiendra qu'il adopte la même attitude que son personnage, à savoir qu'il se mette à étudier la linguistique.

La distinction que perçoit Baltasar entre ce qu'il appelle « consonnes » est une distinction de sonorité entre des phonèmes qui ont en commun leur mode d'articulation occlusif. Si cette distinction est évidente pour quiconque a des notions élémentaires de phonétique, il faut relever ce qu'elle a d'exceptionnel chez un enfant qui vient juste d'entrer à l'école. Il semble que Baltasar prend ici à son compte ce qu'ont pu déduire les linguistes, à savoir que les troubles du langage, tout comme son apprentissage chez l'enfant, sont des lieux idéaux pour l'étude du langage –puisqu'il semble que la singularité de son intérêt pour la question soit né de sa difficulté première.

Cette question spécialiste insérée parmi d'autres provoque la mise en relation, en conclusion du passage, des caractéristiques essentielles du sujet : « el hablar liado con el crecer y con el viajar y con el morir » ; la parole, la croissance, le voyage, et la mort. L'incursion métalinguistique débouche là encore sur une réflexion totalisante sur l'ontologie humaine, où le langage occupe la première place (en témoigne la position du signifiant lui correspondant sur l'axe syntagmatique).

Contrairement aux deux exemples grammaticaux précédents, le métalangage linguistique convoqué ici est beaucoup moins spécialisé. Au lieu de parler de « phonèmes » comme il conviendrait ici, Baltasar parle de « consonnes »¹, terme usuel facile d'accès pour les non-spécialistes (*extension* supérieure) bien que moins précis (*intention* inférieure). De même, les phonèmes en question ne sont pas saisis isolément, présentés conceptuellement ([p], [t], [k], [b], [d], [g]), mais dans des exemples concrets, des mots qui ne sont élevés au rang d'objet d'étude linguistique que par leur présentation au moyen de ces signes typographiques métalinguistiques déjà rencontrés que sont les guillemets.

Dans cette réflexion globale sur le monde où le propos n'est pas restreint au langage, l'outil métalinguistique que choisit Carmen Martín Gaité est ici un outil allégé, non réservé aux spécialistes². Il présente l'avantage de la simplification et permet au lecteur non linguiste d'identifier immédiatement le problème posé, sans qu'il soit bloqué par une quelconque frontière jargonante, toujours exclusive.

Le traitement de cette autre discipline de la linguistique nous a montré une autre modalité d'expression de cette même attitude de vulgarisation et de partage adoptée par notre auteur.

L'apprentissage du métalangage, en tant qu'il est un outil de l'accès à la connaissance du langage, participe de son apprentissage ; car on ne peut acquérir un tel objet sans le comprendre. Poser ainsi les choses c'est rejoindre la citation en exergue de Jakobson, et justifier le besoin de Baltasar de revenir aussi sur cet aspect de l'apprentissage quand il réfléchit sur ce qu'est le langage et comment arriver à en avoir la maîtrise.

¹ Terme que connaît évidemment notre auteur et que nous avons déjà rencontré entre autres avec Leonardo dans *La Reina de las Nieves* : «Leonardo notó que se le estaba durmiendo un pie, sentía el hormiguillo junto con el cosquilleo de aquel fonema, Javier, que se repetía una y otra vez [...]» (RN, p. 63).

² Nous devons apporter une précision concernant la distinction de la grammaire et de la phonétique. Si tout individu alphabétisé a des notions grammaticales de bases dans la mesure où elles sont enseignées à l'école primaire qui apprend à lire et à écrire, l'étude de la phonétique n'apparaît que plus tard dans les études, au lycée ou à l'université, et n'est donc pas nécessairement connue du grand public. C'est pourquoi le métalangage grammatical, tout métalangage scientifique et didactique qu'il soit, est banalisé, presque connu de tous, contrairement à celui de la phonétique ; ceci explique peut-être le choix opéré par notre auteur dans l'utilisation de ces deux types de métalangage.

Cette initiation au métalangage nous a replongée dans le cadre scolaire d'un cours magistral de grammaire, mettant clairement en évidence la dimension pédagogique du roman de Carmen Martín Gaité. Le recours au métalangage grammatical nous a aussi permis d'observer la « méthode » métalinguistique utilisée par Baltasar pour se confronter à un problème métaphysique ; problème du temps, par ailleurs clairement identifié par les psycholinguistes comme une étape du développement cognitif de l'enfant. Un autre problème linguistique, plus spécifique, évoqué dans un langage relativement simple a été évoqué sans être résolu, dans une nouvelle tactique didactique fondée simplement sur l'éveil de la curiosité du lecteur.

Sur les traces de son personnage-apprenti, Carmen Martín Gaité propose une initiation au métalangage, qui n'est autre que la traduction de sa volonté de transmission du savoir, et de partage de son questionnement sur le langage. Une démarche de vulgarisation qui ne nous semble ni démagogique ni populiste ; bien au contraire, une tentative généreuse d'élever son lecteur à la hauteur des problèmes qui sont les siens.

La rencontre du sens et du sensible, de ces explications théoriques au sein même de leur mise en pratique qu'est la littérature s'est souvent produite alors qu'était menée une réflexion totalisante sur le monde ou le sujet, pour finalement réaffirmer la primauté du langage. C'est ainsi que notre auteur est apparue clairement en tant que philosophe du langage, et que nous avons osé parler de « roman linguistique ».

Ce qui nous permet de passer à la partie suivante de cette réflexion sur le métalangage et la figurativité, c'est le choix d'une conclusion figurative à une réflexion menée au moyen du métalangage, choix qui traduit la préférence figurative ; la définition que Fuencisla donne du temps : « el tiempo es un carrusel ».

C. Figurativité métalangagière

«Bienvenido a la otra orilla», me dijo [Bruno] cuando me alzó en brazos. Sabe mucho, seguro que se refería al río que separa el no hablar del hablar. (Parent. p. 88)

Après ce détour par le langage artificiel ou métalangage, nous revenons à la matière et à la Nature. Si nous restons dans une perspective métalinguistique de caractérisation rationnelle du langage, c'est au faire poétique et à la singularité de la

création littéraire de Carmen Martín Gaité que nous voulons ici rendre hommage. Si nous venons de voir comment elle atteste de sa connaissance scientifique en tissant le métalangage à son discours littéraire, nous souhaitons maintenant remarquer comment elle parvient à exprimer cette même compétence linguistique, toute théorique ou réflexive, au moyen d'une figurativité simple, dans un discours relevant davantage du poétique que du scientifique disciplinaire. Ainsi montre-t-elle comment elle peut se passer du langage artificiel et réfléchir le langage dans son essence naturelle ; par où elle rejoint ce mot de Valéry : « Le langage est plus propre à la poésie qu'à l'analyse. »¹.

Si cette essence est figurative –comme nous l'avons déjà précisé–, il faut alors souligner un faire « métafiguratif » mis à l'œuvre par notre auteur, une façon de définir figurativement ce qui est déjà figuratif. Ce faire poétique apparaît alors comme un juste retour aux sources qui réévale le langage sur le monde, en même temps qu'il revendique un nouveau métalangage ; un métalangage figuratif.

C'est ainsi que le langage, envisagé du point de vue de sa production sonore, des éléments du signe, et de la créativité, va entrer en résonance, par l'intermédiaire de Baltasar et de Leonardo, avec les principes fondamentaux de la figurativité tels qu'ils ont pu être identifiés par certains travaux sémiotiques : les quatre éléments de la Nature², l'anthropomorphisation, et la sensorialité.

1. La production du langage : le corps et l'air

Une double page exemplaire, dans le chapitre III déjà cité et intitulé « Los misterios de la fonética », nous ramène à la problématique par laquelle nous avons ouvert notre étude sur le langage, celle du langage et du corps. L'actualisation du langage implique un mécanisme de production ; concrètement, celui-ci repose sur la rencontre du corps-propre avec l'élément air, c'est-à-dire –par relation métonymique– la rencontre du sujet avec la Nature.

¹ Valéry, *Cahiers*, (1900-1901. Sans titre, II, 190), op. cit., p. 384.

² Cf. Teresa Mary Keane Greimas, *Sémiotique de la figurativité, Eléments pour une théorie de la syntaxe figurative*, Thèse de Doctorat, Limoges, 1999 : « un principe organisateur de la figurativité que nous trouvons dans la structuration élémentaire des états fondamentaux de la matière que sont l'Air, l'Eau, la Terre et le Feu, homologable avec la phorie élémentaire (Vie/Mort) », p. 9.

Le passage que nous allons étudier est doublement remarquable : à la fois quant à la rigueur scientifique, physiologique et physique, du propos explicatif qu'il tient sur la production phonétique, mais aussi dans la singularité poétique du langage qui véhicule cette connaissance, et que nous voulons souligner ici. Si nous avons pu acquérir la certitude de la compétence de Carmen Martín Gaité en matière de métalangage linguistique, de langage artificiel, ce qui nous intéresse particulièrement, c'est sa façon de s'en détacher pour revenir à une figurativité poétique, à un langage naturel. Finalement, sa capacité à transformer la science en art, la linguistique en poésie, le métalangage en figurativité.

Ainsi, cet extrait qui repose le problème de la production phonétique au moyen de la description subjective d'une gravure représentant schématiquement les organes phonatoires va nous confronter aux figures de l'organisation et de la musique.

Para mí la fonética era «el aire que suena», por eso también me parecía que hablaban los árboles y el río sacudidos por la tormenta. Y un gato cuando dice miao. Y en una librería antigua, que parece que la estoy viendo, me enamoré de una lámina encerada con el perfil de un hombre al que desde media nariz para abajo se le ven por dentro todos los mecanismos del habla, como piezas de un reloj. [...]

[...] Es un perfil que podría dibujar con los ojos cerrados. Y poco más abajo del párpado, que es cuando empieza a descubrir el bisturí las tripas que en la vida real esconden la sonrisa y los mofletes, se ve un revoltijo de montañitas, tubos y senderos. La lengua es la protagonista principal, Fuencisla la llamaba «la sin hueso», y para ella «darle a la sin hueso» era enrollarse a hablar. En el dibujo está quieta, claro, pero ya sabemos que no para de atrás para adelante, que se mete entre los dientes y se frota contra el paladar y que le cierra el paso a la epiglotis o se lo abre, según convenga. Ahora ya todo eso me lo sé, aunque me siga extrañando. Vienen luego dos pares de membranas: las cuerdas vocales. Y colocaditos debajo, cada uno a lo suyo, como los músicos en algunos teatros cuando no se les ve, están la laringe – que es un tubo ancho muy importante –, la tráquea y los bronquios. Forman una caja de resonancia que imprime su timbre especial al aire que sale por la glotis. Lo estoy copiando de un libro, por eso lo explico tan bien. [...]

Los pulmones ya no salen en la lámina que me trajeron los Reyes, pero ésos llevan el peso de la oficina, son el depósito del aire. Lo lanzan para arriba y sube por la tráquea, llega a la laringe, a la faringe y a la boca. ¡Menudo viaje de moscardón en busca de una ventana abierta, rebotando contra las paredes! Ahí empieza el lío, en las paredes. Cavidad bucal superior, alvéolos, paladar duro, dientes, paladar blando, campanilla. Te mareas sólo de pensarlo, de imaginar lo bien que se tiene que entender esa orquesta invisible para dejar cada vez el sitio justo al aire entre lengua y paladar, exactito, ni más ancho ni más estrecho, ¡ies que hay que darse cuenta! Y encima a toda mecha

y sin ensayo, increíble total, ¡hala!, lo que tiene que sonar ahora es una gutural. Y suena la gutural como si nada. (Parent., p. 56-58)

a. Organes et organisation

Toute cette explication repose sur le mystérieux rapport entre le dedans et le dehors, l'invisible et le visible. C'est pourquoi il ne faut pas négliger l'impact qu'a sur le petit Baltasar ce schéma dévoilant l'invisible, justifiant la complexité d'un processus qui lui a tant coûté, celui de la production sonore¹ ; cette explication scientifique est la reconnaissance de l'existence d'un mécanisme complexe.

Ce schéma est la mise en évidence du caractère interdisciplinaire de la discipline appelée « phonétique ». En effet, elle se fonde sur la physiologie et l'anatomie, pour devenir physique quand elle touche véritablement son objet, à savoir le traitement de l'élément air par les organes identifiés au préalable. C'est au traitement figuratif de l'aspect physiologique, chirurgical, comme en atteste le terme « bistouri », que nous allons d'abord nous intéresser.

Baltasar présente le corps du langage –au niveau global– comme une mécanique organisée ; en attestent les termes qu'il emploie : « los mecanismos del habla ». Au fil de son explication, il décompose cette organisation de l'activité humaine, en trois nouvelles figures : l'horlogerie, « piezas de un reloj », la bureaucratie, « la oficina », et l'orchestration, « esa orquesta invisible ».

La focalisation plus spécifique sur certaines parties du corps du langage et la considération du faire phonétique entraînent la décomposition des deux dernières figures. Ainsi, certains organes identifiés, « la laringe, la tráquea y los bronquios », sont comparés aux individus composant cet orchestre invisible, « los músicos en algunos teatros » ; tandis que dans son parcours, l'air se heurte à des éléments constituants des locaux du bureau, « las paredes », et cherche à sortir par « las ventanas ».

Le discours de Baltasar nous apparaît alors comme un discours hybride où les termes anatomiques cités sont immédiatement transformés figurativement. Dans ce

¹ L'enthousiasme de cette description –de cette *ekphrasis*, puisque nous sommes au sein du discours littéraire– répond au problème de la connaissance auquel nous avons déjà fait allusion. Pour Baltasar, avoir accès à ce qui est une explication rationnelle répondant à une interrogation plus ou moins consciente, est une véritable délivrance. On en revient aux fondements de la philosophie grecque pour qui la connaissance est la voie du bonheur.

cas précis, le corps interne du langage, cette chair fragile des organes, quitte son état originel naturel pour être comparé à un faire culturel, artificiel. Par où Carmen Martín Gaité semble plaider pour l'efficacité du discours figuratif, étudiée par A.J. Greimas dans le cas des paraboles bibliques¹.

Ce que semble induire cette attitude du pédagogue Baltasar, n'est rien d'autre que l'importance de la distanciation dans l'accès à la connaissance ; comme si, la connaissance de l'intime nécessitait la distanciation, la transformation de ce qu'elle est en quelque chose qui toucherait moins directement le sujet ; ici le passage de la chair à l'organisation sociale.

Précisément, le passage s'est ouvert sur une figure qui peut apparaître comme intermédiaire : « un revoltijo de montañitas, tubos y senderos ». Par où se rejoignent, dans la représentation figurative, la nature géographique et paysagère, et la nature du paysage de l'intériorité du corps humain ; ou encore, par où la représentation figurative fait de l'intérieur du corps humain un paysage de montagne et de chemins.

Il est encore un autre clin d'œil de Carmen Martín Gaité, dans la cadre de ce questionnement sur le métalangage et la figurativité, dans cette remarque où Baltasar précise être en train de recopier certaines informations d'un manuel : « Lo estoy copiando de un libro, por eso lo explico tan bien. ». Ainsi revendique-t-il le mélange de la connaissance scientifique qu'il est en train d'acquérir à sa propre interprétation, dans la mise en relation des « músicos » avec la « caja de resonancia » dont parlent les manuels.

Mais il ouvre ainsi une problématique bien plus générale encore ; celle de la figurativité même du langage. Car comment considérer cette expression de « caisse de résonance » ? Bien que ce soit celle qu'utilisent les manuels linguistiques, elle est belle et bien figurative et vient d'abord du domaine de la musique. Notre auteur semble ainsi mettre en évidence ce qu'A.J. Greimas et T. Keane, de leur côté, ont démontré : à savoir, que l'essence même du langage est figurative ; que bien avant la métaphore –entre autres– les mots sont déjà figurativité².

Cet exposé de Baltasar qui interroge la chair du langage, en confrontant la connaissance scientifique et son métalangage au langage figuratif, participe de la mise en

¹ Cf. A.J. Greimas, « La parabole : une forme de vie », in L. Panier (Ed.), *Le temps de la lecture*. Mélanges offerts à Jean Delorme, Paris CERF, 1992.

² Cf. A.J. Greimas et T. Keane, « L'éloge du mot », op. cit..

évidence de l'origine figurative du langage. Le passage d'une figure à l'autre, de la chair, au paysage, l'horloge, le bureau, l'orchestre, rend compte de la distanciation qui s'installe progressivement pour permettre d'accéder à la connaissance. L'essence –du langage, de la chair, de la chair du langage– est simple, mais pour y revenir, il semble falloir emprunter l'artifice de la transformation.

L'habileté avec laquelle notre auteur manie la figurativité nous la fait aussi apparaître comme une structure garantissant la cohérence argumentative, quand ici, la description du faire phonétique conduit le corps-musicien à rencontrer l'élément nécessaire à sa réalisation.

b. Air et musique

Le disque de phonographe, la pensée musicale, les notes, les ondes sonores, tous se trouvent les uns par rapport aux autres dans cette relation interne de représentation qui existe entre le langage et le monde.

Humboldt¹

Bien que le terme de « phonétique » ne soit pas connu par le petit Baltasar, il a tout de même conscience de ce qu'il désigne, de son signifié. L'absence de signifiant spécialiste le pousse alors sur la voie de l'autonomie et de la création, dans l'élaboration d'une expression représentant la réalité perçue. Ainsi naît la caractérisation figurative de la « phonétique » : « Para mí la fonética era «el aire que suena» ».

Cette figurativisation d'un terme métalinguistique –ici un terme du vocabulaire spécifique de la discipline nommée « linguistique »– opérée par Carmen Martín Gaité, est ce qui permet de recontextualiser immédiatement le langage dans son espace originel, à savoir comme nous l'avons déjà vu, la Nature. Si notre auteur a fait l'effort de la distanciation objective et rationnelle, elle nous montre, par l'intermédiaire de Baltasar, que le métalangage scientifique n'est nullement une fin en soi mais un simple moyen de conscientisation qui n'a d'autre finalité que de permettre le retour aux origines. Origine unique, de la Nature, ici dédoublée : origine de l'« être du langage », et retour au langage naturel après le détour du langage artificiel.

¹ Humboldt, *Sur le caractère national des langues*, 4.014, op. cit..

En accord avec ce qu'ont observé les travaux sur l'organisation du discours figuratif¹, c'est l'un des quatre éléments de la Nature, l'air, qui permet à Baltasar de rétablir l'unité originelle du langage et de la Nature :

[...] por eso también me parecía que hablaban los árboles y el río sacudidos por la tormenta. Y un gato cuando dice miao.

L'élément indispensable à la production du langage parlé, l'air, est aussi le trait d'union de divers règnes naturels : le végétal, l'eau, les masses d'air météorologiques, l'animal. Ainsi Carmen Martín Gaité propose un nouveau regard sur la production des sons ; un regard animiste. L'air du langage est aussi celui des arbres, des cours d'eau, des oranges, et même d'un chat.

L'aspect sonore mis en avant par Baltasar est ce qui fait le lien avec les organes-musiciens déjà observés. Dans la nature ici convoquée, le bruit vient du mouvement, du choc entre les éléments. C'est cette sonorité qui permet, à travers le prisme de la figurativité, de doter le monde entier de parole².

Si la considération globale du rôle joué par l'air dans la production sonore du langage a d'abord amené Baltasar à l'identifier à la « phonétique », la précision avec laquelle il rend compte des choses demande qu'il l'observe aussi au niveau du détail de l'organisation. Ainsi apparaissent deux nouvelles figures : la première poursuit la métaphore du lieu de travail, tandis que l'autre introduit un nouveau petit être vivant.

Avant de parcourir le mécanisme organique, l'air est « stocké » comme une marchandise dans les poumons devenus « depósito del aire ». Une fois qu'il commence son parcours dont la visée est l'extériorisation, l'air est comparé à un « moscardón ». Ce que connote ce moucheron, c'est le mouvement et la vitalité ; car le parcours de l'air du langage est ce même parcours vital qui assure la respiration du sujet. L'élément figuratif « air », synthèse de la respiration et du langage, est un nouvel argument pour la défense du langage en tant qu'attribut vital par notre auteur –rappelons ces mots

¹ Voir notamment le travail de Teresa Mary Keane Greimas, *Sémiotique de la figurativité, Éléments pour une théorie de la syntaxe figurative*, op. cit..

² Le langage de l'animal domestique, le chat, se distingue toutefois en tant qu'il est doublement identifié, oralement et graphiquement : « miao ». Étudier sa représentation nous conduirait sur la voie de l'onomatopée ; nous aurons l'occasion d'y revenir quand nous observerons le traitement figuratif des voyelles.

d'Eulalia apposés en exergue de cette troisième partie : « Vivir es disponer de la palabra. ».

Nous souhaitons souligner encore le caractère exemplaire de cette double page relativement à notre interrogation sur le métalangage et la figurativité. Par le biais du sujet-apprenti en train de s'approprier une nouvelle connaissance scientifique qui passe par la reformulation personnelle, Carmen Martín Gaité confronte le métalangage scientifique à la figurativité. Puisqu'il s'agit de décrire la phonétique, c'est que la réflexion se situe toujours au niveau métalinguistique ; mais ici l'originalité se situe dans le choix du métalangage de la description rationnelle : un langage qui n'est plus artificiel mais naturel.

L'étendue de ce passage (deux pages) se justifie à l'échelle de l'économie générale de *Los parentescos*, dans la mesure où elle est la réponse (rationnelle) à ce qui nous est apparu comme le problème crucial du roman : la difficulté pour Baltasar d'acquérir le langage. L'hybridité du discours témoigne de la nouveauté de ce qu'il est en train d'apprendre ; c'est pourquoi s'entremêlent termes anatomiques, physiques, et termes figuratifs convoquant l'imaginaire de la bonne organisation et de la respiration musicale. Aussi, l'enjeu du traitement figuratif du langage se lit sous un double aspect à la fois poétique et philosophique : en tant qu'il permet d'avoir un retour imaginaire, musical, sur le langage, et en tant qu'il réétable le langage sur le monde pour en faire l'essence unificatrice de la Nature. Ainsi la figurativité s'impose sur la voie du sensible et du sens.

Après cette incursion d'ordre général sur ce qui relève de la production du langage par le corps, c'est sur l'intimité du signe linguistique traitée par le prisme de la figurativité que nous allons maintenant nous pencher.

2. Signe et sensorialité

Dans sa façon systématique de se confronter au langage, Carmen Martín Gaité n'hésite pas à entreprendre aussi la décomposition de ce que nous avons appelé, à la suite de Saussure, « signifiant », et qui se décompose à l'oral en phonèmes, et à l'écrit en signes typographiques appelés « lettres ». La considération de ces éléments du

signe connaît elle aussi chez notre auteur, une transformation figurative qui leur permet de sortir de l'abstraction pour s'incarner.

a. Sons et goût

Ainsi revenons-nous à la petite enfance de Baltasar, dans un exemple que nous avons déjà utilisé pour illustrer ce moment qui précède l'expression du jeune sujet d'autant plus qu'il précède l'étape qui lui vient en amont, celle de la compréhension du langage verbal employé par ceux qui l'entourent. Nous avons vu que cet état qui précède l'accès au sens cognitif du langage verbal est néanmoins un état actif de perception. Et pour ce qui est du langage articulé, la perception dont il s'agit est la perception sonore.

C'est ainsi que cette étude figurative des éléments du signifiant nous ramène à ce que nous avons appelé « pré-sens », et dans ce cas pré-sens auditif – bien que le sujet n'ait pas encore les moyens intellectuels lui permettant l'accès au message cognitif des mots, il est malgré tout en communication avec eux par le canal sensoriel de l'audition. C'est de cette matière sonore informe (en cela qu'elle est privée de signification cognitive) que le petit Baltasar se souvient ici, à partir de la fréquence d'apparition du mot « Madrid » :

La oficina de Segovia era sucursal de otra que tenía en Madrid, y por eso viajaría tanto. Era la palabra que más salía en esa compota de sonidos que rodean al niño cuando todavía no entiende casi nada, Madrid, ir a Madrid, venir a Madrid. (Parent. p. 43)

Ce qui nous intéresse ici, c'est le traitement figuratif de cette matière sonore qui va nous conduire vers la polysensorialité.

En effet, si ce dont il est question est le son, ou les sons, le recours au terme « compote » pour le définir nous entraîne sur le terrain gustatif. C'est ainsi que nous assistons à la connexion de deux sens, l'ouïe et le goût, ou si on veut encore, l'auditif et le gustatif.

La compote est une nourriture au sens premier du terme ; au sens où elle pénètre le corps par l'orifice buccal en vue de l'alimenter. A partir de cette définition nous pouvons tisser un réseau de signification qui révèle le glissement figuratif d'un secteur sensoriel à un autre. Ainsi, nous observons que cette bouche qui absorbe la

compote est aussi celle d'où s'extrait le langage verbal du corps du sujet. Elle représente alors un lieu d'échange : de réception et d'expédition, de déglutition et de déjection du langage oral¹.

C'est ainsi que l'observation de cette représentation figurative de la sonorité nous remet en évidence le lien intime entre les troubles du langage et les troubles alimentaires, sur lequel Baltasar nous a déjà conduite à nous pencher.

La figurativité de notre auteur nous conduit alors à envisager le langage en tant que synesthésie, et à interroger la qualité « gustative » de la compote. Les recherches sémiotiques en matière de figurativité et d'esthésie ont conduit à l'élaboration d'une hiérarchie sensorielle, d'où il ressort que le sens le plus profond est précisément le gustatif². La transformation de matière sonore à matière gustative que fait subir Carmen Martín Gaité au langage a donc l'effet de l'enfouir une nouvelle fois au plus profond de l'essence humaine. Non seulement en montrant la dimension synesthésique du langage mais encore en le liant au sens le plus profond.

Par ailleurs, ce recours témoigne d'une attitude active du petit Baltasar qui rapproche l'inconnu (ces mots qui ne font pas encore sens) du connu (la nourriture que lui donne sa mère). La figurativité se présente ici comme une modalité infaillible du métalangage : aucun mot ne peut faire défaut puisqu'on peut toujours glisser d'un domaine de signification à un autre. En attestent ces sons hermétiques devenus compote –un des premiers aliments que peut manger le bébé après le lait maternel. C'est une leçon de « régression » que nous propose ici notre auteur ; de la désagrégation du langage à la désagrégation des aliments, pour un retour vers l'origine. Celle de la profondeur sensible.

¹ Rappelons cette remarque d'Olalla au début du roman : « — *Se respira, se habla y se bebe por el mismo sitio [...]. Bueno, y también se sopla.* » (Parent., p. 28).

² Cf. A.J. Greimas, *De l'imperfection* : « *On admet facilement que les ordres sensoriels sont disposés en couches de profondeur, en une hiérarchie instituée en quelque sorte par la distance qui sépare le sujet de l'objet visé. [...] Le parfum est un sens « profond » [...]. L'aperception gustative du monde est [...] plus complexe et ambiguë [...]. Cela serait dû, semble-t-il, au fait que la conjonction gustative se situe à l'intérieur même du corps [...]* », op. cit., pp. 73-74.

b. Voyelles et jeu

« A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes »
Rimbaud¹

Nous ne quittons pas le domaine de la sonorité, mais continuons à nous y enfoncer pour déceler ce qu'elle présente d'hétérogène. Dans le passage décrivant le schéma des organes phonatoires, nous avons tronqué quelques lignes expliquant cette distinction faite entre les sons appelés consonnes et ceux appelés voyelles. La caractérisation de ces dernières est elle aussi remarquable du point de vue figuratif.

Las consonantes ponen un obstáculo al paso del aire; lo típico de las vocales, en cambio, es que ellas burlan este obstáculo, yo las veo como una moto entre coches o un delantero centro regateando para abrirse camino hacia la portería. A, E, I, O, U: cinco clases de gol. A para entender, e para llamar, i para llorar, o para extrañarse, u para asustar. (Parent. p. 57)

Dans leur description phonétique qui les envisage du point de vue de la production, les voyelles se distinguent ici des consonnes par leur insolence. Le fait qu'elles se « moquent » en fait des êtres animés doués de ces deux attributs humains que sont la raison et le rire ; c'est ainsi qu'elles sont anthropomorphisées pour incarner l'astuce et la fourberie.

Cette anthropomorphisation se répercute ensuite dans deux activités humaines ludiques engageant le mouvement : la moto et le football. C'est ainsi que le parcours à travers les divers organes de l'air qui produira une voyelle est comparé à l'attitude de la moto qui slalome entre les voitures, et à celle de l'avant-centre qui doit venir à bout des défenseurs de l'équipe adverse pour atteindre son but. L'essence que Baltasar nous propose pour la voyelle est donc une essence ludique et mobile.

Ce qui caractérise phonétiquement les voyelles, c'est l'« ouverture » de leur timbre. Toutes les langues naturelles n'utilisent pas les voyelles dans la même quantité ni dans la même qualité ; c'est ce qui fait qu'on parle de langues ouvertes ou fermées. L'espagnol est communément considéré comme une langue ouverte et chantante. L'ouverture s'explique du fait de son abondance de voyelles, et particulièrement de

¹ Arthur Rimbaud, « Voyelles », in *Poésies*, Flammarion, Paris, 1989, p. 191.

celle qui est la plus ouverte, le A. Ainsi se justifie la caractérisation figurative de sons de phorie joyeuse et ludique que Baltasar donne des voyelles.

Après avoir remarqué la voyelle quant à sa spécificité par rapport à un autre type de son (la consonne), Baltasar s'attarde sur les cinq réalisations de cette catégorie phonique ; une fois posée la spécificité par rapport à une altérité, il observe l'hétérogénéité interne. Le filage de la métaphore footballistique le conduit à mettre en évidence cinq types de « buts » ; les cinq voyelles de la langue espagnole. Leur transcription dans le texte révèle par ailleurs leur statut métalinguistique¹.

Baltasar donne alors à chacune une définition relevant de l'onomatopée : pour lui, « ah » signifie la compréhension, « eh » l'interpellation, « hi » les pleurs, « oh » l'étonnement, et « hou » le fait de faire peur à quelqu'un. Cette considération des voyelles en tant qu'onomatopées leur confère une autonomie d'existence : si elles sont des éléments constitutifs du signifiant verbal, elles sont aussi suffisantes à signifier quelque chose de construit hors d'une quelconque chaîne phonématique.

L'onomatopée est un exemple immédiat de figurativité dans le sens où elle est l'imitation phonétique d'un phénomène sonore ; elle représente la rencontre immédiate entre le monde et le langage, et permet d'observer comment le langage assimile le monde, au premier degré ici, et pourtant un premier degré déjà codé. En rendre compte, c'est revenir au rapport originel entre les mots et les choses qu'ils représentent ; c'est revenir aux figures premières. C'est ce que contribue à mettre en évidence la focalisation figurative qu'adopte Baltasar pour se confronter à ces voyelles-onomatopées ; et c'est ainsi qu'il donne aux voyelles leur statut autonome de signifiant.

L'anthropomorphisation comme recours figuratif permet ainsi à Baltasar de définir les voyelles en tant que sons de phorie joyeuse, ludique, et mobile, incitant à concevoir la langue espagnole comme langue « chantante ». De plus, la considération de ces sons en tant qu'onomatopées leur a donné une autonomie signifiante nous permettant un retour aux figures originelles du monde et du langage. Avec cette démonstration, Carmen Martín Gaité montre une nouvelle fois que la signification, le sens, est

¹ La citation de lettres doit en effet être considérée comme une présence de métalangage ; nous y reviendrons dans le paragraphe suivant. Cf. Josette Rey-Debove, *Le métalangage*, op. cit.

partout ; jusque dans la moindre manifestation sensible de la prononciation d'une simple voyelle.

c. Lettres et sensualité

Chez notre auteur, il n'y a pas que les éléments sonores du signifiant qui soient traités de façon figurative, mais aussi ses éléments typographiques. Ainsi, comme pour l'appréhension de la « matière ludique », allons-nous à nouveau revenir à *La Reina de las Nieves* et au singulier statut d'objet que le code du coffre-fort fait jouer aux lettres.

Dans les exemples qui vont nous occuper, les lettres sur lesquelles Leonardo réfléchit ne sont plus directement celles permettant l'élucidation du code du coffre-fort. Néanmoins, elles découlent du questionnement qui l'a conduit à prendre en compte la dimension symbolique par métonymie des initiales de prénoms. Après avoir intuitivement sélectionné son initiale et celle de sa grand-mère, le L et le I, Leonardo s'est confronté à l'énigme de la lettre S, permettant de constituer les signifiants anacycliques LIS et SIL.

L'initiale S dont il a eu l'intuition pour répondre à la consigne de son père –« el número de una flor, y luego, leídas al revés el de un río » (RN, p. 115-116)– est confirmée dans la correspondance intime que son père gardait cachée à l'intérieur du coffre-fort. Mais conjointement à cette découverte, au hasard de rencontres avec le notaire et Mónica, il découvre l'existence d'une nouvelle personne, écrivain et actuelle propriétaire de sa maison d'enfance, Casilda Iriarte. La rencontre imaginaire avec ces deux femmes finit par les confondre, dans l'intuition que Sila, l'amour de jeunesse de son père, et la nouvelle propriétaire de la Quinta Blanca ne sont qu'une seule et même personne.

Cette intuition se répercute d'un point de vue symbolique au niveau des initiales de ces deux prénoms :

Las vi fundirse a la una con la otra [...], la C abrazándose a la S, los ojos de la niña que mira al mar y sueña con viajes imposibles desembocando en los de la mujer que retorna de esos viajes, los mismos ojos que se sustituyen y confunden, la misma cosecha de mirada, la misma mujer, el mismo faro. (RN, p. 236)

Outre le glissement symbolique qui transforme des êtres humains en lettres, ce qui nous intéresse, c'est le traitement figuratif des éléments typographiques. Ce que dénote cet extrait textuel, c'est la fusion « fundirse » et l'étreinte « abrazándose ». Si l'état de fusion n'est pas exclusivement humain, son association avec la notion d'étreinte ou d'embrassade nous conduit tout de même sur la piste de la fusion humaine. Originellement, celle-ci est celle de l'enfant et de la mère –quand il est dans son ventre–, mais elle apparaît aussi dans la gémellité, ou à travers le mythe platonicien de l'androgynie.

La fusion est la réunion de deux éléments pour n'en faire qu'un ; l'une de ses manifestations est l'absorption ou inclusion. L'observation du graphisme de nos deux initiales, C et S, laisse facilement apparaître la possibilité de l'inclusion du S dans le C. Ainsi le C peut être la matrice du S. Relation matricielle que nous retrouvons à l'échelle des prénoms puisque Sila est le diminutif de Casilda ; Sila est engendrée par Casilda.

Parler de fusion, c'est implicitement parler de décomposition. Dans cette optique, il est intéressant d'observer que le traitement figuratif qui saisit ici les lettres dans leur individualité, est précisément celui de la décomposition du signifiant. Si isoler les lettres des signifiants revient à rompre la fusion du signifiant, la fusion est retrouvée dans la figurativité de l'étreinte. La fusion figurative est donc la synthèse de la chaîne typographique signifiante et de l'identité de deux êtres qui n'en sont qu'un.

Le processus d'anthropomorphisation des lettres qui nous a ramenée à la fusion originelle participe aussi de l'installation d'une certaine sensorialité sensuelle. Les lettres sont dans l'étreinte et celle-ci est aussi l'étreinte amoureuse ; reproductrice de la fusion originelle. C'est ainsi que, de fusion en fusion, les lettres se font le dépositaire d'une relation érotique quand Leonardo vient ajouter son initiale aux trois initiales féminines qui le tourmentent. Car l'écrivain Casilda s'est encore dédoublé en un autre personnage, protagoniste de son autofiction *El periplo*, Silveria.

Tenemos dos eses y una ce. Y también mi ele picuda a la que a veces franquean la entrada, aun sabiendo que es un cuchillo que hiere sus curvas y hace brotar de ellas espuma roja. (RN, p. 238)

Le traitement figuratif de ces quatre lettres repose sur l'opposition masculin/féminin. Dans une première phrase sont exposées les initiales de cette femme démul-

tipliée en trois¹, tandis que la phrase suivante ajoute celle de Leonardo. C'est l'attribut féminin de la rondeur, « curvas », qui vient à juste titre décrire les initiales de cette femme (C et S). Quant à l'initiale masculine, elle est doublement figurativisée : par rapport à sa hauteur –comparativement aux deux autres (-l- vs -c- -s-)–, et par rapport à l'espace ouvert qu'elle décrit. L'allusion à l'entrée défendue et la comparaison avec le couteau ne vont pas sans rappeler le conte de Barbe-Bleue ; l'assassinat de ces femmes aimées poussées par la curiosité à ouvrir la chambre de la mort de celles qui les ont précédées. L'explicitation par Leonardo de ce que le symbole-couteau véhicule déjà implicitement, la capacité à engendrer la blessure et le sang, « espuma roja », intensifie la portée de la représentation figurative.

C'est ainsi que, sur la thématique mythique d'Eros et Thanatos, se dessine toute une figurativité érotique autour de simples symboles abstraits, les lettres. Sans glisser sur la pente psychanalytique de l'Œdipe², ce que nous voulons souligner c'est la puissance significative de la figurativité, et l'originalité maniériste de Carmen Martín Gaité en matière de langage, appréciable ici dans sa capacité à érotiser les symboles typographiques du langage.

Puisqu'ici ce qui fait ici objet de figurativisation est un objet métalinguistique, une lettre, nous voulons aussi remarquer la polyvalence même de l'expression de ce métalangage. Pour désigner un même objet, Leonardo va utiliser successivement deux types de représentations : ce qui est dans un premier temps représenté « C » et « S » apparaît ensuite sous la forme « ce » et « ese ». Dans le dédoublement de la représentation typographique elle-même, c'est l'instabilité du métalangage qui se manifeste ; l'outil scientifique n'est donc pas infaillible sous prétexte d'être scientifique. La mise à l'épreuve de ce problème par Carmen Martín Gaité est certainement pour elle un nouvel argument en faveur de la figurativité de la poésie. Une marque de sa revendication de l'art comme science.

¹ Le chiffre trois est lui aussi fortement chargé symboliquement en tant qu'il est le chiffre mythique de la Sainte Trinité, c'est-à-dire, pour la civilisation judéo-chrétienne, de l'origine de la Création, qui se répercute ensuite par métonymie sur la naissance du premier enfant. Notons d'ailleurs que Leonardo est fils unique.

² Rappelons que Leonardo découvrira à la fin du roman qu'en fait Casilda est sa mère naturelle. Par ailleurs, cette voie figurative associant lettres et érotisme a déjà été exploitée par Leonardo qui a pu écrire précédemment : « [...] he salido por el túnel oscuro de la S a la luz » (RN, p. 123) ; belle métaphore de la naissance, quand on sait que ce S représente sa mère.

La confusion dans laquelle l'énigme du coffre-fort a plongé Leonardo a glissé sur les objets qui en sont la clé : des lettres (symboles typographiques)¹. Ainsi l'observation de deux lettres initiales, C et S, de personnes *a priori* différentes traitées par la figurativité de l'étreinte a révélé la relation matricielle de ces deux lettres et l'unité d'une femme multiple. A un autre niveau de réflexion, cette figurativité de la fusion, par ce qu'elle implique implicitement de décomposition, nous est apparue comme l'illustration de cet acte métalinguistique de décomposition du signifiant en signes typographiques, mis en œuvre par Carmen Martín Gaité. La confrontation par Leonardo de sa propre initiale à celles de cette mystérieuse femme, l'a ensuite conduit à les distinguer au moyen d'une figurativité du genre (masculin/féminin). Ainsi sommes-nous sortis de l'étreinte matricielle pour observer le glissement de l'érotisme dans ces signes. Ainsi notre auteur a à nouveau imposé la sensibilité à la réflexion.

d. Conclusions sur la sensorialité du langage

L'observation métalinguistique des éléments sonores et graphiques du signe s'est ici située dans le domaine de la sensorialité, dans un choix affirmé de figurativité et de poéticité. Le métalangage convoqué (sons, voyelles, lettres) est directement entré en contact avec les sens du goût et du toucher. Le sonore pris dans sa globalité a rejoint le gustatif en franchissant le seuil de la bouche, dans une « compote » illustrant la synesthésie du langage. La considération particulière des voyelles, sons singuliers de l'ouverture, est une autre mise en emphase de l'organe buccal, lieu de passage de l'intérieur à l'extérieur. Avec le graphique ce sont deux nouveaux sens qui sont sollicités : la vue et le toucher. A travers la fusion matricielle et la rencontre érotique, c'est le toucher que Carmen Martín Gaité a choisi de souligner.

Cette vision alimentaire et tactile du langage, en accord avec ce qu'ont pu dire les sémioticiens de la figurativité de l'association du gustatif et du toucher², le replace, une nouvelle fois, dans la profondeur ontologique du sujet. Si théorie du langage il y a

¹ Amusante polysémie puisque ce que renferme le coffre, ce sont précisément des lettres... de correspondance.

² Cf. A.J. Greimas, *De l'imperfection* : « *Ce n'est que sur la tactilité qui lui est conjointe – la tétée, le baiser – que le goût retrouve sa plénitude.* », op. cit., p. 74.

chez notre auteur, on ne saurait plus nier qu'il s'agit d'une théorie charnelle. Avec elle, l'expression de « chair du langage » prend tout son sens. Le sensible *est* le sens.

3. Créativité : animalisation et Feu

Après la production sonore et les éléments du signifiant, c'est le signifiant dans sa totalité significatrice que Baltasar et Leonardo nous proposent d'envisager d'un point de vue figuratif. Le regard réflexif de Baltasar sur son apprentissage du lexique nous a déjà permis de distinguer certaines catégories de mots, comme les mots nouveaux ou les mots « de la tribu », auxquelles Leonardo a ajouté les jeux de mots de sa grand-mère. Nous allons maintenant observer comment ces catégories de mots sont à leur tour figurativisées.

a. Mot inconnu et « moscardón »

Los parentescos s'ouvre sur le souvenir que Baltasar a du jour du mariage de ses parents. Dans un dialogue qui précède la cérémonie, sa demi-sœur Lola exprime à sa mère son désaccord relatif à ce mariage, tandis que Baltasar observe en silence. Sa mère se justifie alors au moyen d'un terme administratif dont la compréhension échappe du petit garçon :

[...] la palabra «trámite» se me había quedado zumbando alrededor de la cabeza como un moscardón de los que se dejan cazar mal.
(Parent. p. 26)

Ce mot inconnu, « formalité », et étranger au champ lexical de l'amour dont il devrait ici s'agir, fait alors l'objet d'une figurativisation.

Celle-ci nous ramène à nouveau à l'aspect sonore du langage. Car si Baltasar n'a pas saisi le sens cognitif du mot, il l'a néanmoins perçu auditivement. On observe alors que la figurativisation s'amorce dans le verbe employé pour caractériser cette sonorité qui n'arrive pas à s'intérioriser dans l'esprit pour trouver une signification : le mot inconnu « bourdonne » (*zumbando*).

Le premier sens que le dictionnaire donne à ce verbe est celui du bruit fait par le vol de certains insectes¹. La sonorité appelle alors la comparaison avec l'insecte, qui prend ici la forme d'une « mouche bleue » ou d'un « frelon »². Pris dans leur contexte habituel, ceux-ci apparaissent comme des éléments perturbateurs, dérangeants, du fait de la saleté ou du danger qu'ils représentent ; c'est ainsi que la comparaison se poursuit sur le terrain de la chasse qui permettrait de s'en débarrasser ou du moins, de l'isoler.

La qualité d'« inconnu » que porte le mot « formalité » en fait un mot qui isole et exclut Baltasar. En tant qu'il l'exclut, il représente une menace ; et puisque cette menace s'est présentée à lui d'un point de vue sonore et actif, elle s'est incarnée sous la forme d'un volatile intempestif.

Ainsi, dans cette mise en scène figurative, un objet linguistique, un mot inconnu, est animalisé par la comparaison et la métaphore. Un signe sonore abstrait s'incarne en insecte. Cette transformation est, du point de vue du sujet qui la construit, une façon de s'approprier l'inconnu ; de ramener ce qui est du domaine de l'inconnu à ce qui est du domaine du connu. Si nous nous penchons sur ce que peut représenter cette figurativité animale, nous observons que l'animalité est à la fois inhérente à la caractéristique humaine, et différente en matière de raison et de conscience³. Ainsi apparaît la justification de l'« animalité » de ce mot inconnu pour Baltasar : en tant que mot qui fait sens pour les autres locuteurs, ce mot est inhérent à sa condition humaine, mais en tant qu'il ne fait pas sens pour lui, il affirme sa différence, une différence de raison et de conscience. Si ce mot fait sens pour d'autres, c'est qu'il est doté d'une charge rationnelle, mais celle-ci n'est pas celle de Baltasar.

Le recours à l'animalité s'inscrit par ailleurs pleinement dans la considération vitaliste du langage que nous avons précédemment décelée chez Carmen Martín Gaité, et que nous avons aussi pu observer dans l'anthropomorphisation de certains éléments du signe. Ici, l'« existence » du langage, de cette matière vivante, se prouve dans l'animalisation. Cette image du volatile intempestif avait déjà été utilisée par notre auteur dans *La Reina de las Nieves*.

¹ Cf. *Le Petit Robert*.

² Imprécision de la traduction due à la polysémie du terme espagnol.

³ Pour ne pas avoir à porter un jugement sur l'existence d'une raison et d'une conscience animale, nous parlons d'une différence de qualité avec la raison et la conscience humaine.

b. Mots des virelangues et moustiques

C'est dans le délire du hasch et de la blessure qu'il s'est faite à la main en condamnant la porte permettant d'accéder à l'étage de la maison de ses parents, que Leonardo entame un dialogue intérieur avec sa grand-mère, afin de donner une justification à la présence amicale d'un inconnu, Mauricio, l'employé de maison de ses parents. Ce dialogue délirant convoque les devinettes et virelangues dont nous avons déjà parlé. Dans notre étude de la figurativité appliquée au langage lui-même, ce qui retient ici notre attention, c'est la façon dont Leonardo met un terme à ce dialogue :

— No la abres porque no puedes –dice la abuela–, porque no te atreves, porque preguntas lo que no es y no entiendes lo que es; yo tengo un buey que sabe arar y trastornar y dar la vuelta a la redonda, esa manita que se esconda.

— ¡Basta! –grité–. ¡Tú tampoco!

Dispersé de un manotazo las palabras locas de los trabalenguas, se pusieron boca abajo y se convirtieron en una bandada de mosquitos de oro que volaron a nimbar la figura del negro, en un espolvoreo de luz que le bajaba de los hombros a las caderas. (RN, p. 82)

Ce que nous avons tenté de faire quand nous nous sommes intéressée à la matière ludique, caractériser le langage des devinettes et des virelangues, est ici fait de façon figurative par Leonardo ; et nous n'oublierons pas qu'il est alors sous l'emprise de la drogue.

Dans ce qui pourrait bel et bien être considéré comme une « vision », provoquée par la vertu hallucinogène du haschisch, le premier attribut donné à ces mots singuliers, est celui de la folie, « las palabras locas ». Cette folie est en partie la folie joyeuse du jeu –jeux de mots et de sonorités que représentent les virelangues et devinettes–, mais dans une certaine mesure, elle est aussi celle qui définit l'état dans lequel se trouve Leonardo à ce moment précis ; moment intense d'un point de vue dramatique puisqu'il vient de sortir de prison¹, d'apprendre la mort de ses parents, et d'atterrir finalement dans leur maison qu'il ne fréquentait plus depuis longtemps. Et ces

¹ Rappelons-nous le chapitre II de la première partie, « Celda con luz de luna ». Le récit de ses rêves, entre délire et haschisch, avait fini par inquiéter son compagnon de cellule Julián. Le prenant littéralement pour un fou, « [...] *está loco, completamente loco. Vamos, que lo tendrán que encerrar un día de éstos.* » (RN, p. 31), celui-ci avait fini par le signaler au gardien, ce qui avait eu pour conséquence son internement à l'« Hospital Penitenciario » (RN, p. 24).

mots qu'il accuse de folie sont des mots qu'il a lui-même convoqué dans son imaginaire et sa mémoire.

Pour sortir de sa « prison mentale », Leonardo a besoin de réagir corporellement, et c'est ainsi qu'il attaque les mots pour s'en débarrasser en leur donnant physiquement une « gifle ». Si celle-ci est objectivement inadéquate, elle traduit un double glissement qui amorce la postérieure transformation des mots en moustiques. Un glissement de l'intériorité vers l'extériorité, de l'imaginaire de Leonardo à son corps et à la réalité qui l'entoure ; et un glissement plus spécifiquement sensoriel, du sonore (la voix intérieure) au toucher (la main contre l'air et/ou les moustiques) –toucher qui évoluera par la suite en visible (la vue du vol des insectes).

Pour le moment, la bataille corporelle dans laquelle se lance Leonardo contre les mots est efficace puisqu'elle se traduit par leur mise en échec, exprimée dans l'expression « boca abajo » : les mots se mettent à plat ventre devant celui qui vient de s'imposer comme leur maître. Cette résolution lexicale du problème nous confronte à nouveau à la dimension figurative du langage : on peut penser que Leonardo/ Carmen Martín Gaité utilise d'abord l'expression « se mettre à plat ventre », expression figurative figée, non du point de vue de sa figurativité mais du point de vue de sa signification globale (s'humilier, capituler, renoncer, s'avouer vaincu) ; or, signification et figurativité, vont se dédoubler après s'être confondues pour reprendre « au pied de la lettre » les différents mots qui composent l'expression et la font fonctionner comme un tout. Une nouvelle figure apparaît alors –d'un point de vue visible cette fois-ci–, celle de mots anthropomorphisés ou animalisés, à plat ventre.

Et c'est de cette image là, celle d'un corps orienté vers le bas, que les mots vont prendre leur envol puis finalement se transformer en moustiques. L'élaboration de cette vision volante ou « planante » nous ramène alors à l'état sensible dans lequel se trouve Leonardo, ici sous l'emprise de la drogue ; car il est communément admis que l'effet du haschisch est précisément un effet « planant ».

Les mots, devenus êtres volants, s'incarnent alors sous cette forme de volatil intempestif déjà rencontrée avec les mots inconnus de Baltasar. Mais ici, la figurativité est poussée encore davantage puisque les moustiques qu'elle engendre sont encore poétisés ; ce ne sont plus des moustiques « réels » mais des moustiques « d'or ». L'apparition de cet or peut s'expliquer là encore selon le double aspect du langage et

de la drogue. Les mots transformés en or ne sont pas n'importe quels mots, mais les mots précieux des virelangues de sa grand-mère ; précieux quant à la charge affective qu'ils renferment, et précieux du fait de leur plurivocité et de leur sens caché. L'or fonctionne aussi comme métaphore de la matière illicite : du point de vue de sa couleur, le jaune, et du point de vue de ce qu'elle représente pour ceux qui en sont dépendants. Ainsi, c'est la figurativité du secret et de la préciosité qui construit ces moustiques d'or.

C'est un tissu figuratif très dense que nous propose notre auteur pour caractériser ces objets linguistiques que sont les mots des virelangues. La spécificité du passage, dans lequel le locuteur qui engendre la figurativisation est sous l'emprise de la drogue, vient renforcer la définition de la figurativité comme manifestation d'une altération de la perception, comme témoignage d'une perception qui est autre, ce que Greimas appelle :

la transformation fondamentale de la relation entre le sujet et l'objet, l'établissement instantané d'un nouvel « état de choses »¹.

Pour finir, nous voulions juste souligner l'écho que fait ce passage, où se mêlent intensité poétique et haschisch dans une réflexion sur le langage, aux *Paradis artificiels* de Baudelaire.

c. Mots de la tribu et Feu

Nous revenons maintenant à Baltasar et à sa famille. Si le chapitre IV intitulé « El ángel caído » évoque l'une des statues les plus célèbres du Retiro de Madrid c'est pour être comparée à Máximo, le frère que Baltasar a le plus admiré, même s'il a fini par le décevoir lui-aussi. A travers le regard du petit Baltasar, ce qui le caractérise le plus, c'est la séduction. Etant données ses préoccupations personnelles en matière de langage, il est ainsi amené à faire le lien entre le langage et la séduction. En effet, ce qui fait de Máximo un être particulièrement séduisant, c'est entre autres son habileté langagière et notamment sa créativité. Il est ainsi l'un des principaux artisans de ce que nous avons déjà appelé avec Natalia Ginzburg les « mots de la tribu ». C'est ce type de mots qui va ici être objet de figurativisation par Baltasar :

¹ Cf. *De l'imperfection*, op. cit., p. 76.

Si alguien le mentaba el futuro [a Máximo], echaba a correr agachándose, a paso Groucho Marx, mientras gritaba a voz en cuello: «¡Enemigo a la vista! ¡Huyamos despavoridos!» Una frase que tuvo éxito, que Lola hizo suya y siempre daba risa. Y mucho juego, como tantas suyas. Paletadas de carbón a la hoguera de casa. Las regalaba sin cobrarlas ni pedir copyright, eran de todos, también de sus amigos de la calle, que les añadían cosas o se las quitaban. Bueno, las echaban a perder. Pero Máximo no creía eso, decía que también las piedras del río se gastan de rodar, y que las palabras se rompen al decirlas y el aire de la calle se las lleva, que bendita calle. (Parent. p. 65)

La transformation figurative à laquelle nous assistons ici nous ramène à l'idée de matière que nous avons exploitée tout au long de cette étude du langage : les expressions inventées par Máximo sont ainsi associées à la matière « charbon ». Ce qui donne son intérêt au charbon est la combustibilité, la capacité à produire de l'énergie calorifique quand on le fait chauffer. Derrière le charbon, c'est donc l'un des quatre éléments de la nature, dont nous avons déjà souligné le rôle fondamental en matière de figurativité, qui se profile : le feu. Et Baltasar met cette énergie langagière chaleureuse au service de la famille.

Pour continuer de filer la métaphore du feu, Baltasar convoque la figure du foyer utilisée communément pour désigner le lieu de vie d'une famille, et par métonymie, la famille elle-même. Ce qu'induit un foyer est le rassemblement, la chaleur, et la lumière. Figurativement, le lien qui unit le feu au foyer représente le lien que Baltasar établit entre le langage et la famille. Ainsi, comparer les expressions inventées à l'énergie qui produit le feu, c'est donner à ce langage particulier un rôle fédérateur sur le plan familial ; c'est en faire le ciment d'un groupe.

Quant à la chaleur physique produite par le feu, elle ne va pas sans évoquer la représentation figurative d'un sentiment humain : la sympathie ou réconfort, communément désignés sous l'expression figurative de « chaleur humaine ». Ainsi, l'utilisation de la figurativité de la chaleur est un nouveau moyen pour Carmen Martín Gaité d'insister sur la dimension intersubjective du langage et sa capacité de réconfort.

Le feu est aussi producteur de lumière, et celle-ci est communément admise comme représentation figurative de la connaissance ; ainsi s'établit un nouveau lien entre langage et connaissance. Puisque nous nous situons ici dans la sphère de l'intersubjectivité, la manifestation de la connaissance peut évoluer en *reconnaissance* – conformément à la conviction platonicienne du Menon – ; le langage créé par Máximo de-

vient alors pour Baltasar un signe de reconnaissance, qui est ici un signe d'appartenance. Cette analyse permet alors de justifier la traduction française du titre du roman de Natalia Ginzburg, « Les mots de la tribu » pour *Lessico familiare* ; le partage d'un langage privé définit un groupe qui peut être considéré comme tribal.

Et c'est justement là que s'inscrit le désaccord entre Baltasar et son frère. Car Máximo ne voit pas les choses ainsi. Pour lui, ces trouvailles langagières n'ont pas à être une exclusivité familiale ; elles sont au contraire libres d'échapper au lieu qui les a vues naître, elles sont vouées à voyager comme les pierres des rivières. Cette prise de position rompt pour Baltasar la possibilité d'appartenance et le rejette dans la solitude : il n'y aura pas de complicité privée à travers le langage, la complicité sera ouverte à tous, et ainsi elle s'annulera.

En convoquant la chaleur et la lumière par l'intermédiaire du feu, les figures du charbon et du foyer ont permis de caractériser le langage dans son essence tribale. Tout langage particulier n'est jamais qu'une représentation, métonymique, du langage en général. Ainsi, ce qui a permis de le définir se répercute au niveau global pour réaffirmer le langage dans son intersubjectivité, manifeste ici sous forme de sympathie et de reconnaissance.

Les mots qui ont ici fait objet de figurativisation sont tous à leur manière des mots remarquables, soit du point de vue de la nouveauté qu'ils représentent, soit en tant qu'ils sont singulièrement utilisés d'une façon ludique, soit en tant qu'ils sont directement le fruit d'une création personnelle. Il semble que ce soit précisément cette originalité qui ait ici motivé la figurativisation.

Originalité que nous avons considérée comme la dimension créative du langage : les « mots de la tribu » sont dans une certaine mesure des néologismes, de même que les mots inconnus, et les mots des jeux de mots sont détournés de leur signification ordinaire.

Quand ces types de mots se sont faits dérangeants pour nos personnages, ils ont été animalisés, il a fallu leur donner du corps pour avoir prise sur eux, soit pour se les approprier, soit pour s'en débarrasser : le mot « trámite » est alors devenu un « moscardón », et les mots des virelangues, des « mosquitos de oro ». Quand au con-

traire ces mots ont été réconfortants, ils sont apparus comme une énergie chaleureuse et lumineuse.

Cette figurativité a donc posé une nouvelle fois le sujet dans une relation physique et charnelle avec le langage, en même temps qu'elle a donné du corps au langage. La caractérisation d'objets linguistiques s'est alors confondue avec la poésie dans le subtil écho d'un maître, Baudelaire.

Conclusion :
De la figurativité originelle

L'existence d'un métalangage scientifique –qui plus est, connu et utilisé par notre auteur– aurait pu laisser croire qu'il était l'outil indispensable à la caractérisation du langage. Mais en retrouvant, avec Baltasar, le regard naïf de l'enfant sur le monde, Carmen Martín Gaité prouve qu'il n'en est rien ; sous sa plume, la facilité apparente du seul langage enfantin est suffisante à élaborer une théorie rigoureuse du langage.

C'est donc un nouveau métalangage qui se dessine à travers les romans de notre auteur, ou encore, une nouvelle application de la figurativité : une « métafigurativité ». Pour se réfléchir, la matière originelle affirme son autonomie, prétend ne pas avoir besoin d'artifice pour être déchiffrée. Hors de ce cadre méthodologique, cette façon de faire permet aussi au langage et au sujet de se restaurer à leur place originelle, au plus près du monde.

Ainsi, l'insistance sur la nature corporelle du langage et son dialogue vital avec l'élément aérien, tout comme la sensorialité profonde, gustative et tactile, des éléments sonores et graphiques du signe linguistique, ou encore la vitalité animale et calorifique de la créativité langagière, ont été autant de traductions de la rencontre active du sujet avec le monde. Les passages relevés ont révélé l'hybridité du discours de notre auteur, allant jusqu'à mêler l'anatomique, le physiologique, le physique, le linguistique, le figuratif, et le poétique dans un fragment exemplaire. Le traitement figuratif du langage a redémontré la figurativité originelle du langage ; et la figurativité est alors apparue comme le lieu de la représentation du pré-sens et de l'expression du sens. La systématisme de notre auteur s'est révélée maniériste, notamment dans le traitement d'éléments tels que les voyelles et les lettres.

Avec ces romans faits lieux de réflexion esthétique sur le langage, c'est une grande question que soulève Carmen Martín Gaité, celle qui motive notre travail dans sa globalité : celle du rapport entre l'Art et la Science, le sensible et le sens. Et c'est en poète qu'elle s'affirme, poète éclairé, mais poète d'abord. Si le métalangage a sa raison d'être, et s'il peut, à un moment donné faciliter la réflexion, en tant qu'il la distancie, il ne sera jamais une finalité, il devra toujours être dépassé par le retour à la figurativité naturelle.

Avant elle, un autre poète, Cernuda, affirmait déjà :

[...] nada puedes percibir, querer ni entender si no entra en ti primero por el sexo, de ahí al corazón y luego a la mente.¹

Si les choses partent ainsi de la terre pour s'élever, après les avoir comprises vers les hauteurs, Carmen Martín Gaité les ramène respectueusement là d'où elles viennent.

¹ Luís Cernuda, « El acorde », in *Ocnos* (1942-1949-1963), Diputación de Sevilla y Fundación El Monte, 2002, p. 177.

CONCLUSION

- LA MATIERE LITTERAIRE -

Peut-être que commencer à interroger la littérature, c'est commencer à interroger le langage verbal ; un peu à la manière de Merleau-Ponty, face au monde et au corps propre, penser que « la question de la littérature, et pour commencer celle du langage, est que tout y demeure »¹.

Et si Carmen Martín Gaité nous a explicitement invitée à procéder ainsi, en faisant du langage l'objet de son dernier roman, c'est-à-dire, si elle nous a invitée à adopter une posture réflexive et théorisante à l'égard du langage, celle-là même qu'elle a mise en place dans son roman, la façon de faire qu'a été la notre, à sa suite, a aussi contribué à s'éloigner de la considération de son propre langage, de son propre « style ». C'est que c'est vers la cime conceptuelle qu'elle signalait que nous l'avons suivie, au risque, peut-être, de perdre de vue –même si ce n'a jamais été le cas–, ou du moins de ne pas assez rendre compte de ce qu'est son langage, dans sa singularité : à savoir, ce langage que nous comparions, en introduction, à celui du *Petit Prince* de Saint-Exupéry, un langage simple en apparence, fluide, sans cesse actualisé, sans cesse reflet de son temps.

Mais c'est aussi qu'à partir des publications de *Retahílas* et *El cuarto de atrás*, deux romans organisés sous forme de dialogue oral, et encore, à partir de cette incitation du mystérieux homme en noir dans *El cuarto de atrás* : « Pero tendría que aprender [usted] a escribir como habla. »², cette « langue » de Carmen Martín Gaité a été appréhendée, à l'unanimité, comme langue accédant à cette « oralité » visiblement cherchée, au point que cette qualité s'impose comme représentative de l'œuvre de no-

¹ Cf. l'exergue que nous avons donné à la première partie de ce travail sur le langage : « *Le problème du monde, et pour commencer celui du corps propre, consiste en ceci que tout y demeure.* », Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 230.

² Carmen Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, op. cit., p. 121.

tre auteur¹ –ce pourquoi, étant donné que cette réflexion avait déjà été menée, nous n'avons pas souhaité nous y étendre davantage ici.

Ceci dit, le simple fait d'avoir analysé minutieusement la langue de deux enfants, protagonistes, Baltasar et Leonardo, a implicitement contribué à rendre compte de cette « simplicité » et aussi de cette « jeunesse » caractéristiques du « style » de notre auteur². A propos de cette « simplicité » et de cette « jeunesse », concourant à faire de la langue de notre auteur une langue « facile », de tous accessible, préciser que cette apparence de « spontanéité » du langage, n'est jamais que le témoignage du succès de notre auteur dans ce qu'elle se donne pour ambition, comme en atteste par exemple sa réponse à l'homme en noir, toujours dans *El cuarto de atrás* : « Ya lo creo, no ha dicho usted nada. Es lo más difícil que hay. »³ ; remarquer qu'elle décrit et souligne elle-même la difficulté du langage auquel elle tend, et ce faisant, qu'elle participe de la conscientisation de ce qu'est véritablement cette « spontanéité » : un effet de style, une bataille gagnée dans la conquête de la maîtrise du langage. Ce qu'elle expliquait en ces termes :

La sencillez es lo más difícil de conseguir en la escritura. Si un tema no se trata por las llanas, la gente no se entera. Y me estoy refiriendo a la comprensión de lo que se escribe, no a ningún afán didáctico.⁴

¹ Dès 1973, Manuel Seco consacrait un article d'orientation linguistique à notre auteur : « La lengua coloquial: *Entre visillos*, de Carmen Martín Gaité », in AA. VV.: *El comentario de textos*, Castalia, Madrid, 1973. Et dans son livre consacré à Carmen Martín Gaité, Biruté Ciiplijauskaitė continue d'écrire dans ce sens : « *Todos los críticos han expresado admiración por su uso del lenguaje coloquial, lenguaje que está cambiando sin cesar, sobre todo entre los jóvenes, que ella capta inmediatamente con su oído fino.* », op. cit., p. 34 ; et encore : « *Es asombrosa la capacidad de la autora para sustituir una «jerga del año» por otra, estar siempre al tanto de los cambios, del léxico al uso.* », ibid., p. 71.

² C'est aussi ce que remarque Ricardo Senabre dans un article publié dans *El Cultural* pour la sortie du livre : « *Pero lo que importa destacar ahora es que esa raíz oral tiñe la escritura de la novela –es decir, el discurso del adolescente Baltasar revive sus recuerdos en los distintos hogares donde transcurre su infancia–, y que en la prosa van deslizándose con sutileza rasgos sintácticos y giros propios del lenguaje coloquial, no a la manera burda de un trasnochado realismo costumbrista, sino mediante leves toques estilísticos que proporcionan al discurso una cadencia de habla viva sin privarlo por ello de su contextura culta. En este sentido, lo más notable de Los parentescos es el acierto de la autora para enfocar el relato desde el punto de vista de ese narrador sin superponerle, como es frecuente en estos casos, la perspectiva adulta y una visión del mundo que no correspondería a su edad ni a sus circunstancias.* », in « *Los parentescos*, Carmen Martín Gaité », le 28 février 2001.

³ Carmen Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, op. cit., p. 121.

⁴ Cf. Paloma Leyra, « Carmen Martín Gaité: 'Hay que trabajar mucho para ser un buen académico' », in *El Semanal*, le 15 décembre 1996.

Ce que Céline appelait encore la « cuisine », le travail laborieux et occulte, sans cesse remis à l'ouvrage jusqu'à l'obtention –partielle et imparfaite, bien sûr– de cette sensation d'évidence et de facilité.

Ainsi, quand dans son dernier roman, Carmen Martín Gaité s'adonne à rendre compte de sa vision théorique du langage et du langage littéraire, elle a déjà obtenu du langage, depuis de nombreuses années, qu'il puisse s'exprimer et être reconnu comme *son* langage ; ce dont atteste encore ce dernier roman, par delà la nouveauté d'importantes considérations métalinguistiques.

Et si notre choix a été d'extraire de la totalité de la matière romanesque certains passages particulièrement réflexifs ou théoriques, c'était précisément dans le but de montrer que sous l'apparence de la simplicité d'un langage, et encore, d'une trame romanesque à même de toucher le plus grand nombre, dans la mesure où elle prend comme cadre une nouvelle réalité sociologique devenant de plus en plus fréquente, il y a, dans ce langage et ce roman, de même que dans les grands romans de Cervantès que le plus grand nombre a retenu pour leur fourmillement de péripéties rocambolesques et burlesques, certains passages, tellement bien intégrés à la totalité, tellement présents dans la pertinence et la cohérence du propos, qu'ils pourraient ne pas être remarqués, qu'on pourrait glisser sur eux sans s'y arrêter, et sans que cela n'entame la compréhension globale de l'autre trame, la trame « première » du roman¹ : des passages d'une densité et d'une qualité rigoureusement philosophique, et dans *Los parentescos*, philosophico-linguistiques, pourrait-on préciser pour ce que nous avons extrait².

¹ Un peu comme l'explicite Cortázar en proposant d'emblée deux façons de lire *Rayuela* : la première ne comprenant que les 56 premiers chapitres pris dans l'ordre, la seconde « intercalant » d'autres chapitres, d'une nature un peu différente –peut-être philosophique, ou abstraite. Cf. Julio Cortázar, *Rayuela*, (1963), Alfaguara, Buenos Aires, 2006.

² Le travail le plus conséquent à ce jour, du moins, à notre connaissance, sur *Los parentescos* est ce qu'en dit José Jurado Morales dans sa thèse de Doctorat déjà citée. Et ce dont il rend compte, est la difficulté de Baltasar à se faire une place au sein de la complexité de sa géographie familiale ; c'est-à-dire ce à quoi se confrontera d'abord tout lecteur, et ce, encore à l'instar de l'orientation donnée par le titre. Et si nous ne renions aucunement que le roman pose effectivement cette question –comment le faire ? –, nous avons préféré nous consacrer à rendre compte de cette autre chose, le langage, pour nous plus importante, et dont José Jurado Morales n'a pratiquement rien dit ; cf., José Jurado Morales, *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, op. cit., pp. 328-417. Nous avons souhaité apporter un éclairage sur des points qui nous semblaient être restés dans l'obscurité, et pourtant, des points fondamentaux à l'heure de tenter de définir l'art littéraire de Carmen Martín Gaité.

Ce qui n'empêche pas que, ni autour de ces passages théorisants, ni même dans ces passages-ci, la langue de Carmen Martín Gaité reste cette langue simple et toujours au goût du jour, toujours jeune, et portée par la jeunesse des personnages ; une langue fascinante de simplicité, et en cela, capable de témoigner, pour le plus grand nombre, des complexités les plus grandes de l'existence humaine, et même, de celles de l'avènement de la création littéraire, comme nous continuerons de l'observer en se concentrant sur la « pensée », et sur l'« art ».

Los parentescos. Roman. Dernier roman. Deux romans en un seul. Roman de la généalogie du sang et roman de la généalogie du langage. Espace fictionnel dans lequel évoluent des personnages autour d'événements et de questionnements. L'événement principal, dans notre lecture : l'avènement du langage ; pour l'engagement moral attesté dans la production écrite et littéraire –chez Baltasar, chez Carmen Martín Gaité.

Dans notre approche, ce qui fait événement dans ce roman est cela même qui permet l'existence de la littérature : le langage verbal et sa transcription graphique. Un pré-requis, devenu presque invisible tant il est l'évidence et la possibilité de la littérature ; un pré-requis dont rend compte explicitement Carmen Martín Gaité dans ce qui demeurera sa dernière parole.

L'insistance, la sienne, sur le langage, sur les parcours évolutifs qui l'habitent et le définissent, afin de concourir à le définir : comme le propre de l'humain, et encore, le propre du littéraire. Par où le littéraire devient *aussi* le propre de l'humain, le nécessaire de l'humain –l'ontologie pourrait-on se risquer à dire, déjà. Ce que nous continuerons de relever dans l'œuvre de notre auteur, à travers les deux autres romans choisis, et ce qui confirmera, encore, ce que nous évoquons ici presque comme un abus de langage ou de pensée : la littérature comme ontologie. Et qui est, nous continuerons à le démontrer, la conception même qu'a Carmen Martín Gaité de son art, et, son véritable engagement.

Ainsi le langage comme préoccupation première –et dernière–, matière de la littérature. Le langage comme matière du sujet et matière de l'écrivain ; matière corporelle, graphique, ludique, évolutive, et encore, matière littéraire, réflexive et créative, poétique. Le langage comme matière première toujours déjà là pour le sujet. Le langage comme ailleurs quand il véhicule la littérature.

Et encore, comme nous l'avons abordé avant d'y venir maintenant dans le détail : le langage comme expression d'une pensée. Et ici, dans ce cadre d'approche de définition de la littérature, et de définition de la littérature de notre auteur, une pensée entendue comme celle qui habite fondamentalement toute œuvre littéraire, la pensée qui habite archaïquement son œuvre. L'observation, maintenant, de la pensée à l'œuvre ; pensée d'un auteur, exprimée dans un roman. Un roman saisi comme modalité langagière d'expression d'une pensée.

Le choix de Carmen Martín Gaité de faire de la pensée, l'« objet » d'un roman – de même que le langage était l'« objet » de *Los parentescos* – : *Ritmo lento*.

II. LA PENSÉE A L'EXTRÊME dans *Ritmo lento*

INTRODUCTION :

Dice don Jaime que yo tengo una gran inteligencia, pero que me empeño en llevarla demasiado lejos. (RL, p. 223)

Présentation du roman et de sa structure

Comme pour certains romans emblématiques postérieurs de Carmen Martín Gaité, par exemple *Retahílas* ou *El cuarto de atrás*, l'argument concernant le présent de la narration de *Ritmo lento* est réduit à l'extrême simplicité : le travail d'écriture et de remémoration d'un individu isolé pendant plusieurs mois dans une maison de repos : David Fuente.

Au fil de cette mémoire écrite, l'enfance de David apparaît dans sa singularité ; singularité en partie liée à l'emprise de la forte définition de la figure du père, et au glissement de cette définition sur le petit garçon : marginalisation et solitude, ascèse intellectuelle et goût pour la contemplation. Tirillé entre le modèle paternel et son rejet, David ne parvient jamais, au cours du déroulement de sa vie précédent son internement dans la maison de repos de Villa Julia, à dépasser sa condition d'idéaliste misanthrope ; au contraire, cette condition ne cesse de s'accroître et de se faire de plus en plus problématique, tant pour lui que pour son entourage.

Toujours désœuvré, après une vaine tentative à la Faculté des Lettres et le déni de son talent de peintre, il finit par obtenir, sur intervention de son beau-frère, un emploi dans une banque –institution symbole d'une des valeurs de la société qu'il critique le plus. Cette ultime et malencontreuse tentative de sociabilisation se solde alors par un échec brutal venant définitivement le mettre à l'écart d'une société dans laquelle il n'a jamais pu s'insérer.

Parallèlement à ce parcours social et professionnel relevant du désastre, le parcours affectif de David, que ce soit sur les plans familial, amical, ou amoureux, décrit la même trajectoire de l'impossible. Pour tenter de changer le cours des choses, son père, médecin et ancien psychiatre, fait appel à un collègue qu'il présente à David sans lui préciser sa fonction. Avant de découvrir de ce qu'il estimera être une supercherie, David établit une relation amicale avec don Jaime, au point d'accepter de prendre les médicaments qu'il lui prescrit.

L'inadaptation de David est ainsi cernée, d'un côté par son ascétisme intellectuel et rationnel (à l'instar de son père), de l'autre, par sa prise en charge psychiatrique, à son insu. A ce titre, ce personnage peut être envisagé comme représentation de la rencontre conflictuelle entre la philosophie et la psychiatrie ; comme espace de représentation intime et collective où se pose la question de la viabilité de l'intellectuel, assimilable au fou.

* * *

Le roman se compose de trois parties : un prologue, les « Cahiers » de David Fuente rédigés à Villa Julia, un épilogue. Contrairement au corps principal constitué par les cahiers et impliquant une narration homodiégétique, le prologue et l'épilogue sont portés par un narrateur hétérodiégétique.

Le récit du protagoniste-narrateur, bien que principalement orienté vers le passé, met tout de même en place une légère alternance avec le présent, en s'interrompant ponctuellement pour décrire certains événements contemporains du séjour à Villa Julia. L'évocation des faits passés ne répond pas non plus à un souci chronologique : ce sont les aléas de la saisie mémorielle qui orientent cette expérience d'écriture autobiographique¹ ; ainsi, le passé évoqué oscille dans un éloignement plus ou moins important du présent de la narration, sans se soucier de restituer une quelconque linéarité. Néanmoins, à l'instar des titres de chapitres, David semble s'être fixé un principe organisateur à la saisie mémorielle : les autres personnages, son entourage ; chacun investi d'un rôle de représentation d'époque ou de problématique de sa vie.

¹ Pour l'heure, notre propos ne concerne que peu cette question en soi ; en revanche nous nous pencherons dans le détail sur la particularité de l'écriture autobiographique dans la troisième partie de cette étude, consacrée à *La Reina de las Nieves*.

L'évaluation de la durée de la rédaction, ou encore de la temporalité séparant les deux événements bornant le roman (l'internement dans la maison de repos suite au scandale de la banque, et la crise de démence après la découverte du cadavre du père provoquant l'internement définitif dans un asile psychiatrique), ne semble possible, et encore, de façon approximative, que dans l'épilogue du roman, et par le détour anecdotique de la relation de couple du banquier ayant employé David. Sans référence précise, au seul moyen de l'évocation du passage des saisons, il semble alors que le roman s'étale sur quelques huit mois : la scène du scandale à la banque ayant lieu à la fin de l'automne, celle de la lecture du fait divers tragique par la femme du banquier à la plage, l'été suivant¹.

La simple évocation du traitement narratologique du récit suffit à mettre en évidence deux problématiques caractéristiques de l'œuvre de Carmen Martín Gaité : la question de la mémoire, et celle de la communication, ou encore, de la nécessité de l'interlocuteur. Dans la mesure où ici notre auteur fait l'expérience de la négation de l'opérativité de ces deux possibles qui seront par la suite piliers fondamentaux de l'argumentation de son œuvre, nous ne les évoquerons que de façon sommaire –contrairement à ce que nous ferons plus tard avec *La Reina de las Nieves*– pour porter notre attention sur cette négativité expérimentée dans *Ritmo lento* ; où, comme nous le verrons, l'effort de mémoire s'avère inopérant pour le sujet, de même que l'incommunicabilité ne trouve à se résoudre.

La pensée à l'extrême

Après nous être intéressée au dernier roman de Carmen Martín Gaité dont l'objet concernait le retour à l'origine de la littérature, c'est-à-dire le langage verbal, et après avoir esquissé une amorce de réflexion concernant la dialectique du langage et de la pensée, du conditionnement de l'un par l'autre, nous revenons à l'un des premiers romans de notre auteur, le deuxième², afin d'aborder l'autre terme de cette dia-

¹ «Pasó el invierno. La primavera estaba finalizando. [...] Aquel verano [...]» (RL, p. 384)

² Après *Entre visillos* (1958) récompensé en 1957 par le Premio Nadal, *Ritmo lento* (1963) est le deuxième roman de notre auteur, publié quand elle a 38 ans ; sa première publication, *El balneario* (1955) récompensé par le prix Café Gijón en 1954, est davantage considérée comme un

lectique, à savoir la pensée. Si le premier roman étudié, *Los parentescos*, trouvait une de ses singularités dans son inachèvement et sa fonction de testament littéraire, le roman qui va nous occuper maintenant, *Ritmo lento*, affiche sa singularité, et dans un certain manque d'intérêt suscité chez la critique, et dans l'expérience du désastre qu'il représente ; expérience semblant de prime abord avoir peu à voir avec une saisie globale, ou peut-être, superficielle, de l'œuvre de notre auteur. Un roman qui au contraire, et aussi du fait de cette double singularité marginalisante, nous semble fondateur de la totalité de l'œuvre littéraire de notre auteur ; fondateur en cela qu'il nous semble en conditionner les partis-pris postérieurs, ou encore, consécutifs.

Avant de poursuivre, d'approfondir dans la présentation de notre angle d'approche concernant ce roman, rendre compte, sommairement, de sa réception ; et commencer par observer que cette réception est à l'image du roman, c'est-à-dire au combien singulière et ambivalente. Ainsi, d'une part, le manque d'intérêt des lecteurs contemporains de sa parution, mais encore, le peu de travaux conséquents consacrés à *Ritmo lento* –hormis, nous y reviendrons, deux travaux de José Carlos Mainer– par la critique ayant relayé l'œuvre de Carmen Martín Gaité ; et d'autre part, dans ce qui relève davantage d'une réception journalistique immédiate à la parution, ou encore, de l'histoire de la littérature espagnole, la reconnaissance, fortement soutenue, de la singularité, de l'originalité, de la puissance du roman –non tant au sein de l'économie générale de l'œuvre de notre auteur, n'en étant alors qu'à ses débuts, que dans le panorama littéraire espagnol contemporain de la parution.

Ainsi Carmen Martín Gaité s'interroge elle-même sur le peu de succès immédiat du roman, pourtant finaliste du Premio Biblioteca Breve organisé par Seix y Barral en 1962, du fait même de ce qu'est devenu la signification de cette année littéraire : année qui, à l'image de la préférence, pour ce Prix littéraire, de *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa, a inauguré le « boom » de la littérature latino-américaine, et par conséquent, une certaine baisse d'intérêt pour la littérature péninsulaire. Et notre auteur de conclure, dans sa note à la troisième édition : « La primera edición de *Ritmo*

récit, et le livre publié après *Entre visillos, Las ataduras* (1960) est un recueil contenant le récit qui lui donne son titre et six autres contes.

lento (Seix y Barral, 1963) no sólo no se agotó sino que pasó absolutamente sin pena ni gloria. »¹.

Et pourtant, cette même année, 1963, Jaime Borrell repérait et signalait dans un article fort judicieusement intitulé « Lo anormal de lo infrecuente », paru dans *La Estafeta Literaria*, de façon très explicite, l'importance de la singularité du roman :

Y es precisamente lo que hace de *Ritmo lento* una novela diferenciada entre la normal producción española. Si los intentos de novela psicológica son escasos en la producción de siempre, puede decirse que no existen en modo alguno en estos últimos años, que se caracterizan por una insistente uniformidad en todo cuanto se produce en formato de novela. Es un mérito el ser distinto. [...] La novela psicológica, prácticamente exótica entre nosotros, tiene a partir de este libro una excelente representación actual. Es de esperar que el tiempo transcurrido desde *La Regenta* hasta *Ritmo lento* sea menor que para el próximo intento. Este tipo de creación es siempre síntoma de crecimiento y desarrollo, y a nuestra canija narrativa le estaba haciendo falta alguna señal positiva.²

Mise en évidence d'une singularité dans le panorama littéraire espagnol, valorisation de ce positionnement dans la « différence », aspiration à ce que ce roman ouvre un nouveau champ de possible à la littérature d'alors. Notre travail viendra s'inscrire directement dans cette filiation de l'immédiate appréhension de l'« extraordinaire » et du « révolutionnaire » de *Ritmo lento*, et avec lui, de Carmen Martín Gaité. Toutefois, il s'en éloignera quelque peu –sans que cela signifie un quelconque désaccord, juste une différence de focalisation– en appréhendant le roman davantage en tant que roman « philosophique » qu'en tant que roman « psychologique ». Quant à cette définition, donnée ici par Jaime Borrell, de « roman psychologique », souligner qu'elle ne fait jamais que faire écho à une certaine définition que donne Carmen Martín Gaité elle-même, dans la confession de l'influence exercée sur elle par *La conscience de Zeno* d'Italo Svevo ; ainsi, toujours dans la note à la troisième édition, reprenant la comparaison faite avec Luis Martín Santos de *Ritmo lento* et *Tiempo de silencio*, notre auteur explique :

Prescindiendo de todo juicio valorativo, nuestras novelas del año 62 supusieron las primeras reacciones contra el « realismo » imperante de postguerra, dos intentos aislados por volver a centrar el relato en

¹ Carmen Martín Gaité, « Nota a la tercera edición », 1975, in *Ritmo lento*, op. cit., pp. 31-32.

² Jaime Borrell, « Lo anormal de lo infrecuente », in *La Estafeta Literaria*, n°268, 1963.

el análisis psicológico de un personaje, yo influida por Svevo, él [Martín Santos] por Joyce.¹

Dans ce même sens du succès à s'extraire du réalisme, se positionnait aussi, dès 1964, José Antonio Galaos, en remarquant et défendant la nouveauté représentée par *Ritmo lento* au sein, toujours, du panorama de la littérature espagnole d'alors, pour y voir « una rara y afortunada ave en nuestra selva de reiterativo y aburrido realismo »². Et encore, insistant sur le rôle de pionnière de Carmen Martín Gaité, Florencio Martínez Ruiz lui offrait, dans un article intitulé « El despegue del realismo, vía Carmen Martín Gaité » paru en 1976 dans *La Estafeta Literaria*, de s'insérer, pour la faire représentative, dans le contexte européen :

Pero habría que insistir en la increíble propuesta de *Ritmo lento* identificable a poco que mirase a Europa, de que con ella algo estaba cambiando en nuestro contexto literario. Aparte de sus valores intrínsecos, puramente existenciales y como soporte de los valores sociales, sobre lo que Martín Gaité aporta datos irreversibles, esta gran novela encarnaba la versión española de la filosofía del tiempo. En primer lugar la incomunicación traída por atenuación del existencialismo europeo y, en segundo, el desnortado signo de la sociedad española incoherente y contradictoria.³

« Ce grand roman incarnait le version espagnole de la philosophie de son temps », philosophie « existentialiste », nous dit Florencio Martínez Ruiz ; et c'est précisément dans cette filiation, qui remarque, qu'outre l'innovation esthétique, il y a encore reflet, et expérimentation, de l'intérieur, dans cette Espagne où la censure d'alors empêchait son expérience et son existence au grand jour, de l'un des courants philosophiques majeurs du XXe siècle, que s'inscrira notre travail –qui cherchera, dans les profondeurs de l'analyse « philosophique », ce qu'a été cette tentative, et comment elle s'est soldée.

Et pour finir cet aperçu de la réception et de la réception critique, rendre compte des deux travaux majeurs de José-Carlos Mainer : la préface à *Ritmo lento* publiée en 1993, intitulée « La novela de un chico raro »⁴ (en référence au concept de « chica

¹ Carmen Martín Gaité, « Nota a la tercera edición », 1975, in *Ritmo lento*, op. cit., pp. 31-32.

² José Antonio Galaos, « Carmen Martín Gaité. *Ritmo lento* », in *Cuadernos Hispanoamericanos*, n°171, marzo de 1964, p. 636.

³ Florencio Martínez Ruiz, « El despegue del realismo, vía Carmen Martín Gaité », in *La Estafeta Literaria*, n°579, 1976.

⁴ José-Carlos Mainer, « La novela de un chico raro », (1993), in *Ritmo lento*, op. cit., pp. 7-27.

rara » défini par Carmen Martín Gaité dans *Desde la ventana*¹, à propos d'Andrea, protagoniste de *Nada* de Carmen Laforet), et dans son célèbre ouvrage critique d'histoire de la littérature espagnole, *De postguerra* (1951-1990)², paru un an plus tard, en 1994, le chapitre qu'il consacre à *Ritmo lento* pour l'année 1963.

José-Carlos Mainer qui dans le prologue commence par regretter la faiblesse de la répercussion de *Ritmo lento* par opposition à l'impact intrinsèque du texte³, avant d'envisager le roman comme un « roman perplexe », et néanmoins tout à fait magistral et remarquable, en soi et au sein de l'œuvre de Carmen Martín Gaité, roman perplexe en cela que loin d'avoir prétendu répondre à la question qu'il posait, s'est humblement contenté de se risquer à la poser, en toute « authenticité » :

Esta novela difícil y arriesgada es una de las más ambiciosas de la autora y nadie puede confundirla con un caprichoso relato sobre las excentricidades de un loco: en rigor, formuló una tácita pregunta que todavía nos conmueve sobre los límites del racionalismo, el valor de las ataduras convivenciales y la esperanza de un futuro distinto. Y en tal sentido dio un testimonio inolvidable de su tiempo histórico.⁴

Conclusion de sa préface de laquelle nous relevons à nouveau le caractère « exceptionnel » de *Ritmo lento*, son « risque » inhérent, sa « rigueur » à poser cette question, philosophique s'il en est, ou « métaphilosophique », des « limites du rationalisme » ; et par ailleurs, cette assimilation du protagoniste, David Fuente, au « fou » –ce sera aussi l'une des préoccupations de notre travail. L'exigence de Carmen Martín Gaité dans sa confrontation à cette terrible question, où il en va aussi de la matière littéraire même, en ce qu'elle est pensée et pensée rationalisée, terrible question qui se résout dans la représentation de « contradictions » –comme le dit José-Carlos Mainer, et comme nous serons amenée à l'étudier dans le détail–, ou qui, pour ce qui est du protagoniste qui l'incarne, ne trouve à se résoudre que dans la folie et la mort, cette exigence face au tragique, à l'impensable, est ce qui pousse la conclusion du chapitre consacré par José-Carlos Mainer dans *De postguerra* à *Ritmo lento* à évoluer en ces termes, à voir en

¹ Carmen Martín Gaité, *Desde la ventana*, (1987), Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1999, pp. 101-127.

² José-Carlos Mainer, « 1963. *Ritmo lento* », in *De postguerra (1951-1990)*, Crítica, Barcelona, 1994, pp. 73-76.

³ «*Sólo en tres otras ocasiones –en 1969, 1975 y 1981– Ritmo lento ha vuelto a visitar las prensas, lo que es bien poco si se piensa en la popularidad de Carmen Martín Gaité y, desde luego, en el fuste del relato.*», José-Carlos Mainer, « La novela de un chico raro », op. cit., p. 9.

⁴ José-Carlos Mainer, *ibid.*, p. 27.

Ritmo lento « la más patética y extrema de [las] obsesiones novelescas » de Carmen Martín Gaité¹ ; d'où nous retenons la violence, l'excès, le bouleversement. Car il en va bien de la nécessité de l'auteur de rendre compte d'une question par delà le risque qu'elle contient : de l'exigence de l'auteur à soi-même, au monde, à la littérature. Et dans sa préface, José-Carlos Mainer parlait déjà d'une « experiencia narrativa y personal en el límite de lo tolerable, en la frontera dudosa que separa la fascinación de la repulsión »². Et c'est encore là que notre travail trouve sa filiation.

Après cette brève histoire de la réception du roman qui va nous occuper dans cette partie, retour à la présentation de notre propos général. Si l'objet interrogé à travers le premier roman, le langage, nous a amenée à parler de « roman métalinguistique », et à remarquer la compétence de linguiste et de philosophe du langage de Carmen Martín Gaité, l'objet interrogé à travers ce deuxième roman, la pensée, va nous conduire à parler de « roman philosophique », et à remarquer la compétence de penseur, théoricienne de la pensée, et idéologue, de notre auteur. Cette première occurrence, de « roman philosophique », en allant de la conjonction, voire de la confusion, entre littérature –dans le roman– et philosophie –entendue comme élaboration systématique et conceptuelle exprimée dans un métalangage spécifique– nous amène à convoquer l'un des principaux maîtres à penser de notre auteur, rappelons-le, née et licenciée en Filosofía y Letras à Salamanca : la figure salamantine première, celle de Miguel de Unamuno. Unamuno qui en 1903 répondait en ces termes à la polémique, à l'époque consacrée –et dont certaines réminiscences persistent aujourd'hui encore–, concernant l'absence de tradition philosophique espagnole :

Nuestra filosofía, si así puede llamarse, rebasa de casilleros lógicos: hay que buscarla encarnada en sucesos de ficción y en imágenes de bulto.³

S'appuyant sur Cervantés et Calderón, il revendiquait alors tant l'existence que la singularité de la philosophie espagnole : son expression *dans* la littérature.

¹ José-Carlos Mainer, *De postguerra (1951-1990)*, op. cit., p. 76.

² José-Carlos Mainer, « La novela de un chico raro », op. cit., p. 24.

³ Unamuno, 1903, cité par Ana Suárez Miramón, dans son introduction à *Niebla*, (1914), Alianza Editorial, Madrid, 2001, p. 7.

A l'aune de cette affirmation, mise au préalable en pratique par Unamuno lui-même dans *Amor y pedagogía* (1902) puis *Niebla* (1914), il semble que la saisie de *Ritmo lento* en tant que « roman philosophique » ne soit jamais que son inscription dans la reconnaissance de la définition de la littérature espagnole donnée et illustrée par Unamuno ; c'est-à-dire, pour nous, la considération de Carmen Martín Gaité, dès le début de son œuvre, dans la filiation de son maître. Par ailleurs, Carmen Martín Gaité a elle-même revendiqué ultérieurement la dimension théorique du roman, et indiqué l'importance de son expérience à l'égard de son évolution postérieure vers la pratique de l'essai : « Es una novela reflexiva y que iniciaría decididamente mi andadura por el camino del ensayo. »¹.

Première polémique concernant une supposée absence de philosophie dans la tradition lettrée espagnole à laquelle Unamuno répond par une spécificité littéraire, une particularité ibérique fusionnant philosophie et roman ; c'est-à-dire la définition d'un genre précurseur, pensé comme spécifiquement espagnol, et amené à se développer ensuite partout en Europe, notamment dans l'entre-deux-guerres et sous l'influence de l'Existentialisme² : le « roman philosophique ». A l'instar de la prise de position unamunienne, la polémique concernant le statut de ce genre décrié semble se resituer dans un questionnement davantage français qu'espagnol, et partant, nous autoriser à considérer *Ritmo lento* en tant que roman philosophique³.

¹ Carmen Martín Gaité, « Reflexiones sobre mi obra », article recueilli dans *Pido la palabra*, op. cit., p. 251.

² L'œuvre qui signe la définition de l'Existentialisme au XXe siècle est d'abord *Etre et Temps* de Heidegger, publié en 1927 en Allemagne, puis celle de Sartre, en France, *L'Être et le Néant*, publié en 1943. La nouveauté proposée par Heidegger est avant tout la définition du *Dasein*, pouvant se traduire comme « étant » ou « être-là », par opposition à l'« être », qui devient quête de l'étant ; une quête devant extraire l'étant de son « inauthenticité » première confondue dans le « on », la masse, une quête se voulant « authentique », mais aussi accompagnée d'« angoisse » : la visée de l'« être-dans-le-monde » étant l'« être-pour-la-mort ». Cf. *Etre et Temps*, (1927), Gallimard, Paris, 1996. Ce qu'expriment encore les formules célèbres de Sartre : « l'existence précède l'essence » et « on est ce qu'on se fait », abolissant l'essence première au profit de l'« existence », pour faire de l'essence la fabrication de l'existence. Cf. *L'Être et le Néant*, (1943), Gallimard, tel, Paris, 1991.

³ Sans entrer davantage dans la polémique, nous précisons que bien que la philosophie, en tant que réflexion sur la condition humaine, ait toujours été de fait mêlée à la littérature, l'apparition de l'appellation générique, parfois problématique, de « roman philosophique » est en France datée : liée aux figures de Sartre et de l'Existentialisme.

Par ailleurs, et toujours dans la filiation d'Unamuno, pour certains considéré comme précurseur de l'Existentialisme français¹, nous pouvons préciser que ce qui s'est vu proliférer dans l'entre-deux-guerres sous l'appellation de « roman philosophique » l'était encore sous celle de « roman existentialiste » ; la figure la plus emblématique –bien qu'elle ne soit pas la seule– restant celle de Sartre, publiant dans le même espa-ce-temps un roman amené à marquer une époque, *La nausée* (1938), et un essai phi-losophique devenant pilier de l'Existentialisme, *L'Être et le Néant* (1943). Néanmoins, la situation politique espagnole évoluant en marge de celle du reste de l'Europe tout au long du XXe siècle, la prémisse existentialiste d'Unamuno était restée temporairement suspendue.

Notre hypothèse concernant *Ritmo lento*, de même que pour Florencio Martínez Ruiz précédemment cité, est qu'il constitue l'expérience existentialiste de Carmen Martín Gaité ; et plus largement, de l'Espagne de la Dictature franquiste. Dans ce sens, notre auteur a souligné à plusieurs reprises l'importance de l'impact personnel de la lecture de l'œuvre de Sartre :

La primera vez que oí hablar del existencialismo fue en el verano del 1948, durante unos cursos de literatura francesa en Cannes para los que había sido becada.

Naturalmente, este nombre iba vinculado al de Jean-Paul Sartre, cuya novela *La náusea* leí aquel mismo verano y que me dejó totalmente alucinada. Yo entonces no tenía tendencia alguna a cultivar, ni siquiera a atisbar, «ese fondo sombrío que rehúsa ser mencionado» del que ha hablado el viejo filósofo en una entrevista reciente, pero sí puedo afirmar que aquella novela, que leí –lo recuerdo perfectamente– en un Café de la Promenade des Anglais, de Niza, frente al mar y gozando de mis primeras vacaciones de adolescente en libertad, vino a insinuar dentro de mí, aunque de una forma informulada y confusa, la amenazadora existencia de ese fondo sombrío.²

mais encore, de l'impact produit sur tous les écrivains de sa génération, du fait de la radicalité de la différence entre son appréhension du monde et celle imposée par le régime franquiste :

¹ «[...] asiduo de Schopenhauer, Nietzsche y Kierkegaard, se le puede considerar generosamente como precursor del existencialismo, movimiento filosófico ocurrido en Francia –donde se le conocía tangencial y escasamente–, pero no en España, su lugar natural de influencia.», Fernando Savater, «Prólogo» à *Del sentimiento trágico de la vida*, (1913), Alianza Editorial, Madrid, 2001, p. 9.

² Carmen Martín Gaité, « Se ha muerto de náusea », *Diario 16*, 17 de abril de 1980, recueilli dans *Agua pasada*, op. cit., p. 328.

El existencialismo [...] no le buscaba una salida a los problemas, porque exaltaba la angustia. [...] De hecho, tanto a él [Alfonso Sastre] como a todos nosotros nos influyó mucho la corriente existencialista.¹

Roman existentialiste ou roman philosophique rattaché à une époque, celle de l'entre-deux-guerres, pour *La nausée* de Sartre, *L'homme sans qualité* de Robert Musil, *Le loup des steppes* d'Hermann Hesse, et caractérisé par une question commune visant un objet singulier : la « pensée », ou encore, l'« intelligence » : pourquoi et comment assister à un tel désastre de la pensée, un tel « gâchis » de l'intelligence² ?

Si ce questionnement émerge après le désastre de la Première Guerre Mondiale mais aussi dans un moment de possibilité de reconstruction, avant l'émergence des nouveaux fascismes, le moment où Carmen Martín Gaité y accède est à la fois comparable et différent : oui, il s'agit bien d'un après désastre, l'après Guerre Civile Espagnole, mais sous la Dictature franquiste installée, comment envisager une quelconque possibilité de reconstruction ? La question posée par notre auteur dans *Ritmo lento*, tout en faisant écho à celle des romans existentialistes antérieurs, acquière donc aussi sa spécificité du fait de la particularité du contexte historico-politique dans lequel elle vient se poser à elle.

Quand bien même l'intimité de la pensée, pour tout écrivain et en particulier celui qu'elle est, semble le dernier moyen d'éprouver la liberté, la censure politique vient poser la question de la possibilité même de la pensée : est-il toujours possible de penser dans l'Espagne franquiste des années 60 ? Et quand bien même, cette pensée n'est-elle d'ores et déjà folie, puisque condamnée à se taire ou à être politiquement réprimée ?

Même s'il nous faudra garder à l'esprit la spécificité du contexte dans lequel notre auteur vient à son tour interroger, dans un roman, la pensée et l'intelligence, c'est tout de même à l'expérience du sujet éprouvée de l'intérieur, à travers l'intimité du personnage de David Fuente –comme d'autres ont fait avec Arturo Pérez, Antoine Roquentin, Ulrich, ou Harry Haller–, que nous nous intéresserons ; d'autant plus que

¹ « El cuento español de posguerra », in *Pido la palabra*, pp. 175-176.

² Nous empruntons cette expression et cette interrogation à Jean-Pierre Maurel ; exprimée dans sa « Présentation » de *L'Homme sans qualité* de Robert Musil, Seuil, Paris, 1995, p. III.

chez Carmen Martín Gaité, comme chez Unamuno et contrairement aux autres expériences européennes, l'issue est sans appel, comble de la tragédie ou de l'ironie¹.

Investigation menée rigoureusement par notre auteur aux tréfonds de la pensée, jusqu'à échouer dans le néant, qui laisse comme séquelle, appréhendable à l'aune de l'abondance de sa production littéraire, une période de vacance de quelques onze années –pendant lesquelles elle se détourne de la littérature pour se consacrer à l'investigation historiographique– ; réalité pour nous significative de l'impact personnel, « en carne propia », sur Carmen Martín Gaité, de la confrontation à une telle question.

Ainsi, après avoir évoqué la possibilité offerte par le langage, dans la littérature, d'exprimer la pensée, il s'agit de suivre notre auteur dans la mise à l'épreuve de cette pensée : idée d'abord enthousiaste, d'un courage et d'une salvation possible dans l'expérience d'une pensée pouvant se continuer jusqu'au bout d'elle-même, avant de se retourner de façon infernale, en un impossible pour le sujet, un excès désastreux de l'intelligence.

Dans la deuxième partie de cette étude consacrée à la saisie de la possibilité et de la nécessité de la littérature, notre objet sera donc la pensée, entendue comme pensée rationnelle, et notre problème, celui de tenter de comprendre comment elle peut conduire à la folie et au suicide (physique et/ou psychique, selon les deux différents exemples que représentent David Fuente père et fils). Plus généralement, il s'agit d'observer le lien entre la pensée et la folie, et aussi le lien entre la pensée et la mort. Autrement dit, il s'agit de se pencher, à l'instar de notre auteur, sur cette éventuelle consubstantialité de la pensée et de la folie, de la pensée et de la mort.

Une remise en cause du *cogito* cartésien qui était pourtant l'un des seuls postulats auxquels souscrivait Carmen Martín Gaité.

¹ Toute nausée que soit son roman emblématique, Sartre fait néanmoins une proposition finale : la rencontre avec la musique, incarnée par le jazzman et la négresse, donne à Antoine Roquentin le pressentiment d'une voie permettant l'acceptation de l'existence, en même temps qu'elle lui suggère la possibilité de transformer son existence en œuvre littéraire. Musique à laquelle Hesse confronte encore Harry Haller à la fin du *Loup des steppes* ; où de la rencontre avec Mozart, dans le « Théâtre magique –seulement pour les fous », c'est le jeu, le rire, et l'autodérision qui sont invoqués comme tables de salvation : « *Un jour, je saurais jouer la partie d'échecs. Un jour j'apprendrais à rire.* », *Le loup des steppes*, op. cit., p. 224.

Chapitre premier : Le *cogito* face à la folie du monde

Si me hubiera ido con Magdalena a hacer un alegre viaje, abandonando definitivamente la brecha del pensar, ¿se habría remediado por eso lo que tantas veces veo en ruinas? ¡No! Sería poner una valla delante de esas ruinas. Los pensamientos que me producen desazón responden a cosas que –aunque yo calme mi conciencia– seguirán de la misma manera. (RL, pp. 371-372)

Toujours dans cette note à la troisième édition, où s'explique la conception de *Ritmo lento* comme roman de retour au sujet dans son intimité, et de tentative d'échappée au néoréalisme, Carmen Martín Gaité approfondit concernant la comparaison de son roman à celui de Luís Martín Santos publié la même année, *Tiempo de silencio* :

Al año siguiente, por el otoño, hubo unos coloquios sobre realismo en el Hotel Suecia de Madrid y allí conocí a Martín Santos, a quien recordaba de las tertulias de Gambinus de bastante tiempo atrás y que acababa de publicar su *Tiempo de silencio*. Mi novela le había gustado muchísimo (creo que es la persona que más encendidamente me ha hablado nunca de ella) como a mí la suya, y, al calor de aquellos comentarios, dimos en llamarlas *Ritmo de silencio* y *Tiempo lento*, porque él les atribuía ciertas afinidades y les auguraba una significación y una suerte paralelas, cosa en la que –como es patente– se equivocó. Pero ahora, al cabo de los años, creo que en aquellas afinidades que creyó descubrir no andaba tan descaminado.¹

S'il y a « affinité » dans la volonté de revenir, en première instance, au sujet, et encore, dans la représentation d'un sujet « intellectuel », ce postulat commun n'entend pas oublier que le sujet est toujours, en tant qu'être-dans-le-monde –pour reprendre la

¹ Carmen Martín Gaité, « Nota a la tercera edición », in *Ritmo lento*, op. cit., pp. 31-32.

terminologie d'Heidegger¹–, sujet parmi d'autres, sujet appartenant à une société ; de même que la subjectivité est toujours, de fait, et « en de multiples acceptions », intersubjectivité. Dans cette perspective, percevant le sujet aussi comme sujet parmi d'autres, et où ces autres peuvent être appréhendés globalement en tant que société ou monde, vient se poser aussi la question de la relation du sujet à la société. Et c'est le sens de l'article de Joan Lipman Brown intitulé « *Tiempo de silencio* and *Ritmo lento*: Pioneers of the new social novel in Spain » qui, dans cette reprise de la comparaison des auteurs de leurs deux romans, en vient à assimiler les deux protagonistes, Pedro et David, sous le type de ce qu'elle nomme « superior nonconformist protagonist as an instrument of social analysis »². Par où elle semble déjà placer, comme nous le ferons aussi dans cette première partie consacrée à *Ritmo lento*, les deux expériences littéraires dans la filiation d'un Cervantès, se servant d'un Don Quichotte à prendre pour fou, pour faire la critique d'un monde, peut-être non moins fou.

Ainsi commencerons-nous par saisir David en tant que ce sujet discrédité et marginalisé –rappelons qu'il est interné dans une maison de repos, et que c'est depuis cet endroit qu'il se met à rédiger ce qui constitue le roman (hormis le prologue et l'épilogue), à savoir, un récit non linéaire de souvenirs et d'événements l'ayant conduit à cette réclusion. Sujet discrédité que nous considérerons, de même que Joan Lipman Brown, comme subterfuge de l'auteur pour parvenir à exprimer le dysfonctionnement inhérent à la société elle-même –et non celui du protagoniste qui se définit contre elle. Toutefois, nous aurons aussi à interroger la totale pertinence de l'assimilation des deux protagonistes faite encore par Joan Lipman Brown : c'est-à-dire que, à l'aune de ce que nous pouvons savoir, par ailleurs, de la posture radicalement ironique de Luís Martín Santos à l'égard de Pedro –passée sous silence par Joan Lipman Brown–, mais aussi de ce qui s'annonce comme une ambiguïté manifeste de Carmen Martín Gaité à l'égard de David –ne serait-ce que dans la radicalité dont l'épilogue résout le roman–, nous aurons à interroger le regard porté par notre auteur sur son protagoniste.

Nous chercherons alors, en premier lieu, à comprendre ce que peut signifier ce sujet « inadapté » pour notre auteur, c'est-à-dire, à comprendre si elle ne fait qu'entretenir avec lui, tout comme Martín Santos, un rapport ironique lui-même disqualifiant,

¹ Cf. Heidegger, *Etre et temps*, op. cit..

² Joan Lipman Brown, « *Tiempo de silencio* and *Ritmo lento*: Pioneers of the new social novel in Spain », in *Hispanic Review* (50), 1982, University of Delaware.

ou si, néanmoins, par delà l'« inadaptation », peut y avoir « affinité » entre notre auteur et son protagoniste, et si oui, voir où elle se situe –puisque ce ne saurait être dans cette inadaptation condamnable et condamnée. Et dans cette affinité que nous trouverons dans le « faire » du penseur et de l'écrivain, la pensée et la réflexion du monde, nous verrons comment les figures de David et son père apparaîtront en tant que figures de résistance : résistance face aux valeurs de la société en place, et résistance dans l'activité du questionnement et de la remise en cause. Nous verrons comment, dans une société de l'oubli –oubli commandé par l'idéologie officielle, ou nécessité vitale laissée par le traumatisme d'une guerre intestine–, des figures tentent de maintenir en alerte leur lucidité critique –peut-être, puisque plus que jamais dans cette Espagne franquiste l'heure est à ça, au risque de leur possibilité de vie, au risque de leur vie. Nous appréhenderons donc ces figures dans leur persistance à se définir en tant que sujets pensants, selon l'expérience cartésienne du *cogito*¹.

Une fois identifié ce faire, nous aurons à rendre compte de ce sur quoi il porte, c'est-à-dire, de quoi il se fait la réflexion critique ; par où nous serons amenée à rendre compte de l'engagement de notre auteur, au sens fort du terme, puisqu'il en ira de l'expression –en temps de censure, insistons– de sa propre idéologie : une idéologie radicalement subversive, hostile au modèle sociétal imposé par le régime ; par où nous saisirons donc notre auteur, écrivain littéraire, en tant qu'idéologue critique de son temps.

Pour finir, en tant que ce faire, un temps actif au sein de la société, mais ensuite empêché dans la mise de David au ban de la société², est, dès le début du roman, soumis à question, nous comprendrons que la question que repose Carmen Martín Gaité dans *Ritmo lento* n'est jamais que celle qui vient fonder la philosophie même – depuis le mythe platonicien de la caverne³– : la question de la connaissance. Ce qui nous poussera alors à envisager *Ritmo lento* comme une réécriture de la tragédie d'Œ-

¹ René Descartes, *Discours de la méthode*, (1637), Le Livre de Poche, Paris, 1996.

² Mise au ban de la société qui n'empêche pourtant pas définitivement, pendant le temps de la rédaction de ce qui fait le corps du roman, David de continuer d'agir ce faire : qui ne fait jamais que le déplacer, de la « conversation » à la rédaction, de l'oral à l'écrit. Par où on voit comment l'écrit demeure ce cri du silence, cette possibilité, de crier encore, dans la solitude. Par où, Carmen Martín Gaité porte encore cette idée forte : celle de la littérature, celle de l'écrivain, d'écrire par tous les moyens, par delà toutes les censures.

³ Platon, *La République*, L VII, GF-Flammarion, Paris, 1966.

dipe telle que Nietzsche l'a interprétée¹ ; puisque c'est bien pour avoir osé prétendre à la connaissance que David se trouve socialement et politiquement condamné et enfermé. Ce sera donc aussi une première confrontation, et tentative de résolution, à la question de la relation entre la pensée et la folie –David étant enfermé non dans une prison mais dans un établissement psychiatrique– ; question qui nous poussera à rendre compte d'une autre position radicale et affirmée de notre auteur, en allant de la comparaison de la possible perversion du système psychiatrique à celle de la société dictatoriale, dans la mesure où, dans les deux cas, il en va de l'interdiction de pensée soldé par l'assassinat, politique et/ou psychique.

A. « Eloge de la pensée »²

Je puis bien concevoir un homme sans mains, pieds, tête (car ce n'est que l'expérience qui nous apprend que la tête est plus nécessaire que les pieds). Mais je ne puis concevoir l'homme sans pensée : ce serait une pierre ou une brute.

Pascal³

La qualité esthétique de l'œuvre littéraire de Carmen Martín Gaité est telle qu'elle a souvent contribué à dissimuler la qualité et la force de son édifice de pensée. Ainsi, toute une « époque » d'une part, et tout un aspect de son œuvre d'autre part, semblent avoir été minimisés par la critique –qu'il s'agisse des travaux portant directement sur son œuvre, ou des travaux plus généraux sur la littérature espagnole contemporaine. Et c'est précisément cette absence que nous souhaitons tenter de combler, en partie, à travers l'étude de *Ritmo lento*.

Pour autant, dans cette tentative de saisie de l'engagement théorique et idéologique de notre auteur, nous commencerons par nous intéresser à la question du rapport vie/œuvre posée par l'expérience de la création d'un roman pour un sujet-écrivain –l'expérience de *Ritmo lento* pour Carmen Martín Gaité–, et ce, encore à partir d'un autre témoignage écrit, contemporain de la rédaction du roman et de nature tout autre : un écrit intime dont la publication n'est due qu'à la disparition de l'auteur : le

¹ Cf. Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, (1872), Gallimard, Folio, Paris, 2001.

² Nous utilisons des guillemets en référence à l'ouvrage d'Erasme, *Eloge de la folie*, auquel se réfère Carmen Martín Gaité à plusieurs reprises et sur lequel nous aurons à revenir.

³ Blaise Pascal, *Pensées*, (1670), n°339, Classiques Garnier, Paris, 1991.

premier de ses par la suite célèbres « Cuadernos de todo » –premier cahier lui étant offert par sa fille pour son anniversaire, le 8 décembre 1961. Un texte qui nous permettra de mieux mettre en lumière les enjeux initiaux que s’était fixé notre auteur pour ce roman, avant que cet enjeu ne semble connaître le renversement que nous observerons par la suite et qui a contribué à faire l’histoire de la réception de ce roman –un roman qui dans son renversement a pu être interprété comme son propre échec, ou comme l’échec du protagoniste, ou comme l’échec de son postulat théorique. Postulat théorique dans lequel, comme nous allons commencer par le rappeler, il en allait de l’« éloge de la pensée » ; de la pensée érigée en *faire* valorisé positivement, en activité résistante et militante du protagoniste, et ce, malgré sa situation initiale dans une mise à l’écart du monde hautement signifiante : dans une réclusion fondée sur ce qui est estimé être un dysfonctionnement psychiatrique, un dysfonctionnement mental, un dysfonctionnement de la pensée : la maison de repos.

Par où nous en viendrons à proposer une première interprétation justifiant de cette « association », orchestrée par Carmen Martín Gaité, du *faire* de la pensée et de sa condamnation par la collectivité ; par où nous essayerons de découvrir l’une des stratégies fondamentales du roman justifiant cette « association » ou « assimilation » entre le *faire* de la pensée et la « folie ». Et, à un autre niveau, par où nous commencerons par interroger ce que prétendait faire notre auteur dans ce roman, et encore, le rapport d’identification ou de détournement –qui n’est jamais que la polarité négative de l’identification– entre notre auteur et son protagoniste, David Fuente.

1. L’auteur et son projet littéraire : sources et paratexte

Pour éviter l’écueil de s’interroger sans garde-fou sur « ce qu’aurait voulu dire ou faire l’auteur », nous allons tenter de lever quelques ambiguïtés à ce propos en étudiant le matériel écrit laissé par Carmen Martín Gaité ; ce qui correspond à l’étude des sources –ici, le premier *Cuaderno de todo*–, et de ce que Gérard Genette a appelé *paratextualité*¹ –ici, l’épigraphe.

¹ Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982, p. 9.

a. Exposition d'un enjeu problématique

Comme nous allons le voir, le protagoniste est d'emblé pensé, dans la genèse créatrice du roman, comme un « inadapté ». Et là où se pose la véritable question concernant la possibilité d'interprétation de ce roman est précisément dans la confusion initiale entre cette définition d'« inadaptation », en appelant à la négativité de l'« inutilité » et de la « pathologie » –pour reprendre les expressions de José-Carlos Mainer¹–, et, le *faire* qu'incarne David, appréhendable aussi comme celui-là même que pratique notre auteur, mais encore, tout auteur, et tout penseur.

Il y a donc, d'entrée de jeu, un *faire*, qui comme nous allons le voir est à la fois valorisé et dévalorisé par l'auteur, et par la critique ; et, un protagoniste l'incarnant. Dans ce roman, donc, c'est la pensée et rien d'autre, pensée-activité, pensée-subversion et pensée-inadaptation, qui est saisie et représentée dans ce qu'elle a de problématique.

S'intéresser à *Ritmo lento*, c'est donc faire la distinction entre un roman laboratoire questionnant la pensée, et un personnage l'incarnant d'une certaine façon. Et si cette première remarque peut sembler relever de la tautologie, elle demeure, dans le cadre de la tentative d'interprétation de la complexité d'un tel roman, et de la sortie de la confusion mise en représentation par Carmen Martín Gaité, le premier angle d'approche par lequel nous aborderons ce roman. En effet, il nous semble nécessaire, au vue aussi de la radicalité du vocabulaire employé parfois par la critique, de préciser la différenciation de la trajectoire –linéaire et radicale– du personnage telle que la décrit la résolution de son destin, de la complexité irrésolue de la question traitée par le roman à travers lui.

Du point de vue de la réception critique, nous reprenons brièvement les deux approches déjà citées : celle de Joan Lipman Brown dans son article cité précédemment, et celle de José-Carlos Mainer. La première, reprenant la comparaison faite par les auteurs eux-mêmes entre leurs deux romans, *Tiempo de silencio* et *Ritmo lento*,

¹ Dans sa préface, « La novela de un chico raro », José-Carlos Mainer accuse : « *La capacidad de conversar infinitamente es el arma intelectual de estos robinsones de su inteligencia pero también es su patología.* », op. cit., p. 19 ; un peu plus loin, il précise encore : « *Naturalmente, el punto de vista de esta narración es el del escandalizado David Fuente y es el lector el que ha de recomponer la otra cara de la escena: la confirmación de la inutilidad del protagonista [...]* », ibid., p. 21.

nous laisse quelque peu perplexe, de même que José-Carlos Mainer, à deux égards : d'une part dans l'univocité de la valorisation positive d'un éloge de la remise en cause de l'ordre établi et de la quête de l'authenticité¹, d'autre part dans l'assimilation des deux protagonistes, notamment quant à ce qu'une telle interprétation peut omettre du point de vue adopté par les auteurs à l'égard de leur protagonistes. Ainsi cette double question : les deux auteurs ont-ils pensé univoquement et positivement leurs protagonistes dans leur efficacité subversive à l'œuvre dans le *faire* de la pensée ?

Et quand on pense à la franche ironie dont fait preuve Luís Martín Santos à l'égard de son protagoniste Pedro, dont il rend d'ailleurs compte dans une narration hétérodiégétique, on reste perplexe quant à la possibilité de l'univocité positive de l'appréhension de son *faire* de scientifique ; et par ailleurs, on en vient à s'interroger quant à la similitude de relation entre Carmen Martín Gaité et son protagoniste, qu'elle laisse au contraire s'exprimer dans une narration homodiégétique, et quant à la similitude de point de vue sur son *faire* de pensée.

A l'inverse, José-Carlos Mainer comprend de façon plus complexe la difficulté dont le roman rend compte, la question qu'il pose sans trouver à la résoudre, ou sans trouver à la résoudre autrement que dans le néant et le tragique : la foi en un *faire*, celui, aussi, de l'auteur, de tout auteur, et son risque inhérent : le risque de la pensée qui, en de multiples acceptions que nous étudierons, *confond* David, et remet en cause, d'un point de vue sociétal et ontologique, le sujet lui-même.

Ainsi, pour tenter de restituer l'enjeu de l'auteur elle-même, en appelons-nous à cet autre texte, ce texte « source » rendant compte de la genèse du projet littéraire : le premier « Cuaderno de todo ».

- La réponse du « Cuaderno de todo »

Intuitivement, il nous semblait que le parti-pris initial de Carmen Martín Gaité ne se réduisait ni à la posture ironique de Luís Martín Santos –traduisant par ailleurs autant de complexité– ni à l'interprétation exclusivement emphatique et laudative de

¹ « [...] *the nonconformists illustrate society' short comings through their encounters with representatives of the social order. Points of conflict between the nonconformist and his society indicate society's deficiencies [...]* », et encore : « *David is so genuinely moral that he lives his life in strict adherence to abstract principles.* », cf. Joan Lipman Brown, « *Tiempo de silencio and Ritmo lento: Pioneers of the new social novel in Spain* », op. cit..

Joan Lipman Brown : qu'elle n'avait pas seulement considéré avec ironie ce qui pouvait aussi apparaître comme une certaine aspiration intellectualiste pédante. Et l'intuition s'est trouvée confirmée par certaines réflexions contemporaines de la rédaction du roman consignées dans son *Cuaderno de todo*, et encore plus précisément, par une note d'intention relative au roman même :

Destapar, a través de la creciente (y aparentemente inexplicable) inadaptación del personaje al mundo establecido, una mínima parte de la corrupción de ese mundo, que justifica la locura. Se trata de poner en claro algunos motivos que objetivamente pueden ser causa de locura. El personaje es inventado. Puede parecer mentira. Pero las cosas que dice y piensa se pretende –tal vez mucha pretensión– que son verdad. Verdad las locuras y motivos de amargura. Un mundo verdaderamente en crisis.

«En cuanto que estos hechos privados tejen el proceso que me ha traído a mirar y entender las cosas de una determinada manera.»¹

Si donc il est question d'« inadaptation », et même explicitement de « folie », il est aussi question de la « corruption du monde », de démontrer que ce qu'il peut y avoir de « pathologique » chez David n'est pas inhérent à sa qualité mais consécutif d'un mauvais fonctionnement du monde. « Verdad las locuras y motivos de amargura ». Il est aussi question de « vérité » ; nous y reconnaissons le problème de la connaissance que nous avons déjà mis en évidence, mais aussi l'expression des convictions personnelles de Carmen Martín Gaité. Il s'agit donc d'accepter que le personnage n'est pas entièrement discrédité par l'auteur, mais qu'au contraire, il est en partie le porte-parole de ses idées critiques (à la manière du « Madame Bovary c'est moi » de Flaubert).

La folie dont il est ici question se manifeste dans la parole et la pensée (« las cosas que dice y piensa ») ; ici il n'est pas question d'actes de démence, la parole et la pensée sont donc à considérer directement en tant qu'actes, *faïres*², les seuls qui conduisent à parler de folie ; David est donc un actif en tant qu'il est un penseur et qu'il communique verbalement sa pensée ; il n'est pas l'oisif, l'inutile, auquel la critique l'a

¹ Carmen Martín Gaité, Cuaderno n°1 (1961-62), in *Cuadernos de todo*, Debolsillo, Barcelona, 2003, p. 79.

² Nous nous en référons à nouveau au « quand dire c'est faire » d'Austin, pour imposer, avec Carmen Martín Gaité, l'idée que penser et parler sont des actes posés et engagés. C'est aussi la théorie sartrienne de l'engagement de fait de la littérature. Cf. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, (1948), Gallimard, Folio, Paris, 2000.

souvent réduit. Celui donc qui a l'air d'un fou est celui qui remet en cause ; le fou est l'insurgé ; David est la révolte de Carmen Martín Gaité.

- La pensée comme préoccupation

Révolte qui porte sur les valeurs de ce « monde corrompu », mais aussi sur le mépris de ce même monde à l'égard de ce que valorise notre auteur : la pensée. C'est en effet l'une des préoccupations principales de son premier *Cuaderno*, où elle déplore le peu de valeur donné à l'intelligence, mais aussi le manque de courage à aller jusqu'au bout des idées, le renoncement paresseux :

Hay un inveterado desprecio contra el que se aísla a pensar. [...] ¿Por qué al que se preocupa por analizar y desmontar los engaños se le desprecia y se da por supuesto que se dedica a un deporte de relojero desocupado?¹

Casi nunca dejamos que un pensamiento nos habite por completo y que llegue en ramificaciones a donde tenga que ir. Siempre de un modo más o menos consciente lo vamos nosotros mismos guiando y amurallando; y al querer encauzarlo y poseerlo le quitamos su fuerza. [...]

Se suelen achacar los males del mundo a la neurosis, a la angustia. Pero esta angustia no es sino un resultado. Resultado de no entenderse, de ahogar los pensamientos.²

Dans ces réflexions intimes, ce n'est pas la critique acide contre le pédantisme intellectuel qui se lit, mais au contraire et véritablement la « foi en la dialectique » de David, l'espoir –naïf certainement– que la philosophie puisse sauver le monde. Et Carmen Martín Gaité d'écrire encore :

Llevar a los extremos la inteligencia, ¿quién la lleva? En esto nunca hay posturas extremas.³

Il nous semble pourtant que *Ritmo lento* est précisément cette expérience, celle de pousser l'intelligence jusqu'à l'extrême⁴. Mais à ce moment-là de la réflexion, le

¹ Carmen Martín Gaité, Cuaderno n°1, in *Cuadernos de todo*, op. cit., pp. 45-46.

² Ibid, pp. 31-32.

³ Ibid., p. 42.

⁴ Expérience similaire à celle de *L'homme sans qualités* de Robert Musil, dont il ne semble pas qu'elle ait eu connaissance ; expérience que Jean-Pierre Maurel a interprétée à partir de ce qu'il a considéré comme « l'obsédante question qui fait la matière même de L'homme sans qualité,

danger de cet extrême ne semble pas envisagé, il semble plutôt représenter la salvation du sujet et du monde. Dans sa genèse, le roman s'inscrit donc dans la plus fidèle tradition platonicienne et cartésienne, et se présente comme un roman pour l'« éloge de la pensée ».

Alors comment expliquer un tel désastre ? Comment cet « éloge de la pensée » est-il devenu folie, mais folie sans éloge, folie funeste et non créatrice ? Tout se passe comme si les choses avaient échappé à l'un des aspects du projet littéraire, comme si la création avait eu raison –ou déraison– de la créatrice.

- L'épilogue : présence et absence

Et c'est bien ce que semble attester l'épilogue du roman et sa présence controversée par l'auteur elle-même. A lui seul il synthétise la tension entre l'extrémisme (nihiliste), la puissance d'affirmation (même si c'est l'affirmation d'une négation) de Carmen Martín Gaité, et son incertitude à l'assumer.

Par la voix d'un narrateur hétérodiégétique, un fait divers est observé dans la presse écrite par deux estivantes sur une plage : le suicide du père de David, et la crise de démence de celui-ci au moment où il découvre le corps¹. Double suicide donc, physique et psychique.

Sans l'épilogue, le roman se clôt sur ce sentiment de David : « Sólo puedo concebir un final trágico. » (RL, p. 373) ; même si le tragique est déjà là, en tant qu'il est énoncé, aucune résolution pragmatique et catégorique n'est imposée au lecteur ; le tragique reste un concept susceptible d'une amplitude variable, et la violence d'une telle mise en scène est suspendue.

qu'est-il arrivé à l'intelligence ? », in Présentation de *L'Homme sans qualité*, Robert Musil, Seuil, Paris, 1995.

¹ « *El descubrimiento del cadáver efectuado a las ocho de la mañana, aproximadamente, por su hijo David, que había salido recientemente de una casa de reposo, provocó en él un furioso ataque de locura. Con un cuchillo de cocina asestó sin piedad numerosos tajos en el cuerpo inerte del padre, y a continuación, sosteniéndolo entre sus brazos, lo sacó a uno de los balcones de la casa, dando gritos desgarradores. [...] "¡Yo lo he matado! ¡Yo lo he matado!", exclamaba el demente, mostrándoles el cuchillo que esgrimía.* » (RL, p. 386). Nous reviendrons par la suite sur l'analyse de cet épisode.

Précisément, lors de la deuxième édition de *Ritmo lento*, Carmen Martín Gaité décide de supprimer l'épilogue ; six ans plus tard, en 1975, pour la troisième édition, elle revient sur sa décision et le réhabilite.

La primera edición de *Ritmo lento* (Seix y Barral, 1963) no sólo no se agotó sino que pasó absolutamente sin pena ni gloria.

El año 1969, la misma editorial probó fortuna con una reedición de bolsillo, que es la que se ha visto algo más, aunque poco, y en la cual, aconsejada por algunos amigos, decidí suprimir el epílogo.

La actual edición de Destino publica el texto completo que figuraba en la primera de hace doce años.¹

Le roman connaît donc plusieurs formes. C'est un roman qui engage dans le temps trois prises de décisions de l'auteur : présence-absence-présence² de l'épilogue. Douze ans après l'avoir terminé et publié, l'issue de *Ritmo lento* continue d'être un problème pour la romancière³. La modification de la forme de la totalité du roman engage Carmen Martín Gaité dans un processus davantage caractéristique du poète et de la composition de ses recueils. Cette activité qui ne cantonne pas la création au figement nous ramène à la question du rapport vie/œuvre.

b. Le rapport vie/œuvre

Toujours dans le but de cerner la relation entretenue par Carmen Martín Gaité et son roman (une des acceptions du rapport vie/œuvre), nous nous proposons de comparer quatre éléments :

- Carmen Martín Gaité (CMG) : personne réelle et écrivain ;
- *Ritmo lento* (RL) : création littéraire de CMG, fondée principalement sur les cahiers du protagoniste David Fuente (à l'exception du prologue et de l'épilogue) ;

¹ Nota a la tercera edición, abril de 1975, in *Ritmo lento*, op. cit., pp. 31-32.

² Dans le chapitre consacré à *Ritmo lento* dans *De postguerra*, José-Carlos Mainer observe la violence de cet épilogue problématique pour se positionner du côté de sa suppression ; c'est-à-dire partager le choix de la deuxième édition –alors que Carmen Martín Gaité a fini par opter pour sa restitution, op. cit..

³ Comme si pesait une malédiction sur un roman qui de l'ambition de la pensée était tombé dans l'abîme de la folie et de la mort. Intuition du livre maudit qui rappelle la façon dont Umberto Eco, dans *Au nom de la rose*, a traité l'un des textes fondateurs de la culture et de la littérature occidentale, la *Poétique* d'Aristote ; comment son roman s'est fait le lieu de la représentation d'une malédiction touchant le texte premier. Malédiction et littérature replongeant le roman méconnu de Carmen Martín Gaité aux origines mythiques de la littérature.

- David Fuente (DF) : créature de CMG, protagoniste de son roman, et écrivain de ses propres cahiers ;

- *Cuaderno de todo* (CT) : écrit intime de CMG.

C'est en fait un jeu de mises en abyme¹ que nous nous proposons d'explicitier, à partir de notre mise en présence de deux écrivains, l'un réel, et l'autre créé par le premier, et de deux textes, un écrit intime de l'écrivain réel, et un texte qui fonctionne doublement comme création littéraire de l'écrivain réel et écrit intime de l'écrivain-créature.

L'énonciation est conditionnée par l'existence d'un énonciateur ; dans les termes de la dialectique qui nous occupe, nous disons que l'œuvre est conditionnée par la vie. Du point de vue de la narration ou énonciation, le statut de DF dans RL est ainsi comparable à celui de CMG dans CT :

vie	œuvre
CMG	CT
DF	RL

CMG et DF sont deux écrivains qui se livrent à une écriture intime dans une relation de mise en abyme. Mais, l'écrit intime de l'écrivain fictif est aussi création littéraire de l'écrivain réel. Du point de vue de la réalité, il y a donc un seul créateur et trois créations : CMG qui crée deux textes (CT et RL) et un personnage (DF) :

vie	œuvre
CMG	CT
	RL
	DF

A un autre niveau, en tant qu'écrit intime, CT contribue aussi à confondre le rapport vie/œuvre. L'écrit intime peut représenter le degré zéro de la création littéraire, en opposition au degré créatif supérieur qu'implique le roman et l'une de ses parties, le personnage :

¹ Expression originale tirée du *Journal* d'André Gide, théorisée ultérieurement par Lucien Dallenbäch dans *Le récit spéculaire, Essai sur la mise en abyme*, Seuil, Paris, 1977.

vie	vie/œuvre	œuvre
CMG	CT	RL DF

Là où les choses deviennent intéressantes pour notre propos de réhabilitation du roman et du personnage dans la relation que Carmen Martín Gaité entretient avec eux, c'est quand les deux textes viennent à se superposer.

- Au niveau textuel : le collage du cahier dans le roman

La lecture du *Cuaderno* révèle des fragments identiques à certains passages du roman. Sans aller plus loin, la dernière phrase de la note d'intention citée précédemment, soulignée par l'auteur au moyen de guillemets :

«En cuanto que estos hechos privados tejen el proceso que me ha traído a mirar y entender las cosas de una determinada manera.»

On la retrouve au chapitre V de *Ritmo lento*, « Bernardo y mi padre », dans un incipit de paragraphe, après que David ait raconté un souvenir d'enfance douloureux, la rencontre décevante de ceux qu'il appellera plus tard « tierras antagónicas » et qui fonctionnaient pour lui comme la polarisation du modèle masculin :

Ya he caído en hablar de mis cosas y no me puedo parar; pero antes de seguir, diré para mi descargo que no le doy valor a lo que cuento por tener relación con mi historia personal, sino en cuanto que estos hechos privados tejen el proceso que me ha traído a mirar y entender las cosas de una determinada manera. (RL, pp. 178-179)

Ces fragments communs –nous les signalerons le moment venu– sont principalement théoriques –à moins qu'ils ne se réfèrent à quelques faits divers générant une réflexion de la part de l'auteur, et de David.

Relativement au rapport vie/œuvre, le « collage » du *Cuaderno* dans le roman démontre que par le texte, la vie et l'œuvre viennent à se confondre, se superposer. La matière textuelle nous permet alors de poser la chaîne causale suivante :

si [CT = RL] => [vie = œuvre] => [CMG = DF]

- Au niveau ontologique : la question du porte-parole

Toute cette démonstration pour tenter de commencer par créditer la parole d'un personnage qui, à notre avis, n'est à réduire ni à la stérilité de l'intellectualisme ni à la seule pathologie. A partir du texte, que Carmen Martín Gaité fait glisser de son intimité à la voix de son personnage, nous pouvons saisir, dans un premier temps, David Fuente comme porte-parole de l'auteur¹, comme celui qu'elle charge de rendre publique sa pensée insurgée et critique.

Ainsi, la folie dont parle notre auteur dans sa note d'intention semble avoir comme première fonction celle de déjouer la censure (du régime franquiste, mais aussi de la morale conservatrice du public) : en discréditant le protagoniste, la folie se fait l'alibi de la critique. Mais, conformément aux lamentations intimes de Carmen Martín Gaité relatives au mépris de l'intelligence, l'intelligence tourne encore, dans le cas de David, saisi en tant que sujet lucide ou hyperlucide –comme le fait aussi José-Carlos Mainer qui ouvre son chapitre consacré à *Ritmo lento* dans *De postguerra* par cette question : « ¿Qué es la lucidez? »²– en douleur de l'isolement du sujet : c'est-à-dire qu'en plus de subir la « corruption du monde » qu'il perçoit et qu'il cherche à comprendre, il obtient d'être marginalisé au sein du groupe social.

La inteligencia es tomada como un artículo de lujo. En el mejor de los casos –es decir, cuando se la desprecia abiertamente–, se la supone relegada a un terreno acotado, enjaulada, como un pájaro exótico cuyo canto de vez en cuando gusta ir a escuchar. Casi nadie ve en ella un instrumento para la vida, el único que siempre tiene aplicación. Y es muy triste ver como los hombres, que se desvelan por mantener en buen uso todos sus utensilios y vestidos, abandonan en cambio su inteligencia y la dejan enmohecerse como a un arma inútil. (RL, p. 228)

Ce que déplore David, ici, dans *Ritmo lento*, n'est jamais que la réécriture d'une réflexion développée encore davantage dans le *Cuaderno*³. Il y a donc chez notre auteur et à travers son personnage un engagement très fort à la faveur de la pensée, où la pensée est à la fois pensée comme *sine qua non* de l'être sujet –dans la filiation de

¹ Cette affirmation est évidemment à nuancer : il est *en partie* le porte-parole de l'auteur. Si nous verrons par la suite comment elle s'en détache, pour le moment, notre propos est de les identifier dans la dénonciation d'un « monde en crise ».

² José-Carlos Mainer, *De postguerra*, op. cit., p. 73.

³ Carmen Martín Gaité, *Cuadernos de todo*, op. cit., p. 38.

l'identité posée par le *cogito* cartésien–, mais encore, au niveau sociétal, comme lieu de la subversion ; à l'instar de la position de Machado recopiée et commentée dans le *Cuaderno* :

[...] para los que tanto hablan de eficacia va este aviso de don Antonio Machado: «Entre hacer las cosas bien y hacer las cosas mal, hay un honrado término medio que es no hacerlas». Yo supongo que don Antonio se refirió a un hacer inmediato, ingente y atolondrado. Porque él no se retiró precisamente a rascarse el ombligo y a pasarse la vida en santa paz. Se refería evidentemente a un hacer más lento y reposado, como todo buen hacer.

«Vísteme despacio, que voy deprisa.»¹

La pensée est le faire que défendent conjointement notre auteur et son personnage ; un faire conditionné par le temps, un faire qui décrit une certaine modalité du temps, le temps de et pour la pensée, un *tempo* calme, *Ritmo lento*.

2. David Fuente : l'incarnation d'un *faire*

Nous en venons ainsi à poser David comme représentant direct du *cogito* cartésien : un sujet qui s'affirme à partir de son activité qui est la pensée : « je pense donc je suis ». A l'inverse du processus du romancier qui incarne, met à l'épreuve, met en pratique, des intuitions théoriques, nous nous proposons, à partir de l'observation du personnage, de caractériser son faire, de théoriser son activité elle-même théorique.

Pour autant, nous commencerons par la question de l'*être* du personnage, puis viendra celle de son langage, et enfin celle de son activité ; ontologie, logologie, philosophie.

a. « Etre et temps »

Si nous reprenons ici le titre de l'ouvrage d'Heidegger, c'est qu'il nous semble correspondre à la définition que David donne de lui-même, dès le deuxième chapitre intitulé « La abuela Trinidad. Miguel Terán » ; définition de lui-même qui est aussi explicitation du titre du roman. Ainsi en va-t-il d'une « façon d'être » identifiable à partir d'une temporalité particulière : une temporalité de la lenteur ; par où Carmen Martín

¹ Ibid., p. 46.

Gaite fait aussi le lien, dans l'identité d'un personnage de fiction, entre les deux termes du titre et de la philosophie de Heidegger.

[...] al crecer, no dejé de ser lento y reflexivo, sino que, por el contrario, este ritmo se puso más de manifiesto al contrastar con el ritmo apresurado de las demás personas de mi edad que empezaron a verme como excepción. Lo único, pues, que varió fue el despliegue de atención de los otros hacia mi ritmo lento; o, dicho con otras palabras, el reconocimiento de tal ritmo como anormal. (RL, p. 87)

A travers l'être de David, la pensée est associée à la temporalité de la lenteur « ser lento y reflexivo ». Il est ensuite question d'un rythme singulier qui contraste avec un rythme quantitativement plus répandu (« ritmo lento » / « ritmo apresurado » ; « excepción », « anormal »).

Cette temporalité est la synthèse de l'être et de l'activité de David, elle est ce qui le distingue d'autrui. Carmen Martín Gaité relie ainsi la définition heideggérienne de la temporalité de l'être au *cogito* cartésien (être=temps=pensée) en précisant la qualité de la temporalité de la pensée : la lenteur.

L'apologie de la lenteur est l'un des leitmotive de notre auteur¹. Condition *sine qua non* de la réflexion, elle est aussi celle de la contemplation, c'est-à-dire de l'activité poétique et esthétique. Mais pour l'instant, nous restons dans la sphère de la réflexion et de son langage.

b. Un langage spécifique

Ce qui fait aussi la spécificité du roman au sein de la production de Carmen Martín Gaité, c'est son langage ; la spécificité du signifié se répercute au niveau signifiant. Si dans la première partie de cette étude nous avons observé un langage caractérisé par la simplicité d'une poéticité fondée sur une figurativité primitive, langage caractéristique de *Los parentescos* mais aussi de la majorité de l'écriture littéraire de notre auteur, le langage de *Ritmo lento* détone en cela qu'il est moins « naïf », plus académique : plus spécifiquement philosophique.

¹ A plusieurs reprises, elle souligne l'importance et la reconnaissance en ce qu'elle nomme ainsi : « Ese perder el tiempo que es ganarlo », cf. Joaquín Soler Serrano, « A Fondo », interview télévisée du 6 avril 1981 pour TVE. Une pratique familière, qu'elle attribue notamment à la forme de vie des villes de province, et en l'occurrence à celle où elle a passé son enfance et son adolescence, Salamanque.

La philosophie, en tant que genre littéraire, se définit par un langage qui lui est propre : un métalangage destiné à nommer les concepts¹. La spécificité de ce langage vient de ce qu'il sert à désigner des objets qui sont précisément inhérents, et en cela définitionnels, à la discipline. Ces objets sont des objets abstraits obtenus par induction et dont le but est la caractérisation de l'universel. On peut alors envisager que sur l'axe de la figurativité, le langage qui sert à les désigner soit à l'opposé de la poéticité de la simplicité qui a fini par définir l'écriture de Carmen Martín Gaité.

Ainsi, le langage de *Ritmo lento* est remarquable en cela qu'il contredit² l'observation du narrateur hétérodiégétique de la troisième partie de *La Reina de las Nieves* définissant le langage du personnage de Sila –personnage lui aussi écrivain et philosophe³– et applicable en général à l'écriture de Carmen Martín Gaité : « precisión lingüística, pero no [formaba] parte de un discurso técnico sino poético » (RN, p. 273). Souvent, le texte de *Ritmo lento* emploie, quant-à lui, le discours « technique » de la philosophie. Cette observation est l'un des arguments permettant de définir le roman en tant que roman philosophique : un roman mêlant discours littéraire et discours philosophique.

Dès le premier chapitre, David mentionne explicitement la « philosophie », et l'une de ses disciplines, la « dialectique » : « Cuando me aficioné al estudio de la Filosofía [...] » (RL, p. 64) ; « mi fe en la dialéctica » (RL, p. 60 et 65). Ces deux termes sont ceux par lesquels le langage dénomme les disciplines servant de cadre.

Au chapitre suivant, juste après s'être défini au moyen du « ritmo lento », il conclut :

¹ Nous employons ici le terme « métalangage » en cela qu'il sert à désigner les outils abstraits que se donne le penseur ; outils nommés concepts. Pour Claude Zilberberg, ce qui caractérise le discours philosophique, c'est la décontextualisation, le fait que seuls soient admis les *principes*, tandis que les *circonstances* restent exclues. Cf. communication du 29/11/06 au Séminaire de Sémiotique de Paris, intitulée « La responsabilité. A propos de *Lamentations au cerf* de Pierre-Jean Jouve ». Dans le fragment déjà cité de *Ritmo lento* se concluant sur une phrase théorique du *Cuaderno*, précisément, ce dont s'excuse David est d'être tombé dans le récit de circonstances personnelles, au lieu d'être resté à un niveau plus universel.

² Nous nuancions notre affirmation, car certains passages du roman –notamment les dialogues, et davantage encore, les dialogues des enfants– ne cessent de correspondre à la caractéristique langagière d'oralité de notre auteur, déjà évoquée dans notre conclusion sur *Los parentescos*, fondée sur la transcription du langage familier et l'usage d'interjection.

³ A l'instar de son livre publié, intitulé *Ensayos sobre el vértigo* ; nous y reviendrons dans la troisième partie de ce travail.

Y con esto ponemos rumbo hacia el quid de la cuestión, aunque persiguiendo ese quid perdamos muchas veces el hilo de la historia, que es, en el fondo, lo que menos interesa. (RL, p. 87)

Pour exprimer la question de l'essence, il recourt à une terminologie spécifiquement philosophique : celle de « quiddité », forgée par les scolastiques pour tenter de traduire l'expression aristotélicienne renvoyant à la « substance » dans la *Métaphysique*, ou plus exactement, au « ce qu'est l'essence dans sa définition ».

Le langage philosophique n'est pas toujours identifiable à une terminologie particulière et spécifique ; il peut aussi employer des signifiants usuels. Néanmoins, en tant que ces signifiants viennent contribuer à énoncer des lois ou règles établies par la discipline, ils en viennent aussi à s'intégrer au métalangage. Par exemple quand David énonce la loi de la causalité, « no hay efecto sin causa » (RL, p. 234), ou exprime le relativisme, « Todo en este mundo es relativo » (RL, p. 230) –deux exemples devenus avec le temps des clichés, et pourtant, à l'origine, expressions de découvertes, logique et physique.

Tout au long du roman, le discours de David est parsemé de termes caractéristiques (si non clairement spécifiques, comme « quid ») du langage philosophique, comme celui de « contingence »¹, fonctionnant dans la dialectique nécessité/contingence, ou celui déjà cité de « procès »², et de signifiants appartenant à la rhétorique de la philosophie : ceux servant à désigner les questions fondamentales de la philosophie, comme le « doute », « l'absolu », la « polémique »³, le problème du choix, exprimé au moyen de « décider », « engagement moral »⁴, etc. Nous aurons l'occasion de citer d'autres termes dans la suite de notre étude, relatifs à des questions que nous approfondirons, mais pour le moment nous voulions juste relever certains signifiants spécifiques capables de justifier la mise en évidence d'une spécificité langagière.

¹ «Si, pues, todo era totalmente contingente e intercambiable, ¿en qué residía la importancia que dábamos a sentimientos y necesidades que podrían no haber existido?» (RL, p. 333).

² «[...] estos hechos privados tejen el proceso que me ha traído a mirar y entender las cosas de una determinada manera.» (RL, p. 179).

³ «[...] intervino con fastidio para poner en duda lo absoluto de toda aquella polémica.» (RL, p. 329).

⁴ «Siempre sufro mucho cuando decido hacer una cosa por las vacilaciones que acompañan a mi decisión frente a esa especie de compromiso moral que representa, al mismo tiempo, el hecho de haberla tomado; y así suelo inhibirme de cualquiera, convencido como he llegado a estar de que es imposible saber si vale más la que se ha tomado o la contraria.» (RL, p. 102).

Spécificité langagière qui n'a d'autre raison d'être que de servir une activité singulière : le *faire* philosophique caractérisant notre protagoniste.

c. Caractérisation du *faire* philosophique

Dans la première partie de cette étude, nous nous sommes penchée sur le rapport entre le langage et la pensée. Le langage s'est alors imposé comme condition de la pensée¹. Ici, la spécificité d'un certain langage nous permet de mettre en évidence une activité dont il est le moyen, un *faire* qui est celui de l'activité philosophique, de la pensée. Cette activité, Carmen Martín Gaité l'incarne dans le personnage de David ; aussi, l'observation de l'expression de David va-t-elle nous permettre de redéfinir théoriquement les principales composantes de ce faire.

L'une de ces composantes à être chronologiquement mise en évidence en premier dans le texte est précisément celle qui manifeste le mieux comment la pensée, quelle qu'elle soit, est conditionnée par l'existence du langage et par le succès de son expression dans le langage : ainsi, avant même que David ne mentionne sa « fe en la dialéctica », dans le prologue, son père rappelle le goût de son fils pour la conversation, et encore, sa propre définition de la vie comme conversation :

— [...] David se desesperaba de que no terminásemos nunca nuestras conversaciones. Yo le dije que se tenía que acostumbrar, porque ninguna conversación se completa. Que toda la vida es una conversación que dura bien poco, lo que dura el tiempo de un hombre. (RL, p. 45)

La « dialectique » que David défendra par la suite trouve son origine extériorisée dans le « dialogue » qui met en scène deux actants agissant le procédé du question/réponse ; pour autant, le père de David commence par rappeler le goût de l'enfant pour cet échange non purement intériorisé entre soi et soi, entre un soi dédoublé en deux postures théoriques, mais partagé avec un autre, un interlocuteur. Par où on peut interpréter comment Carmen Martín Gaité rend compte de la genèse de la dialectique, dans l'étape préalable et extériorisée du dialogue, de la conversation, et encore comment elle fait de l'interlocution la condition génétique de la réflexion : sans cet interlo-

¹ Ce pourquoi, à l'échelle globale de la présente étude, nous avons choisi de nous pencher en premier lieu sur le langage dans ce qu'il est comme réalité linguistique fonctionnelle, avant d'aborder la pensée, ou plutôt certaines formes de pensée, ontologique et idéologique.

cuteur de choix qu'était son père, on peut présumer que David n'aurait pas pu poursuivre dans la totale rupture de communication avec autrui ce penchant pour la dialectique. Ainsi, d'abord la conversation, pour David, le verbe dans l'échange avec autrui ; échange qui permet encore l'expulsion de la question, le partage de la tentative de réponse. C'est-à-dire un plaidoyer pour le questionnement et pour l'absence de pudeur face à ce qu'on ne connaît pas : ce qui lui permettra de revendiquer la pertinence de la question, en toute circonstance, quand il s'agit de s'ouvrir à ce qu'il ne connaît pas, par exemple face à Gabriela à qui il répondra après l'avoir surprise par sa « sincérité » : « Preguntar es lo único que vale la pena » (RL, p. 154).

Si la finalité du faire philosophique est la connaissance, celle-ci en tant qu'absolu, que « vérité », reste difficilement quantifiable ; on peut alors l'envisager sous la forme de la « compréhension ». C'est ce qu'observe admirativement Lucía chez David : « entiendes de lo que conoces y de lo que no conoces » (RL, p. 213). Pour arriver à cet état de compréhension, Carmen Martín Gaité met en évidence deux « méthodes » : la méthode cartésienne du doute, « dudas las hay en cuanto te pones a pensar » (RL, p. 44), et l'analyse des « circonstances » :

[...] Mi padre le decía [a Aurora] que el mundo no está habitado por ángeles y demonios, sino por personas bastante parecidas unas a otras, las cuales se comportan de modo variable, según las circunstancias. Y que eran estas circunstancias las que convenía analizar, si se quería llegar a entender algo. (RL, p. 263-264)

Dans cet extrait, l'analyse apparaît comme la méthode permettant de sortir de la réduction binaire manichéiste, en s'intéressant à ce que Sartre a appelé les « situations » (ici les « circonstances »). Mais si ces « situations » sont le point de départ de l'analyse, elles n'en sont nullement la finalité.

En revanche, la compréhension philosophique se tourne vers l'objectivation, et donc, l'aspiration à l'universalisation. David exprime implicitement cet objectif à plusieurs reprises, en l'opposant à une vision circonscrite au sujet : « el nudo de la cuestión no estaba en las experiencias personales » (RL, p. 236), ou encore, « Mi descontento de entonces se había desplazado completamente de lo personal. » (RL, p. 343). Pour tenter de gagner cet objectif totalisant et éviter l'écueil de la subjectivation, il suggère une autre activité : la contemplation ; et aussi un principe : la distanciation. La contemplation de la nature est ce qui permet l'accès à la conscience de la non-finitude

du monde, et aussi de la comprendre comme une combinatoire d'unités, ou encore, un système de relation, à la manière de l'*arte combinatoria* de Leibniz :

Mirar las cosas del jardín era considerar la inagotable capacidad de combinaciones y relaciones entre todas ellas. (RL, p. 86)

Contemplation qui, tout en ayant pour siège le sujet lui-même, est déjà une prise de distance face à l'objet observé ; comme la distanciation qu'il prône face aux questions relatives à l'intersubjectivité :

[...] las cosas únicamente se pueden conocer observándolas desde fuera, aun a cierta distancia. (RL, p. 276)

Ainsi, Carmen Martín Gaité, à partir de certaines prises de positions de son protagoniste, témoigne de sa connaissance et de son intérêt pour le faire philosophique, et nous permet de le caractériser : un faire fondé sur le langage, visant la compréhension totalisante du monde. Ce qu'elle souligne aussi, c'est l'effet de contagion bénéfique que peut générer le sujet engagé dans ce faire, le rôle de transmission que peut jouer celui qui, peut-être malgré lui, est « embarqué »¹ dans une telle recherche. Ainsi David se souvient de ce que lui disait Lucía, son ex-petite-amie, de l'aspect positif de son influence sur elle :

[...] el entusiasmo por saber cosas le ha nacido sobre todo desde que me conoce a mí. (RL, p. 75)

[Lucía] Se había acordado mucho de mí, de las cosas que yo le decía tan interesantes y que le habían enseñado a ver el mundo de otra manera. (RL, p. 218)

Contagion spontanée qui peut aussi se transformer en devoir : devoir de communication de celui qui a l'éthique du faire philosophique. Communication qui peut prendre la forme de la dénonciation.

La confrontation du premier *Cuaderno de todo* de Carmen Martín Gaité au roman nous autorise, dans un premier temps, dans cette première partie consacrée à *Ritmo lento* et au lien entre la pensée et la folie, à considérer le personnage de David comme porte-parole de l'auteur ; porte-parole qui est l'incarnation du faire qu'elle valo-

¹ Selon le mot de Pascal, « Nous sommes embarqués », cité par Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 79.

rise : la pensée. Faire qu'elle érige en valeur, tout en déplorant l'isolement de sa posture –à l'image de la marginalisation de son protagoniste.

Après avoir observé cet aspect affirmatif du roman, celui de l'affirmation de la pensée, nous en venons à son aspect réfutatif, à ce qu'il exprime de la réfutation des valeurs affirmées par la société dans laquelle il s'inscrit. Car le faire que nous venons de caractériser n'est pas une « finalité sans fin »¹, comme l'est l'art tel que le définit Kant, il ne contient pas sa propre finalité, mais est un moyen de se confronter et d'appréhender le monde, de concevoir après l'avoir perçue la « corrupción de este mundo »².

B. Critique des valeurs

[...] la vie intellectuelle comme une vie d'interrogation, et non pas simplement comme un exercice de compréhension (ceci est insuffisant), comme une inquiétude, un irréversible désir de mettre à la question, comme une forme de liberté. »

Julia Kristeva³

Un roman qui, dans une certaine mesure mais de façon certaine, se fait le plaidoyer d'un faire. Un faire qui est aussi immédiatement saisi comme objet de controverse puisque celui qui le représente, David, est mis à l'écart de la société, dans une maison de repos. Mais, outre la controverse inhérente au faire lui-même et la façon dont la société l'appréhende pour le condamner –nous y reviendrons dans le détail par la suite–, ce faire se communique dans son application dans la critique des objets auxquels il s'applique et se confronte.

Ainsi passons-nous de la sphère de la caractérisation du faire à celle de ses applications –de la « raison pure » à la « raison pratique », pour reprendre la terminologie kantienne. C'est d'une certaine façon montrer que la prise de position de Carmen

¹ Cf. Emmanuel Kant, *La critique de la faculté de juger*, (1790), Gallimard, Folio, Paris, 1996.

² Si dans cette première partie nous considérons la pensée comme un faire relatif à un objet, une activité capable de réfléchir le monde en vue de déjouer et peut-être de corriger ses travers, nous verrons, dans la troisième partie de cette analyse de *Ritmo lento*, comment David semble aussi considérer, et ce, pour sa propre perte, la pensée comme « finalité sans fin ». Et c'est précisément dans cette multiplicité contradictoire de représentation de la pensée que réside toute la complexité du roman et toute la difficulté de sa saisie.

³ Julia Kristeva, *Au risque de la pensée*, (1988/1998), Seuil, Paris, 2006, p. 52.

Martín Gaité, son engagement du côté de la pensée, est un engagement total, en connaissance de causes, et en réaction à une autre orientation qu'elle connaît et condamne.

Si la pensée ne porte pas en elle-même sa propre finalité, le choix de la pensée comme faire est un engagement en soi –un faire esthétique. Et là nous pouvons remarquer l'inhérence de la dimension politique –politique et non politicienne ou partisane– de ce faire. En tant qu'il fait l'« éloge de la pensée » et qu'il dénonce des valeurs qui s'y opposent, ce roman est donc particulièrement engagé. C'est ce que nous allons voir à travers quatre thèmes de critiques : le conformisme intellectuel, le matérialisme consumériste, l'éducation, et la question de la femme. La teneur de ce paragraphe sera donc davantage thématique. C'est que nous voulons continuer de montrer à quel point notre auteur est un véritable penseur engagé –pour ne pas dire compromis. Dans ce cadre-ci, David continue d'être son porte-parole, et en cela, il s'oppose généralement aux autres personnages qui incarnent les valeurs critiquées.

1. Confort et conformisme intellectuel

Toujours dans son premier *Cuaderno de Todo*, notre auteur recopie cette réflexion d'Ortega y Gasset : « Los lugares comunes –dice Ortega– son los tranvías del transporte intelectual. » (CT, p. 35). Ce qui est ainsi déploré est la réduction d'une pensée devenue otage de ceux qui ne savent sortir des clichés et lieux communs et qui néanmoins font autorité en la matière –ce qui revient aussi à mettre à nouveau en lumière le lien inextricable entre la pensée et le langage. Ce qui est pointé du doigt, c'est une forme « inauthentique »¹ d'intellectualisme qui se soucie moins de la teneur et de l'enjeu de la réflexion que de la stature que celle-ci peut parvenir à lui conférer².

En société, David Fuente n'a aucune volonté de séduire ni d'obtenir une quelconque forme de pouvoir –c'est d'ailleurs ce qui est problématique chez lui, son absence de désir d'intégration– ; cela nous semble le dispenser de pouvoir être lui-même

¹ Nous employons le terme d'« authenticité » dans le sens où Heidegger l'a défini dans *Etre et Temps*.

² D'une certaine façon, on peut dire que ceux qui adoptent cette posture sont à la pensée ce que Tartuffe est à la dévotion.

considéré comme un de ces représentants de l'inauthenticité intellectuelle. En revanche, en tant qu'électron libre, il observe et dénonce cette pratique¹.

a. « Crédito por cortesía »

Dans la première partie de cette étude, nous avons observé que la prise de parole par Baltasar, dans *Los parentescos*, était immédiatement perçue comme une prise de pouvoir. Dans la mesure où l'activité de parole définit l'essence humaine, la parole individuelle devient un moyen de poser l'individualité propre. Là où les choses se pervertissent, c'est quand, à l'instar d'un article de Carmen Martín Gaité intitulé « Personalidad y libertad »², le sujet s'obstine à se définir à travers la réduction schématique du discours auquel il s'est identifié.

Ainsi David s'associe à son père dans l'observation peignée de cette activité de parole qui a perdu son autonomie, qui n'a plus l'éthique de la dialectique, pour n'être plus qu'un faire-valoir :

Usaban sus palabras solamente con un fin: para darse a valer ante el interlocutor.

Yo le dije que en la tertulia de pintores pasaba lo mismo. Que cuando daban una opinión cargaban el acento sobre el hecho de estarla dando precisamente ellos, no sobre la importancia que pudiera tener la opinión en sí. (RL, p. 271)

Cette même observation contribue à discréditer deux milieux intellectuels : le milieu médical des médecins et psychiatres que côtoie le père de David, et le milieu artistique des peintres que côtoie ponctuellement David.

Cette dénonciation est une première variation du « tópico » espagnol de « crédito por cortesía » : la finalité de la parole (du crédit accordé à cette parole) est la réaction courtoise d'approbation de la part de l'auditoire. David en relève une autre :

¹ Nous le répétons, David n'est pas le même type de personnage que Pedro, le protagoniste de *Tiempo de silencio*. Au contraire, il ne cherche aucune reconnaissance, et c'est précisément cette absence de recherche d'intégration qui en fait un marginal, un sujet problématique, pour lui-même et pour la société. En cela il est beaucoup plus comparable au personnage d'Harry Haller, *Le loup des steppes* : « *Le Loup des steppes, lui, périt par l'indépendance.* », op. cit., p. 8.

² Carmen Martín Gaité, « Personalidad y libertad », in *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, op. cit., pp. 107-112.

celle de la négation du crédit à celui à qui est niée, au préalable, la courtoisie ; la négation de la validité de la parole de celui qui est nié en tant que sujet :

[...] hay mucha gente, como él [Bernardo], que antes de ponerse a escuchar las palabras (rebatibles o no) que van a decirle, está juzgando la boca de donde salen. Y si a esa boca, por razones que sea, no se le concede autoridad en un tema determinado, de poco servirá que enuncie acerca de él las sentencias más sabias. (RL, p. 235)

Cette annulation de la parole du sujet-nié est aussi une première variation du problème du crédit à donner à la parole du « fou ». Ici, David déplore que son ami Bernardo, sous prétexte de l'avoir discrédité en tant que personne, ne soit plus à même de prêter attention, *a priori*, à une quelconque de ses réflexions.

A travers ces deux exemples d'une parole faire-valoir, active et artificieuse dans un cas, désactivée dans l'autre, c'est l'un des thèmes fondamentaux de l'œuvre de Carmen Martín Gaité qui est abordé : le problème de la communication, ou plus exactement, de la portée de la parole. Si, comme l'expose ce passage, la parole est soumise et réduite à une courtoisie hypocrite et intéressée, comment prétendre à la communication ? C'est aussi l'une des limites du langage qui est soulignée : et cet aspect rhétorique sophistique est la première manifestation inauthentique de la pensée déployée par David. Par où Carmen Martín Gaité induit les conditions de et pour la pensée, et encore, celles de la pensée collective.

b. La pensée conventionnelle

Toujours dans le milieu artistique des peintres, David est amené à observer une autre manifestation inauthentique de la pensée : celle de la convention. Manifestation inauthentique en tant qu'elle n'est pas consciente d'elle-même, qu'elle est conventionnelle par ignorance, par manque de distanciation. Cette pensée « politiquement correcte », comme on dirait de nos jours, porte aussi en elle le germe de la pensée unique, et là où le risque est augmenté, c'est précisément quand cette pensée conformiste se manifeste au sein même d'une société supposée intellectuelle :

Que por qué decía aquello. ¿Es que a mí no me gustaba Giotto? A mí, claro que me gustaba, porque estaba sujeto, como todo el mundo, a unas convenciones dentro de las cuales era válido. ¡Qué tenía que ver yo! Pero mucho era cuestión de moda, convenía no olvidarlo. Dijeron

que si pensaba uno como yo, nunca se llegaría a hacer nada porque se desconfiaría de la propia obra. (RL, p. 330)

Ce qui pousse David à se démarquer n'est pas une divergence de jugement esthétique quant à la validité de l'autorité conférée au maître italien, mais la conscience distanciée de l'impératif culturel accréditant ce même jugement : comme il l'explique lui-même, ce sur quoi il s'exprime n'est pas son goût propre (« ¡Qué tenía que ver yo! ») –d'ailleurs conforme à celui des autres– qu'il juge peu pertinent à l'heure d'une réflexion aspirant à l'universel, mais le conditionnement culturel inconscient qui pèse aussi sur le jugement esthétique. En substance, l'effet de son intervention est donc de mettre en lumière l'ignorance, le manque de connaissance, de ceux qui prétendent être spécialistes en la matière et partant, faire autorité.

C'est une autre manifestation de la pensée inauthentique : celle de ceux qui s'approprient cette compétence alors qu'ils manquent de distance critique ; celle de ceux qui, pensant être à l'avant-garde, ne promeuvent qu'une pensée de la résignation en tant qu'elle est ignorance de sa propre ignorance. Une pensée qui ne reconnaît que « la obra de los muertos »¹.

c. La pensée arrêtée

L'une des caractéristiques de la pensée authentique est la remise en cause permanente ; ce qu'on pourrait appeler sa « dynamique » intrinsèque ou permanente, définitoire. La pensée de David, pensée de la remise en cause, en est un exemple. Cette pensée qui cherche à se défaire du cliché, du « lieu commun » dont parle Ortega, est donc inverse à celle qu'elle critique.

De la même façon que David produit un discours sur la pensée des autres, ces autres réagissent à sa pensée. Mais au lieu d'être constructif, l'échange est souvent

¹ «[...] se hablase de mí como de un pintor notable, cosa que me produjo una enorme sorpresa, dado el espíritu de competencia que alentaba en aquellas reuniones. Sólo se admitía sin discusión la obra de los muertos. Pero es que, como he pensado después, a mí, en el fondo, me consideraban como muerto, o, al menos, como fantasma, ya que no amenazaba con hacer exposiciones ni enseñaba a nadie aquellos cuadros, que por tan extraños caminos se llegaron a acreditar con el valor de lo inexistente y misterioso.» (RL, p. 268). Cette coutume consistant à déprécier l'œuvre des vivants pour ne créditer que celle des morts a aussi été particulièrement dénoncée par Cernuda –notamment dans « Birds in the night », consacré à Rimbaud et Verlaine, dans le recueil intitulé *Desolación de la Quimera*, in *Las Nubes – Desolación de la Quimera*, Cátedra, Madrid, 2002.

polémique et improductif. A court d'arguments face à la remise en cause active de David, le « on » de Heidegger conclut à son nihilisme : ainsi dans le passage précédent, les peintres ont clôt le débat (« si pensaba uno como yo, nunca se llegaría a hacer nada ») ; à moins qu'il ne le censure au préalable.

Plus douloureuse encore pour notre protagoniste, une autre manifestation de cette incommunicabilité voit le jour dans l'évolution de la façon de penser de son ami d'enfance :

Pero Bernardo, que con los años se había convertido en uno de esos seres que no vacilan nunca y que creen haber llegado a conclusiones definitivas, me veía llegar con mis reflexiones y preguntas, como a un pájaro de mal agüero. (RL, p. 236)

Bernardo, tel qu'il est ici décrit par David, incarne cette négation de la dynamique de la pensée : il représente le type de la pensée arrêtée, statique. Pour autant, sa rencontre avec David ne peut qu'être conflictuelle ; et avec le temps, ils finissent par incarner cette polarisation de la pensée : statique/dynamique, Bernardo/David¹.

L'inauthenticité de la pensée que Carmen Martín Gaité dénonce dans ce roman à travers son porte-parole nous est ainsi apparue sous les formes : du faire-valoir, du conformisme non-conscient de lui-même, et du mirage de la vérité –en tant que pensée arrêtée. Mais l'inauthenticité de ces formes de pensée implique au moins que la pensée soit considérée comme valeur –même si elle finit par s'annuler dans l'inauthenticité– ; or, des valeurs d'une toute autre nature se trouvent aussi critiquées dans le roman. Si encore la pédanterie intellectuelle était la majeure « corruption » du « monde en crise » dont il est question...

¹ Le conflit qui finit par avoir raison de cette amitié est un conflit idéologique portant sur le faire qu'est la pensée. Nous le soulignons pour une nouvelle fois affirmer que l'objet de notre roman est bien la pensée elle-même. Dans un autre roman, *Nubosidad variable*, c'est au contraire une question affective, amoureuse, qui vient mettre terme, à un moment donné, à l'amitié de Sofía et Mariana.

2. Matérialisme et capitalisme

A l'heure de l'observation des valeurs de la société dans laquelle il vit, David continue d'occuper une posture isolée ; il semble qu'avec son père, ils soient les seuls à ne pas s'accorder avec ses valeurs de quantité, rentabilité, vitesse.

Dans son *Cuaderno de todo* Carmen Martín Gaité, reprenant Ortega, écrit :

Dice Ortega, hablando de «la época del señorío satisfecho»: «Juegan a la tragedia porque creen que no es verosímil la tragedia efectiva en el mundo civilizado». Es cierto, ¡qué ceguera para los síntomas! ¡Qué deseo de olvidar! ¡Hay una tan furiosa tendencia a la alegría! ¡Con qué seguridad y frivolidad se habla de lo que es trágico, agarrándose luego inmediatamente al hedonismo!¹

Il y a donc un premier tragique –avant même le propre destin de David– à caractériser le monde moderne, « civilisé », la société contemporaine de notre auteur ; et c'est ce que David observe et critique, ce à quoi il ne peut se résoudre et qui aura raison de lui².

a. Des valeurs en général

L'observation du discours de David –que nous avons précédemment qualifié de philosophique– nous facilite la tâche à l'heure d'identifier les valeurs responsables de la « tragédie du monde civilisé » en cela que le discours lui-même les met en relief en les catégorisant en tant que « notions », « concepts », « phénomènes », ou « stimuli ».

Ainsi avons-nous relevé des fragments discursifs répétant les trois syntagmes suivants : le sujet (le monde actuel), un prédicat (une valeur caractérisant ce monde), et un prédicat de ce prédicat (un métaterme définissant la valeur en tant que catégorie). Nous pouvons les présenter dans le tableau suivant :

¹ Carmen Martín Gaité, *Cuadernos de todo*, op. cit., p. 51.

² Le deuxième *Cuaderno de todo*, certainement, lui aussi, contemporain de la rédaction de *Ritmo lento* est essentiellement constitué de notes de lectures. Il s'ouvre sur *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* de Max Weber (pp. 89-91) ; plus loin on trouve des notes sur *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea* d'Erich Fromm (pp. 100-104) ; *Origen de la familia* de Friedrich Engels (p. 112). On lit aussi dans le premier *Cuaderno* : «Recientemente he estado en Italia. El auge del materialismo es desolador. Nadie quiere salir de sus casas, relacionarse, hablar absolutamente de nada. Son mil veces mucho más esclavos que nosotros de las necesidades creadas por el capitalismo.», in *Cuadernos de todo*, ibid., p. 50. Matérialisme et capitalisme sont donc véritablement, en tant que tels, des problèmes au cœur de sa réflexion de ces années-là.

sujet	valeur/prédictat	catégorie
« mundo de hoy »	« éxito y fracaso »	« nociones » ¹
« mundo moderno »	« medro y ambición »	« estímulos » ²
« la sociedad »	« la sonrisa »	« fenómeno » ³
	« costumbre y tradición »	« conceptos » ⁴
	« lo anormal »	« noción » ⁵

Cette mise en discours met en évidence quatre valeurs du monde « moderne » : le succès, le profit, l'ambition, et le sourire –sourire qui est celui qu'imposent les images de propagandes, tant de la dictature franquiste que de l'« American Way of Life » qui lui fera suite. Elle souligne aussi la limite de cette « modernité » dans ce qu'elle continue d'être « traditionnelle », et pose une antivaleur (qui partant, met en évidence la valeur) : « l'anormal ».

Si toutes ces valeurs peuvent être caractérisées au moyen d'un métaterme catégoriel, c'est qu'elles désignent des entités abstraites dont les champs de manifestation concrète sont multiples. Nous allons maintenant en observer quelques uns.

b. L'argent

L'événement qui motive l'internement de David dans la maison de repos de Villa Julia, d'où il rédige les cahiers qui composent la partie centrale et principale du roman, est explicité dans l'épilogue –auparavant, David n'y fait que des allusions– : peu de temps après avoir obtenu un emploi dans une banque par l'intermédiaire de son beau-frère Julio, David s'empporte face à une cliente américaine :

El chico se había apoderado del bolso de la señora, lo había abierto y había empezado a lanzar por el aire todo un mazo de billetes de a mil.

¹ «Le hablo de las nociones tan dañinas de éxito y fracaso que son las rectoras en el mundo de hoy.» (RL, p. 77).

² «Ha llegado a parecer absolutamente necesario para la dignidad humana el despreciar a otro; pero seguramente ese chico se mueve aun en un radio de acción privilegiado adonde no han llegado los estímulos de medro y ambición que va creando el mundo moderno.» (RL, p. 147).

³ «Todavía no ha aparecido en la sociedad ningún fenómeno capaz de desprestigiar la sonrisa. "Sonría. Sea optimista. Sea más feliz", rezan miles de anuncios.» (RL, p. 191).

⁴ «[...] los conceptos de costumbre y tradición, cuya validez rechacé en seguida.» (RL, p. 107).

⁵ «Aquella noche decidí ya seriamente que tenía que aclarar la noción de lo anormal, clave sin duda de todas las confusiones que empezaban a entorpecer mi pensamiento.» (RL, p. 97).

Se llenaron las escaleras de aquellos papeles crujientes que llovían como pasquines que anunciaban una fiesta o una revolución, despegándose unos de otros, planeando, posándose en desorden. Un conserje que sirvió de testigo afirmó que el mismo empleado se agachaba a recogerlos y volvía a tirarlos por el aire.

— Riéndose –informó—. Y con algunos hacía bolitas. [...] (RL, p. 380)

Comme l'indique lui-même le narrateur hétérodiégétique du passage, l'interprétation et la valorisation de l'épisode est complexe : « Este episodio es difícil de narrar » (RL, p. 379) ; le roman lui réserve ainsi plusieurs traitements : le directeur de la banque licencie David sur le champ, et après que la cliente américaine ait conclu : « ¡Loco! ¡Es peligroso un loco como él! ¡Deben recluirle, apresarle! » (RL, p. 383), il sera effectivement mis au ban de la société dans une maison de repos ; à l'inverse, l'appréciation de l'événement par le discours du narrateur semble valoriser positivement cet acte qui peut apparaître à la fois engagé et burlesque, « une fête ou une révolution ». Du point de vue symbolique, il faut aussi remarquer la nationalité de la cliente à laquelle s'en prend David ; elle peut ainsi servir de symbole du capitalisme des Etats-Unis, du modèle de société de consommation qu'ils ont imposé.

A l'instar de Carmen Martín Gaité dans son premier *Cuaderno de todo*, l'argent est l'un des principaux objets de préoccupation et d'insurrection de David dans les derniers chapitres du roman, au point qu'il le considère comme « la mayor fuente de males conocida » (RL, p. 233) et qu'il en vienne à concevoir « un aborrecimiento irracional por el dinero » (RL, p. 363). Ainsi, est-il à noter l'ironie du sort qui veut que David trouve finalement un emploi dans une banque, organe de cette valeur qu'il blâme le plus, et que l'acte qui le mène à l'isolement définitif de la maison de repos n'est autre que le défi de cette institution.

Cette ironie de l'auteur envers son personnage en fait la victime d'un système auquel il n'a pu se soustraire –un peu comme le personnage des *Temps modernes* de Chaplin– : c'est le monde qui rend fou ; et tel était bien l'un des objectifs fixés par la note d'intention de *Ritmo lento*.

Une autre façon pour Carmen Martín Gaité de disqualifier le pouvoir de l'argent –caractéristique de son esthétique– est le recours à la logique enfantine –dont nous avons déjà parlé dans la première partie de cette étude. Ainsi, dans le chapitre intitulé « La prima Magdalena » où David revient sur son enfance passée pendant la Guerre

Civile dans la Finca de Valdelaire de son oncle Alejandro, il rapporte une conversation tenue avec le pasteur qui l'a recueilli lors de sa fugue. L'objet de la discussion entre le pasteur et le petit garçon est le concept de « propriété », appliqué aux moutons dont il s'occupe¹ :

Le pregunté que si eran suyas.
— ¿Las ovejas? No. Del amo. [...] Pero como no las distingue ni las conoce, es como si no se enterara.
— Claro. ¿Y entonces por qué has dicho que son suyas? Si no las conoce...
Se quedó meditando.
— Tienes razón. Son cosas que se dicen no sé por qué. Suyo es el dinero que dan, pero las ovejas son mías hasta que se mueren. Bien mías que son, claro que sí. Del pastor.
— Y el dinero que dan, ¿por qué no?
— Eso ya es harina de otro costal. El dinero es para los ricos. Los pastores son pastores y se mueren como nacieron. [...] (RL, p. 260)

Ainsi, la logique enfantine démontre la vacuité du concept de propriété² : les moutons appartiennent au pasteur puisque c'est lui qui s'en occupe. Quant à la valeur abstraite et fictive de l'argent, elle est inconcevable pour l'enfant.

L'aversion pour l'argent que partagent David et son père est un des traits qui les distinguent des autres³ ; posture qui se radicalise encore, en « tacañería » pour le père, et en esclandre pour David. Les autres personnages représentent les types inverses de confrontation à l'argent : Aurora, le consumérisme, Bernardo, la valorisation de l'argent gagné par la sueur du travail honnête, l'oncle, la propriété familiale, Magdalena, la cousine, l'acceptation cynique de sa condition non-choisie de fille de riche. Plus tard, dans *Caperucita roja en Manhattan*, Carmen Martín Gaité fera ainsi conclure Miss Lunatic sur ce thème :

¹ L'esthétique de Carmen Martín Gaité tout comme la portée de son message nous a toujours semblée fort comparable à la simplicité et la sagesse universelle du *Petit Prince* de Saint-Exupéry. A ce propos, il nous semble intéressant de remarquer la reprise du motif du « mouton », inaugural et emblématique du *Petit Prince*.

² Dans *La Reina de las Nieves*, la petite Sila annule elle aussi le concept de propriété : « *Las cosas son del que las mira y las sabe apreciar y las entiende y es capaz hasta de hablar con ellas [...]* » (RN, p. 285). Cette réitération de la négation de ce concept semble comparable à l'idéologie de Karl Marx.

³ Au chapitre 8 du roman, intitulé « La prima Magdalena », David précise qu'il a onze ans en 1936, quand commence la Guerre Civile et qu'il est envoyé avec sa sœur chez son oncle à la campagne ; par où on déduit que David a le même âge que Carmen Martín Gaité, née en 1925. Les deux générations de David et son père sont donc comparables temporellement à celles de notre auteur, enfant de la Guerre, et de son père, contemporain et défenseur de la II^e République.

— [...] Pero, ¿a qué llaman vivir? Para mí vivir es no tener prisa, contemplar las cosas, prestar oído a las cuitas ajenas, sentir curiosidad y compasión, no decir mentiras, compartir con los vivos un vaso de vino o un trozo de pan, acordarse con orgullo de la lección de los muertos, no permitir que nos humillen o nos engañen, no contestar que sí o que no sin haber contado antes hasta cien como hacía el Pato Donald... Vivir es saber estar solo para aprender a estar en compañía, y vivir es explicarse y llorar... y vivir es reírse... [...] en nombre de ganar dinero para vivir se lo toman tan en serio que se olvidan de vivir.¹

c. L'activisme

En relation directe avec l'argent se trouve la question du travail, de la profession. Là encore David se singularise. Sans pour le moment chercher à juger de la légitimité de son refus à s'engager dans une profession, nous voulons relever sa réflexion sur l'impératif moral du travail, et son observation du comportement aliéné des autres personnages.

La condamnation morale de l'inactivité de David vient essentiellement de deux personnages, Bernardo et Aurora, qui à leur tour représentent des types symptomatiques de rapports au travail : où le travail est un moyen de revanche sociale.

Bernardo est le type de l'orphelin pauvre qui étudie consciencieusement en partie pour s'acquitter de sa dette envers son « padrino » qui l'assume financièrement, et en partie du fait de sa conscience de sa responsabilité quant à son avenir : il est celui qui « se fait tout seul » et devient un riche architecte. De là, il devient l'un des défenseurs du travail, l'un de ceux pour qui : « Suele opinarse comúnmente que el verse obligado a trabajar fortalece el ánimo de quien no está acostumbrado a ello [...] » (RL, p. 144).

Quant à Aurora, l'origine de sa revanche est à chercher du côté de sa condition féminine. Dans le chapitre dont le titre polarise la féminité mise en place dans le roman, « Mi madre y Aurora », David interprète ainsi le choix de sa sœur pour l'étude du Droit : « todos sabemos que escogió esta carrera sin el menor interés, sólo porque le parecía la más varonil » (RL, p. 109). Davantage encore que Bernardo, elle est celle chez qui s'incarne le mieux ce que David reproche au travail : son caractère deshumanisant et aliénant, sa capacité à annuler le sujet en tant que conscience et être

¹ Carmen Martín Gaité, *Caperucita roja en Manhattan*, op. cit., p. 114.

pensant. Aurora est le type inverse de celui de son frère, elle est celle qui ne supporte ni la contemplation, ni la réflexion, ni la lenteur, ni la solitude, ni le silence¹ ; elle est celle qui essaye de « disciplinar nuestras vidas [de David y su padre] conforme a programas de actividad intensa que no dej[an] huecos para la reflexión y la duda. » (RL, p. 110).

Ce que critique ainsi Carmen Martín Gaité, c'est un activisme qui n'a d'autre but que de conduire le sujet à s'oublier et qui se couvre d'une légitimité morale et sociale ; c'est en fait ce que la société industrielle a produit petit à petit, à partir du travail à la chaîne (taylorisme, fordisme). C'est la forme de l'esclavage moderne ; celui qui annule la possibilité de penser et produit ce que Nietzsche appelle « gréganisme ». A l'inverse de cet activisme, David continue de promouvoir par son attitude la maxime déjà citée : « Entre hacer las cosas bien y hacer las cosas mal, hay un honrado término medio que es no hacerlas. ».

d. Le bonheur

Nous plaçons dans ce paragraphe le problème du bonheur dans la mesure où pour notre auteur, la société de consommation et le franquisme qu'elle dénonce ont fini par faire du bonheur, un de leurs impératifs communs. Dans son *Cuaderno*, cela se lit dans sa critique de l'« optimisme » comme valeur téléologique imposée par cette société.

Expression mimique du bonheur d'ordinaire spontanée, le « sourire » est interprété par David comme le premier impératif du bonheur, résultat de la propagande :

Estos mecanismos de consuelo son los mismos que siguen funcionando en la edad adulta. Todavía no ha aparecido en la sociedad ningún fenómeno capaz de desprestigiar la sonrisa. «Sonría. Sea optimista. Sea más feliz», rezan miles de anuncios. Nos señalan a los que sonríen, nos dicen que el mundo es de ellos. Y la gente, contagiada del sonreír unánime, saca una sonrisa mimética y aprende a llevarla –

¹ La prenant comme exemple, David généralise ainsi : «*Hay mucha gente que no sabe aceptar la realidad ni contemplarla. Se pasan la vida de camino hacia ilusiones y desechan por defectuoso, apenas lo tocan, lo que no llegan ni aun levemente a penetrar.*» (RL, p. 109) ; et encore : «*[...] las gentes que no son capaces de hacer cara al silencio se han creado el peor enemigo, y aunque vivan en permanente pie de combate, no lograrán extirpar su amenaza latente por doquier.* » (RL, p. 122).

como las dentaduras postizas– hasta que ven que ya no les roza. (RL, p. 191)

Carmen Martín Gaité développe aussi certains fragments de son *Cuaderno*¹ pour mettre en évidence l'erreur générée par l'idéologie capitaliste d'une conception matérialiste du bonheur, toujours observable chez Aurora :

Se concibe la felicidad como algo compacto y estable, como una tierra firme donde se sueña con acampar para toda la vida.

Para la conquista de esta tierra una de las vías infaliblemente admitidas es la del amor entre hombre y mujer. La literatura de todos los tiempos ha fomentado y respetado sin discusión esta creencia imbuida, sobre todo en las mujeres, desde la infancia con el mismo arraigo que la fe religiosa. [...]

La felicidad, sobre todo la que proporciona el amor, no puede ser más que atisbada, rozada. Es una sombra movediza, y todo el que no se resigna a admitirla en su condición y pretende fijarla se lleva a casa un cadáver. (RL, p. 275-276)

En l'associant à l'affect de l'amour², notre auteur démontre que le bonheur n'est pas un bien matériel qui puisse être possédé ou acheté ; il n'est pas de l'ordre du défini et du définitif. Le bonheur est un affect, et en tant que tel, il ne peut faire objet de commerce –au sens matérialiste et capitaliste du terme. C'est au contraire à la poésie, à l'esthésie, qu'il faut recourir –nous dit notre auteur– pour pouvoir ne serait-ce qu'essa-yer de le « saisir »³ ; car le bonheur est une « ombre en mouvement ».

Après cette radiographie sommaire de certaines valeurs capitalistes et matérialistes critiquées par David, à sa suite, nous continuons notre parcours didactique par l'observation d'une valeur cette fois valorisée positivement bien que tout autant problématique :

Uno de los temas que me obsesionaban era el de la felicidad [...] Otro, el de la educación de los niños. (RL, p. 315)

¹ Carmen Martín Gaité, *Cuadernos de todo*, op. cit., p. 64.

² Nous reviendrons sur le thème de l'amour quand nous traiterons de la question féminine.

³ C'est à la sémiotique des passions que nous empruntons les termes d'« esthésie » et de « saisie ». Cf. A.J. Greimas, *De l'imperfection*, op. cit., et d'A.J. Greimas et J. Fontanille *Sémiotique des passions, Des états de choses aux états d'âme*, Seuil, Paris, 1991.

3. Education

Comme l'indique sa poétique enfantine et son intérêt pour les personnages d'enfants, le problème de l'éducation –problème politique fondamental– a toujours été une grande préoccupation pour notre auteur, à l'instar de ce projet de David¹ :

Hablábamos a veces de poner un Colegio, porque la cuestión de la Pedagogía, a los dos [Alfonso y David] nos preocupaba [...] (RL, p. 316)

Avec lui, nous observerons cette question à deux niveaux, d'abord au niveau particulier de la famille, puis au niveau général du politique.

a. Au niveau familial

Ce qu'illustre en premier lieu la question de l'éducation, c'est l'irréductibilité de la dialectique affects/raison ; l'impossibilité, du point de vue purement logique, de se comporter de façon rationnelle quand il s'agit de la question du sang. C'est ce qui fait que David invalide l'éducation que donne sa sœur Aurora à ses enfants².

Consécutive de cette première irréductibilité est la dialectique que pose l'éducation vis-à-vis de la liberté. Sorti du cliché que représente Aurora, David observe deux tentatives qui tournent elles aussi à l'échec malgré leur conscience préalable de l'enjeu et la volonté de respecter la liberté. D'abord l'exemple de son père, qui tout homme de science et défenseur de la liberté qu'il fût, n'a pu s'éviter d'avoir une influence sur ses enfants³ ; observation peut-être tautologique mais qui néanmoins met en évidence un problème. Mais aussi sa propre tentative de contrecarrer l'éducation de ses neveux :

[...] mi afán por querer contrarrestar la educación que les daba su madre llegó a ser algo parecido a una tiranía. Y me asusté. ¿No era una forma como otra cualquiera de quererlos influir? ¿No habría que

¹ C'est notamment l'observation de sa fille, enfant, qui a attiré son attention sur ces questions ; comme elle en rend compte dans *El cuento de nunca acabar*, (1983), Anagrama, Barcelona, 1988.

² «[...] los quería demasiado, pero precisamente sólo porque eran suyos, sangre de sus entrañas.» (RL, p. 278).

³ «Decía que no pretendía influirnos en nada –le habíamos oído esa canción desde que éramos niños–, pero era mentira. Bajo su influencia o luchando contra ella nos veíamos obligados a crecer, a pensar y hasta a respirar.» (RL, p. 173-174)

dejar completamente libres a los niños, para que fueran como quisieran o pudieran ser?

Y sin embargo, no podían ser libres. Abrían los ojos al mundo que tenían en torno, y de momento trataban de imitarlo. Era el comienzo de la vida. ¿Y qué imitaban, en qué escuela se les iba a formar? (RL, p. 316)

Le verdict de ces réflexions n'est pas très optimiste : par un raisonnement similaire à celui de Sartre et Beauvoir sur l'inconciliabilité de l'éducation et la liberté¹, David conclut : « De hijos ajenos haría buen padre [...] A ver si se acaban de una vez las historias de la sangre. » (RL, p. 278) ; quant à son père, d'ordinaire pacifique et promoteur du dialogue, il en viendra à interrompre catégoriquement le débat sur l'éducation (« cállate », « nadie ») :

— ¡Cállate, David! ¡Tu qué sabes! De educación de hijos no debe atreverse a hablar nadie. ¡Nadie! (RL, p. 323)

b. Au niveau politique

Si au niveau familial, le problème semble sans issue, si ni David ni Carmen Martín Gaité ne semblent à même de proposer une issue constructive au problème, ils formulent une autre critique, qui elle, porte la possibilité d'un changement mélioratif. Cette critique porte sur les modes de distraction proposée aux enfants par la société, par « le monde dans lequel ils voient le jour ».

C'est d'abord une certaine catégorie de jouets qui est la cible de la critique : des jouets politiquement engagés dans l'idéologie de la guerre et de la destruction. Carmen Martín Gaité répercute la distanciation de son observation sur le comportement de son personnage, qui devient parfois risible : l'extrémisme de son engagement à protéger ses neveux est à ce moment le reflet de l'aberration que peut générer l'existence de tels jouets :

A mí los tebeos interplanetarios que les compraban a mis sobrinos, me producían tales explosiones de ira que los rompía en mil pedazos en cuanto caían bajo mis ojos, y me enseñaba en esta destrucción, aunque los niños la presenciaban llorando a mares. También les hacía desaparecer todos los juguetes de guerra que podía. [...]

¹ « Comment mettre au monde une liberté ? », telle est la question à laquelle ils se sont confrontés sans pouvoir lui trouver de réponse ; ce pourquoi ils ont finalement adopté des « libertés », des sujets adultes, déjà « faits tels qu'ils avaient choisi de le faire ».

— ¡Tu estás mal de la cabeza! ¿Dónde les has metido el campo de concentración de plástico?¹ (RL, pp. 316-317)

Un autre thème de réflexion du premier *Cuaderno* datant du début des années 1960 est l'apparition dans les foyers des nouveaux appareils de télévision : apparition-invasion que déplore et condamne notre auteur. Une nouvelle fois, c'est David et son père qui se font les porte-paroles de cette prise de position marginale :

Me empecé a volver auténticamente desquiciado. No podía dormir tranquilo, sobre todo porque había notado que mis sobrinos, desde que salían más con su madre, ya se aburrían de los juegos que antes hacíamos en el jardín. Mi hermana solía llevarles a casa de una amiga que acababa de comprar uno de los recientes aparatos de televisión que pronto invadirían el mercado. Venía diciendo que habían dado una tarde ejemplar, sin rechistar.

Yo seguía protestando y protestando, aunque nadie me oyera.

— Pero Aurora –porfiaba, a veces con desabrimiento, otras incluso con dulzura–, ¿no comprendes que es horroroso para un niño pequeño eso de pasarse las tardes enteras viendo televisión?

— Y para un mayor también –intervino un día mi padre, que miraba con pesadumbre las antenas de la televisión [...] como a temibles emisarios de un ejército que pronto nos asolaría.

— Es verdad –convine–. Pero los mayores están ya tan entontecidos que da menos pena. En cambio por los niños aún se puede intentar luchar. (RL, p. 319)

C'est à nouveau le champ lexical de la guerre qui est convoqué. Une guerre occulte dont la finalité –immédiatement perçue par notre auteur– est d'une part l'uniformisation et l'isolement, d'autre part l'annulation de la pensée. Pour ce qui est de David, si son discours peut prêter à sourire du fait, peut-être, de son idéalisme et de sa naïveté, le fragment montre explicitement comment son dérangement est la conséquence des valeurs d'un monde qu'il ne peut cautionner ; à quel point il est le réceptacle, dans sa chair, du dysfonctionnement du monde, au point que l'observation de l'inefficacité de son action se transforme en insomnie².

Ainsi, au sein du roman, Carmen Martín Gaité soulève un autre des grands problèmes de la condition humaine, l'Education, tout en déplorant que les nouvelles valeurs promues contribuent à aggraver sa possible résolution.

¹ Sans en faire l'analyse dans le détail, nous remarquons la tonalité humoristique et satirique du passage ; quant au « camp de concentration en plastique », nous ne savons pas si c'est une trouvaille de notre auteur ou si réellement de tels « jouets » ont pu voir le jour...

² On commence à voir comment ce type de sujet intériorise et active dans sa chair l'intensité de sa perception du monde ; comment cette activité peut le conduire intimement à la folie ; comment la société pourra alors facilement s'appuyer sur cette folie pour discréditer sa parole.

4. La question féminine

Une autre préoccupation fortement présente dans les *Cuadernos* de notre auteur est celle du statut de la femme et de la persistance de l'idéologie misogyne dans la société. Si la critique a souvent réduit l'œuvre de Carmen Martín Gaité à la sphère de la littérature féminine et du féminisme, il nous semble falloir nuancer ces étiquettes à partir de ses propres prises de positions et notamment son affirmation réitérée de sa divergence d'avec un certain féminisme belliqueux et revancharde¹ – représenté dans le roman par le personnage d'Aurora, la sœur de David. La profonde réflexion qu'elle a pu mener tout au long de sa vie et de son œuvre sur la question féminine ne saurait se réduire à une quelconque appartenance idéologique ; en cela, son « féminisme » est davantage comparable à celui de Simone de Beauvoir² : au lieu de se réduire à une vision manichéiste victimisant la femme et appelant à sa revanche sur l'homme, il naît d'une réflexion intime, complexe, et aussi acerbe, sur ce qu'est, de l'intérieur, qu'« être femme »³, mais aussi sur la part de responsabilité de la femme

¹ Nous retranscrivons un passage de son interview télévisée « A Fondo », réalisée par Joaquín Soler Serrano, op. cit. –pour autant, nous retrouverons dans ce passage les hésitations et/ou reprises de l'allocution orale spontanée– : «*CMG: No, no, [feminista] militante, no. Yo tengo un feminismo a mi manera. Es decir que es un respeto por la mujer y la seguridad total de que en muchos aspectos es más fuerte que el hombre. Pero como lo sé no necesito salir con banderas a proclamarlo. Estoy tan segura que no necesito decirlo. / JSS: Y los movimientos feministas agresivos te parecen excesivos. / CMG: Sí. A mí me parece que se ha desenfocado el problema porque una mujer trata, una mujer cuando está ya picada por el feminismo, suele tratar sobre todo de parecerse, aunque ella no lo cree, a esos defectos, suele imitar esos defectos del varón que existen, y que tanto, está denostando, como son el avasallamiento y el ser una persona más mandona y esas cosas, entonces, si va a copiar lo mismo que está criticando, pues, me parece que para ese viaje no habíamos menester alforjas, como decían en mi pueblo. / JSS: Claro, es una sustitución. / CMG: Claro, es pasarse al bando de ese enemigo que además no tiene por qué ser enemigo. Yo, empieza porque a los hombres les tengo una enorme simpatía, cosa que las feministas me parece que no.*».

² Dans le deuxième *Cuaderno de todo* de Carmen Martín Gaité, on trouve des notes de lecture du *Deuxième sexe*, œuvre fondatrice de Simone de Beauvoir, *Cuadernos de todo*, op. cit., pp. 112-113 ; ce qui ne veut pas dire que nous fassions de notre auteur une disciple de Beauvoir, mais que nous observons comment ces deux femmes ont pensé la femme dans le même sens.

³ Selon le célèbre mot de Beauvoir, cet « être femme » est d'ailleurs à discuter : « On ne naît pas femme, on le devient. ». Ce « devenir femme », qui est aussi un « se faire femme soi-même » en accord avec le « on est ce qu'on se fait » de Sartre, est la création d'une femme libérée d'elle-même et du poids social, d'une femme actrice de son existence. En cela, Beauvoir et Martín Gaité peuvent être des exemples : des femmes qui se sont échappées de l'asphyxie du confort bourgeois en s'assumant financièrement, pour œuvrer du côté de la pensée et des lettres : libération sociale, financière, spirituelle. Dans le même sens a œuvré Virginia Woolf dans son célèbre essai intitulé *A Room of One's own*.

dans le maintien de la misogynie de la société. Sans aller plus loin, il suffit de se rappeler sa critique des jeunes provinciales décrites dans *Entre visillos*.

L'amertume de la conscience de la complexité d'un problème n'est pas exclusif de la dénonciation du caractère particulièrement machiste de la société espagnole dans laquelle vit Carmen Martín Gaité, ni de la proposition, par son propre exemple de femme de lettres, d'une autre possibilité du « devenir femme » de Beauvoir.

A nouveau David se fait le porte-parole¹ de la réflexion de notre auteur face aux autres personnages incarnant différents types de machismes. Par exemple Bernardo, qui assume la posture la plus traditionnelle, celle pour laquelle les rôles ont été définis une fois pour toute, celle pour laquelle la place de la femme est d'entretenir le foyer et d'épauler son mari. Pour Bernardo, il n'est nullement question de voir en la femme son égal ni son interlocuteur ; pour autant, David s'oppose fréquemment à lui en déplorant l'enfermement de la femme dans un rôle passéiste :

[...] Estábamos obligados a no aceptar lo que nos pareciese torcido, ¿no? ¿O es que a él le parecía bien que siempre se tratase a las mujeres como a pobres tontitas? ¿Y no pensaba, además, que el venirlas tratando durante siglos con esa mezcla de compasión y desprecio, como a seres más débiles, había traído como resultado el que se hubieran fortalecido en tal debilidad, llegando a hacer de ella una ley que manejaban contra el mundo? (RL, p. 66)

Ce passage suffit à montrer la complexité de la réflexion, la conscience du cercle vicieux dans lequel la femme est installée : la société l'a maintenue dans un état de faiblesse, jusqu'à ce qu'elle fasse de cette faiblesse une force ; aujourd'hui elle se maintient dans une posture hypocrite où elle use de la faiblesse dans laquelle la société l'a enfermée². Ainsi David défend-il la condition féminine tout en observant ses travers ; ainsi est-il le représentant de ce féminisme critique et conscient de la complexité de la question³.

¹ Nous remarquons que Carmen Martín Gaité choisit pour la cause féminine un porte-parole masculin. Peut-être est-ce un moyen de démontrer que son féminisme n'est pas celui de l'opposition mais au contraire de la réconciliation.

² Selon le célèbre aphorisme d'Oscar Wilde : « La véritable tyrannie est celle qu'exercent les faibles sur les forts ».

³ Maintenant cette même ambivalence où la misogynie cohabite avec sa réfutation, il dira encore, à propos de Lucía, sa petite amie : « *Lo que quiero es hacerla persona, liberarla de su condición de mujer y de tantos defectos de educación que pesan sobre ella.* » (RL, p. 228) –ce qui ressemble bien, cette fois, à un propos misogynie.

David se heurte aussi avec un personnage féminin sur cette question : sa sœur Aurora. Comme nous l'avons déjà vu à propos de la profession, ce qui caractérise cette femme est la non-acceptation de sa condition féminine. Ce conflit intime se traduit par une offensivité tout autant interprétable en tant que féminisme qu'en tant que misogynie : elle incarne ce type de femme belliqueux engagé dans la revanche contre les hommes¹.

Si la question du féminisme est une question délicate et complexe qui mériterait d'être approfondie davantage, nous nous proposons ici de voir comment à nouveau au sein du roman notre auteur déplace une réflexion théorique dans laquelle elle est engagée par ailleurs, une réflexion qui est la critique d'une autre de ces valeurs de la société qu'elle condamne ; d'observer comment elle continue de déléguer à son personnage sa propre remise en cause du monde, et en l'occurrence ici, de la condition féminine ; comment la fiction se confond avec l'essai. Dans *Retahílas*, elle délèguera encore à un autre personnage masculin, Germán, le soin de clore la polémique entre les sexes :

[...] ser hombre o mujer como te coaccionan a serlo esos esquemas es una entelequia que te impide ya para siempre la espontaneidad [...] ¡qué más da chico que chica ni qué significa, si vas a mirar!, lo que cuenta es ser lo más persona posible [...].²

Un roman dont l'objet serait la pensée et l'intelligence. Un roman dans lequel la pensée est d'abord choisie comme valeur face aux valeurs d'une société qualifiée de « corrompue » ; un roman dans lequel la pensée incarnée se présente comme une activité de remise en cause, d'expression de la révolte. Un roman qui affirme l'engagement de la pensée ; un roman où la pensée s'auto-affirme en tant qu'action et réaction.

Les problématiques soulevées par notre auteur –le matérialisme, le capitalisme, l'intellectualisme « inauthentique », l'activisme, la misogynie, etc.–, dont nous n'avons

¹ Dans ses notes de lecture sur *Le deuxième sexe* présentes dans le deuxième *Cuaderno*, notre auteur écrit : « *Lo peor de todo es el deseo de revancha que se ha creado en la mujer. Sería de temer una revolución sin evolución, y ya empezamos a padecerlo.* », puis elle cite Beauvoir : « *Rivalizan con los hombres, sobre todo a causa de su gusto por las diversiones y los vicios: carecen de educación suficiente para encarar finalidades más altas.* », *Cuadernos de todo*, op. cit., p. 113.

² Carmen Martín Gaité, *Retahílas*, op. cit., p. 159.

ici présenté qu'une sélection et un traitement sommaire, nous permettent de révéler la préoccupation d'envergure totalisante de Carmen Martín Gaité à l'égard des valeurs du monde dans lequel elle s'intègre. Romancière qui profite de son œuvre littéraire pour exprimer l'intensité de sa pensée, notre auteur apparaît dans *Ritmo lento*, plus que dans n'importe quel autre de ses romans, comme philosophe de son temps, consciemment et vigoureusement « engagée », et/ou « embarquée ».

Pour ce qui est de David, il nous faut aussi garder en vue la question de la folie, prise en partie par notre auteur comme alibi permettant de déjouer la censure bien-pensante¹ : chaque fois, David est seul dans ses prises de position contre l'ordre établi, chaque fois sa parole finit par être discréditée par ceux qui l'entourent. Face à son attitude de dénonciation, toujours, les autres concluent –et/ou capitulent ?– à la folie. Quelle est donc cette première forme de folie ? Interne ou externe ? Du sujet ou de la société ?

C. Lucidité et folie

Je dis que la folie est un coup monté et que sans la médecine elle n'aurait pas existé.

Antonin Artaud²

C'est peut-être dans *El cuarto de atrás* que Carmen Martín Gaité confesse le plus explicitement son propre rapport à la folie, à partir du souvenir d'enfance de son père lisant *L'Eloge de la folie* d'Erasme :

Siempre he mantenido con la locura unas relaciones espurias, de tira y afloja, de fascinación y cautela, que arrancan de una escena muy antigua.³

Dans la réponse que son père donne à la fillette sur l'identité de l'auteur est directement posée la problématique du rapport ambigu entre la sagesse et la folie :

¹ Comme l'écrit Diderot dans sa correspondance, « *Il faut souvent donner à la sagesse l'air de la folie, afin de lui procurer ses entrées.* ».

² Cf. Antonin Artaud, in *Aliénation et magie noire*, cité dans l'introduction d'Evelyne Grossman au *Van Gogh, le suicidé de la société*, (1947), Gallimard, L'imaginaire, Paris, 2005, p. 13.

³ Carmen Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, op. cit., p. 130.

[...] un sabio muy grande, y que sólo las mentes tan claras como la suya pueden meterse a enjuiciar la locura y a verle, incluso, sus aspectos positivos, pero que era una empresa delicada, llena de riesgos.¹

Dans *Ritmo lento*, si David est porteur de la sagesse de Carmen Martín Gaité, comme nous venons de le voir, il est aussi cet « autre parmi les autres », tel que Foucault définit le « fou » dans *Histoire de la folie à l'âge classique*². Si donc, David est une figure de la sagesse, il nous reste à comprendre comment et pourquoi il est aussi cette figure de la marginalisation, du discrédit, de la solitude, et finalement de l'internement ; pourquoi la voix du sage est émise depuis l'isolement et la condamnation tacite d'une maison de repos.

Conformément à ce qu'a théorisé Foucault, nous observerons la double aspectualité de la folie, au niveau du « sujet de droit » et au niveau du « sujet social »³. L'engagement revendiqué du sujet dans une lucidité qui, au-delà du choix, se fait nécessité, quand bien même elle génère la douleur, et ce qui est une forme de condamnation sociale et éthique de ce même sujet devenu révélateur gênant.

1. La « lucidité » face à l'« anesthésie »

Depuis toujours la lumière est figure de la connaissance ; partant, la question de la lucidité devient inhérente à celle de la connaissance. Si la lucidité est généralement envisagée comme une faculté intellectuelle, nous voulons ici revenir sur son origine sensorielle. En effet, la lucidité est une acception de la sensation visuelle⁴ ; elle est une capacité perceptive, une manifestation de la sensibilité, de l'esthésie.

C'est ainsi que Carmen Martín Gaité pense d'abord la lucidité, à travers son protagoniste : comme une manifestation sensible, c'est-à-dire une force vitale.

¹ Carmen Martín Gaité, *ibid.*, p. 131.

² « *Le fou, c'est l'autre par rapport aux autres : l'autre –au sens de l'exception– parmi les autres –au sens de l'universel.* », Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Tel, Gallimard, Paris, 1972 p. 199.

³ *Ibid.*, p. 148.

⁴ Cf. A.J. Greimas, *De l'imperfection*, op. cit. : « [...] la visualité, le plus superficiel des sens », p. 73.

a. L'affirmation de la lucidité

La dialectique fondatrice de toute philosophie est peut-être celle du bonheur face à la connaissance. Dans son roman philosophique, Carmen Martín Gaité n'en fait donc pas l'économie. A la suite de son père¹, le choix de David est radical et original dans une société qui cherche l'oubli et la distraction : peu importe le bonheur, seul compte le savoir.

L'un des moyens permettant de définir un objet étant la mise en relation, le choix de David se fait conséquence de l'observation d'un état de fait qu'il va dévaloriser ; c'est l'observation de l'« anesthésie » qui affirme la lucidité² ; de l'« anesthésie » qui est aussi « an-esthésie » émerge l'« esthésie ». Plus le roman avance vers sa fin et plus le jugement de David envers la société dans laquelle il vit se fait acide ; ce qu'il accuse, directement en ces termes, c'est cette « anesthésie » administrée aux sujets :

[...] la sonrisa enajenada de quien no se ha detenido a pensar en los peligrosos remolinos del río por el cual se deja arrastrar placidamente. Presos en la trampa de que yo me había librado y para no apercibirse de cuyo daño, se les suministraba diaria anestesia. (RL, p. 327)

C'est ainsi que David se sent « libéré »³ du « piège » dans lequel il observe que sont tombés ceux qui n'ont pas conscience de l'anesthésie qui leur est appliquée, ceux qui à leur insu restent dans l'inauthenticité passive du « on » de Heidegger. On remarquera aussi que, si toujours le fou est l'autre, pour David –considéré comme le fou– les fous, les « aliénés », sont ceux-là.

Sa libération vient de sa capacité à résister à l'anesthésie, de son affirmation dans l'acception positive lucide de l'esthésie. Mais l'anesthésie fonctionne aussi en rela-

¹ «Yo, en el tiempo de esa foto, le decía a mi mujer que se riese de la felicidad, que era una palabra hueca.» (RL, pp. 43-44)

² Ici, David se réfère à l'« anesthésie » dans son sens usuel d'endormissement ayant pour but de limiter la douleur physique ; toutefois, nous reprenons déjà –comme nous le ferons dans la troisième partie de cette étude, consacrée à *La Reina de las Nieves*– ce terme dans son premier sens, ou sens étymologique, d'an-esthésie : le terme d'« esthésie » cherchant à définir, mieux que celui d'« esthétique », désignant aussi la science du beau, ce qui est relatif à la « sensibilité ». Nous y reviendrons dans le détail par la suite. Pour l'heure, nous commençons déjà à utiliser ce glissement de sens présent implicitement dans le terme employé par David.

³ Relative à la question de la liberté, nous remarquons cette acception de « libéré », pour l'opposer à celle de « libre », à l'instar de cette précision de Gide : « *Savoir se libérer n'est rien, l'ardu c'est savoir être libre.* », *L'immoraliste*, (1902), Mercure de France, 2001, p. 17. En vue de notre réflexion future, nous précisons que si ici David s'est « libéré » de l'anesthésie de la société, cela ne lui sera peut-être pas suffisant pour être « libre ».

tion avec l'acceptation négative de l'esthésie qu'est la douleur. De même que la médecine pratique l'anesthésie chimique pour épargner la douleur physique, David est conscient que celle qu'administre la société a aussi une visée thérapeutique, celle de la diminution de la douleur morale. Mais à nouveau, son choix le distingue du « on » : en conscience, il préfère la « blessure » à la « morphine » :

Ganarse la vida, hacerse a sí mismo no era –como pensaba Bernardo– una panacea sino, en todo caso, una morfina, [...] prefería aquella herida abierta por las contradicciones de un mundo que me negaba a aceptar. (RL, p. 344)

Ainsi Carmen Martín Gaité réaffirme la double acception, intellectuelle et sensorielle, de la lucidité à partir du motif de l'« anesthésie ». Comme nous l'avons vu, celui-ci fonctionne lui aussi doublement : en relation avec l'esthésie –envisagée comme positivité–, et avec la douleur –envisagée comme négativité de l'esthésie. Mais là où le problème se pose, c'est dans ce que semble impliquer le choix de David face à l'anesthésie : l'assimilation des deux acceptions de l'esthésie, la réduction de la lucidité à la douleur¹.

b. La nausée comme vitalité

Poursuivant cette mise en évidence de la dimension sensorielle de la lucidité, à la suite de Sartre, Carmen Martín Gaité s'oriente vers une autre sensation, gustative, et en cela plus profonde au niveau sensoriel² : la nausée. Cette sensorialité ne faisant jamais que rendre compte, au niveau du corps propre, du rapport d'un certain type de sujet au monde.

C'est au moment de son service militaire que David en vient à éprouver cette sensation face à ses compagnons résignés dans l'acceptation de cette situation :

Era una sensación de náusea, algo desde luego muy desagradable, pero me ayudaba a saberme vivo entre los muertos. (RL, p. 145)

¹ Dans le deuxième chapitre de cette partie, nous reviendrons sur cette réduction de la lucidité à la douleur ; peut-être ce choix de la douleur est-il une manifestation de la folie au niveau intime du sujet.

² Cf. A.J. Greimas, *De l'imperfection*, op. cit., p. 73-74.

Cette observation qui veut qu'une sensation atteste de la vitalité du sujet rend compte qu'à un niveau plus général, la question de l'esthésie est celle de la vie et la mort. Mais à nouveau il faut observer que la qualité de la sensation viscérale qui affirme la vie sur la mort est négative, « désagréable » ; c'est-à-dire qu'à nouveau pour David le choix de la lucidité, qui est aussi celui de la vie, implique le désagrément, ou la douleur.

L'acceptation d'un tribut à payer pour vivre en conscience, pour pouvoir accéder à la connaissance, semble en effet être l'un des aspects de l'engagement de Carmen Martín Gaité. Pour autant définit-elle dans *Las ataduras* la vitalité comme une « inquiétude »¹, et nous précisons « in-quiétude », c'est-à-dire mouvement, changement, inconstance. Acceptation d'un tribut qui n'est autre que la responsabilité : du sujet et de l'artiste. Et, qu'à l'instar de l'affirmation d'Ortega y Gasset qu'elle recopie dans son premier *Cuaderno*, la responsabilité n'a pas à être confortable :

Vivir es sentirse perdidos y las únicas ideas verdaderas son las de los náufragos. El que no se siente de verdad perdido, se pierde inexorablemente.²

c. La tragédie de la connaissance

Pour autant que la lucidité apparaisse ici comme le résultat de l'expression du libre-arbitre du protagoniste, pour autant qu'elle soit une affirmation esthésique et vitaliste, elle est aussi, avons-nous observé, source de douleur. Comme si la lucidité, préalable de toute connaissance, devait, pour avoir lieu, passer par le corps ; comme s'il y avait une douleur de la connaissance³, un stigmaté.

C'est ce que David met en évidence à la fin du roman quand sa cousine Magdalena lui propose un voyage afin d'apaiser sa souffrance. Mais une fois encore, David affirme son désintérêt pour son salut personnel en tant qu'il le sait sans incidence bénéfique possible sur le monde qui l'entoure :

¹ «[...] aquella sed de vida, aquella inquietud [...]», Carmen Martín Gaité, « Las ataduras », in *Cuentos Completos*, Alianza Editorial, Madrid, 1998, p. 116.

² Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*, cité par notre auteur dans *Cuadernos de todo*, op. cit., p. 58.

³ Dans *Los parentescos*, Carmen Martín Gaité réitère cet axiome : «Pensando se sufre. [...] Por aquí te entra el mal, ¿a que sí?» (Parent., p. 210), en vient à dire Lola à Baltasar.

Si me hubiera ido con Magdalena a hacer un alegre viaje, abandonando definitivamente la brecha del pensar, ¿se habría remediado por eso lo que tantas veces veo en ruinas? ¡No! Sería poner una valla delante de esas ruinas. Los pensamientos que me producen desazón responden a cosas que –aunque yo calme mi conciencia– seguirán de la misma manera. (RL, p. 371-372)

L'aspiration philosophique d'universalisation de David –que nous avons précédemment démontrée– se répercute au niveau pratique de sa vie : c'est ainsi qu'il conditionne son bien-être à celui du monde qui l'entoure. Il apparaît alors comme la figure du héros romantique désespéré qui fait le deuil du salut individuel quand celui-ci serait une expérience déconnectée de son contexte.

Toutefois, il reconnaît aussi l'état d'altération dans lequel il se trouve à ce moment de la narration (« desazón », « calme mi conciencia ») ; mais pour lui, cet état est la conséquence de sa perception lucide du monde. Conformément à ce qu'écrivait Carmen Martín Gaité dans sa note d'intention, si folie il y a, ce n'est que comme conséquence du dysfonctionnement extérieur ; cette première folie n'est pas inhérente au sujet, mais conséquente de la folie du monde : le fou n'est pas fou, mais le fou devient fou ; la folie du monde a eu raison d'une folie qui n'était pas folie mais lucidité.

Là se trouve l'essence tragique de la connaissance qu'a explicitée Nietzsche à partir du mythe d'Œdipe : celui qui parvient à la connaissance doit payer le tribut de la douleur et de l'exclusion de la communauté¹. Là se pose l'un des problèmes éthiques fondateurs de notre culture : l'ambivalence de la valeur donnée à la sagesse, à la fois vertu et transgression à proscrire.

Sans même entrer dans la question du point de vue², nous observons, à partir de David, que lucidité et folie entrent en relation aux deux niveaux définis par Foucault : au niveau de la subjectivité, c'est relativement à la douleur que se télescopent les deux notions ; au niveau de la société, c'est relativement au jugement moral désapprouvateur et répressif. Pour ce qui est de la douleur, nous venons de voir que le choix

¹ « [...] c'est par la sagesse excessive qui lui fit résoudre l'énigme du Sphinx qu'Œdipe fut précipité dans le tourbillon confus de ses forfaits. », Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, op. cit., p. 40.

² A savoir qui juge de qui est fou ou lucide ; le fou ou le lucide ?

de David est l'acceptation¹. Il nous reste maintenant à observer le sort que lui réserve la condamnation sociale.

2. La psychiatrie comme figure de l'obscurantisme

Nous avons déjà observé que la place qu'occupe David du fait de ses prises de position –à l'égard de l'activité de pensée ou de la critique des valeurs– est toujours isolée et marginale. Dans ce paragraphe, plutôt que de revenir sur le jugement –principalement négatif– que portent les autres personnages sur lui, ce qui va nous intéresser, c'est cette modalité actuelle² et médicale, cette institution, du traitement de la folie : la psychiatrie.

Le lieu où sont produits les écrits de David mérite en effet d'être remarquer du fait de sa singularité : une maison de repos, Villa Julia. Réalité topographique du personnage donc, mais aussi objet d'une virulente critique de la part de Carmen Martín Gaité. Critique d'une idéologie thérapeutique conforme aux valeurs corrompues de la société, et critique des méthodes de cette idéologie ; méthodes qui, pour notre auteur comme pour Antonin Artaud, sous couvert de remédier à la folie, bien souvent la fabriquent :

C'est ainsi qu'une société tarée a inventé la psychiatrie pour se défendre des investigations de certaines lucidités supérieures dont les facultés de divination la gênaient.³

a. Une idéologie opposée à la connaissance

A travers la totalité de l'œuvre de Carmen Martín Gaité, on observe sa relation complexe et critique à l'égard de la psychiatrie et de la psychanalyse. Et si, dans la

¹ Contrairement à Œdipe qui préfère ne plus voir les atrocités qui l'entourent, et pour cela à recours à une autre douleur, physique cette fois-ci, celle de la cécité.

² La psychiatrie apparaît à la fin du XVIIIe siècle avec Pinel. Le terme est pour la première fois employé en 1802. Cf. *Histoire de la folie*, Dr Jean Thuillier, Bouquins, Robert Laffont, Paris, 1996, p. 97. L'information factuelle que nous tirons de cet ouvrage, parfois hautement critiquable du point de vue idéologique, n'implique aucunement que nous y adhérons ; au contraire, nous rendons compte de notre surprise à l'égard de certains propos. Ainsi, dans le cadre de l'exposé de sa propre position à l'égard du mouvement antipsychiatrique des années 1970, on peut lire : « *Le procès de la société aliénante révélait les vieilles nostalgies de Foucault et d'Antonin Artaud.* » ; procès dont il accuse encore « *ses rapports avec le gauchisme* », *ibid.*, p. 293.

³ Antonin Artaud, *Van Gogh, le suicidé de la société*, op. cit., p. 26.

première partie de cette étude, sur le langage, nous avons relevé, sa propre conception thérapeutique du langage, c'est-à-dire mis en évidence une conviction conforme à celle de la psychanalyse, dans ses romans, la figure du « psicoanalista » n'est jamais convoquée¹. C'est en revanche celle du « psiquiatra » qui l'est, pour être systématiquement désapprouvée. Nous pensons que la raison de ce choix terminologique, alors que ces « psiquiatras » sont aussi toujours, dans son œuvre, engagés dans une thérapeutique de la parole, est liée au recours systématique à la médication chimique (somnifères, calmants, c'est-à-dire encore, des anesthésiants).

Quant au positionnement de Carmen Martín Gaité relatif à la psychanalyse (hors médication), ou plus précisément au caractère « fictionnel » de la relation analyste/analysant, là encore il est complexe et critique. Ainsi, dans le dialogue exemplaire qu'est *Retahílas*, face à l'artificialité de l'échange psychanalytique, Eulalia fait à Germán l'apologie de l'échange verbal qu'ils sont en train d'avoir : un échange authentiquement affectif, sympathique et amical. C'est en effet la position de notre auteur qui a toujours préféré valoriser la « amistad », comme le démontre aussi *Nubosidad variable*, où ce qui va guérir Mariana, la psychiatre, est la récupération de l'amitié perdue.

[...] gracias a eso, a haber pasado tú tu infierno y yo el mío podemos entendernos esta noche; vivimos un lujo, el de poderlo contar, el de tenernos cosas que contar mientras entretenemos la espera de que la abuela pase al otro mundo; las lágrimas, los laberintos mentales y esa opresión de tantas mañanas cuando abres los ojos se han convertido en tema de conversación, eran su precio, la conversación se paga de antemano, al entrar, no al salir. Mira, pasa como con los psiquiatras; si vas a un psiquiatra a contarles los males de tu alma y eres capaz de contárselo medio correctamente, de qué te sirve ya el psiquiatra, lo grave es cuando se te forman esos grumos de sombra y de maldad, daño puro, sinrazón que te paraliza el pensamiento y te entorpece cualquier posibilidad de discurso, porque discurrir es fluir, claro, y estos estados son como diques en la corriente de un río, ahí no cabe psiquiatra, cabrían en todo caso duendes, genios o espíritus que te pudieran adivinar el mal sólo con mirarte a la cara sin tenerles que decir tú palabra alguna [...] Pero lo malo del psiquiatra es que no se te aparece, no surge en las paredes de tu cuarto cuando las estas mirando con asco, con el deseo de que se te caigan ya de una vez encima y te sepulsen para siempre, en esos momentos críticos el psiquiatra no sabe de tu existencia ni le importa un bledo, está en un

¹ C'est en ces termes que Biruté Ciplijauskaitė rend compte de l'intérêt particulier et néanmoins certain de Carmen Martín Gaité pour la psychanalyse : «[...] un tema que preocupará repetidamente a Martín Gaité: la psicoterapia, o sea, la expresión oral como procedimiento de cura, la salvación a través de la palabra.», in *Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, op. cit., p. 35.

congreso o pasando consulta o cenando con amigos, eres tú quien tendría que localizarle, llamar por teléfono, tomar hora para la visita, llevarla a cabo con un mínimo de convicción, y esa montaña de obstáculos ni es pensable que la puedas saltar, necesitarías la capacidad de reacción ante estímulos mucho más elementales, contestar si te llaman por tu nombre, levantarte a comer, abrir la ventana, qué le vas a decir a nadie cuando te viene el ramalazo ése, ni moverte puedes, ni respirar, cuanto más una serie tan trabajosa de determinaciones como pensar en un señor al que no has visto nunca, que vive en otro sitio, con la pereza que dan las caras nuevas cuando está uno así, y luego decidir ir a visitarle, coger un medio de locomoción, buscar el portal de la casa, subir, esperar en una salita tal vez incluso teniendo que aguantar la presencia de otras personas que te miran en silencio, [...], pero qué disparate, a quién se le ocurre que vas a lograr hacer todo eso en los momentos que te digo, imposible. Yo creo que los psiquiatras tratan sólo a gente ya medio curada, la que está mal de verdad no los va a ver [...] Vivir es disponer de la palabra, recuperarla, cuando se detiene su curso se interrumpe la vida y se instala la muerte; y claro que más de media vida se la pasa uno muerto por volverle la espalda a la palabra.

[...] Y con esto de convertir el sufrimiento en palabra no me estoy refiriendo a encontrar un interlocutor para esa palabra, aunque eso sea, por supuesto, lo que se persigue a la postre, sino a la etapa previa de razonar a solas, de decir: «¡ya está bien!», encender un candil y ponerse a ordenar tanta sinrazón, a reflexionar sobre ella, reflexión tiene la misma raíz que reflejar, o sea que consiste en lograr ver el propio sufrimiento como reflejado enfrente, fuera de uno, separarse a mirarlo y entonces es cuando se cae en la cuenta de que el sufrimiento y la persona no forman un todo indisoluble, de que se es víctima de algo exterior al propio ser y posiblemente modificable, capaz de elaboración o cuando menos de contemplación, y en ese punto de desdoblamiento empieza la alquimia, la fuente del discurrir, ahí tiene lugar la aurora de la palabra que apunta y clarea ya un poco aunque todavía no tengas a quien decírsela, y luego ya sí, cuando se ha logrado que madure y alumbre y caliente –que a veces pasan años hasta este mediodía– entonces lo ideal es que aparezca en carne y hueso el receptor real de esta palabra, pero antes te has tenido que contar las cosas a ti mismo, contárselas a otro es un segundo estadio, el más agradable, ya lo sé, pero nunca se da sin mediar el primero, o bueno, puede darse, pero mal.

¿Por qué crees que te entiendo yo a ti ahora?; pues, por muy raro que te parezca, porque ya no me necesitas, eso no tiene vuelta de hoja.¹

Cette longue citation nous semble à même de rendre compte de l'un des conflits de notre auteur avec le cadre psychanalytique : le côté « artificiel » de la relation humaine –que nous entendons sans connotation négative mais littéralement.

¹ Carmen Martín Gaité, *Retahílas*, op. cit., pp. 177-180.

Dans *Ritmo lento*, l'objet de la critique est beaucoup plus simple à identifier : il s'agit essentiellement de la psychiatrie quant à sa réalité matérielle : son cadre asilaire, son arsenal chimique, et encore électrique ou chirurgical.

- Description de Villa Julia

Bien que les références au présent de la narration ne soient pas très nombreuses dans le roman, il est explicité dès le prologue par le père de David qui expose brièvement l'enchaînement de faits qui a finalement conduit son fils à être interné dans la maison de repos de Villa Julia.

La narration de David s'ouvre elle aussi sur l'explicitation d'un *hic et nunc* qui fait immédiatement l'objet d'une critique posant la dialectique pensée/folie : « en una casa de reposo todo se confabula para borrar el pensamiento » (RL, pp. 69-70). Expression qui résume les problèmes de manipulation, d'amnésie, et d'annulation de la possibilité de réflexion, qu'implique la pratique psychiatrique. C'est dire qu'après la première forme d'anesthésie, décryptée dans la société elle-même, David est confronté à une deuxième forme d'anesthésie : celle de l'hôpital. Et l'issue du roman ne fera que confirmer l'absence d'échappatoire que Carmen Martín Gaité semble lire dans son époque et ce système asilaire.

Outre cette première orientation intellectuelle de l'annulation provoquée par la psychiatrie, David relève aussi son orientation passionnelle. Pour ce faire, il observe comment un moyen –pour l'instant inoffensif– esthétique, la musique, est détourné de sa dimension artistique et cathartique :

La música aquí en Villa Julia forma parte de la careta sonriente que esgrimen y que quieren ponernos a todos como un remedio al desconsuelo. (RL, p. 365)

Ce type de musique permet à David de critiquer la superficialité du traitement psychiatrique : l'anesthésie dissimulée des symptômes sans recherche des causes inconnues. La psychiatrie est alors présentée comme une mascarade (« careta ») de la résignation ; mascarade à laquelle il s'oppose.

- Systématique et limitation

Face à l'hypocrisie d'une mascarade dont le but est l'annulation intellectuelle et communicationnelle¹, David est encore une figure de la résistance ; un sujet à part entière mettant à l'épreuve une systématique dont les limites flirtent avec l'obscurantisme.

Par la simple réalité de son individualité humaine, David met à l'épreuve l'inefficacité dogmatique, ce que Foucault appelle ironiquement « la belle rectitude qui conduit la pensée rationnelle jusqu'à l'analyse de la folie comme maladie mentale »². Face à son psychiatre Jaime Ferrer, il observe :

Yo no vengo en los catálogos de don Jaime y veo que empieza a darse por vencido en su empeño de rastrear una buena explicación para mi misantropía. No he tenido ningún fracaso, no he sufrido privaciones ni malos tratos, tengo temperamento artístico y estoy seguro de mi criterio –demasiado seguro, dice él–. (RL, p. 191)

Sans que cette première forme de « résistance »³ soit volontaire ou consciente, David pense mettre en échec la casuistique du déséquilibre mental établie par la psychiatrie, le « catalogue ». Le fait que son « cas » ne se soumette pas à la systématique contribue à démontrer l'absurdité même de cette systématique : bien qu'il ne soit pas « prévu », le cas de David existe. C'est précisément l'un des apports de la psychanalyse face à la psychiatrie : refuser d'établir un dogme pour véritablement s'intéresser à l'infinité des possibles de l'individualité humaine.

Pour Jaime Ferrer, le mal-être de David serait donc infondé. Dans la réflexion que David mène à ce propos, outre la question de l'inefficacité de la systématique face à l'infinité humaine, c'est un problème plus vaste et plus délicat qu'il soulève : celui du rapport entre la philosophie et la psychanalyse.

Sin duda mi malestar lo juzga como una anomalía más peligrosa que las que tienen su raíz exclusivamente en desgracias personales, porque esa raíz, una vez localizada, puede arrancarse sin que el mal llegue a propagarse fuera.

¹ David exprime en ces termes cette double annulation à propos du traitement appliqué à un autre patient, don Mauro, dont nous allons reparler : «*rota su relación de pensamiento y sentimiento con el mundo*» (RL, p. 366).

² Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, op. cit., p. 40.

³ Nous employons le terme « résistance » dans son acception politique et non psychanalytique.

Sigue, pues, buscando causas concretas que, a medida que pasa el tiempo, se siente más inquieto al no encontrar. (RL, pp. 191-192)

David, avons-nous dit, est un sujet engagé dans une recherche philosophique visant l'objectivité, celle-ci aspirant à l'universalité ; Carmen Martín Gaité attribue en grande partie le déséquilibre de son protagoniste aux dysfonctionnements du monde. Or, la psychanalyse, comme le dit David, cherche les causes de la souffrance, l'altération passionnelle, dans des traumatismes d'ordres intime et familial. Le cas de David semble ainsi, ici, dans cette première appréhension de sa souffrance –pour ne pas dire folie– illustrer une certaine irréductibilité de l'universel à l'individuel, de l'inquiétude philosophique à la douleur individuelle, et partant, mettre en évidence ce qui est peut-être une absence : un vide entre la philosophie et la psychanalyse.

- Existence et radioactivité

Le problème que pose David est celui de l'existence même ; et c'est pour cela même qu'il dérange et l'ordre social et son système psychiatrique. C'est pour être « embarqué » dans un questionnement philosophique qu'il devient le « fou ». Dans son *Histoire de la folie à l'âge classique*, relativement au rapport entre folie et existence, Foucault écrit :

La substitution du thème de la folie à celui de la mort ne marque pas une rupture, mais plutôt une torsion à l'intérieur de la même inquiétude. C'est toujours du néant de l'existence qu'il est question, mais ce néant n'est plus reconnu comme terme extérieur et final, à la fois menace et conclusion ; il est éprouvé de l'intérieur, comme la forme continue et constante de l'existence.¹

La folie intérioriserait donc le néant de l'existence. Dans *Ritmo lento*, David est en effet celui qui pose la question tabou du néant de l'existence, la question insensée :

Estoy metido, con todos los que viven, en el callejón de estar viviendo. Se le buscan salidas urgentemente siempre a este mismo callejón, al único que hay, y por donde damos vueltas todos, incluso los que creen avanzar. El que no le sabe inventar una salida, o, aunque sepa, rechaza la invención, no va a ser por eso el causante de que el callejón exista. (RL, p. 366-367)

¹ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, op. cit., p. 27.

C'est pour réveiller l'inquiétude anesthésiée, qu'il est accusé de folie ; c'est pour refuser les justifications objectives et rationnelles, scientifiques, que la société alliée à la psychiatrie propose à ses dysfonctionnements. Par exemple la radioactivité à laquelle s'en remet un psychiatre comme le rapporte Carmen Martín Gaité dans son premier *Cuaderno*¹ puis le transpose dans le roman :

Eso de echarle la culpa de los males del mundo a la radiactividad tiene la ventaja de que uno puede seguir siendo un ser totalmente resignado y hasta alcanzar una relativa estabilidad en la creencia de que las cosas, si no se arreglan, será porque no tienen arreglo. Ya que en los designios de la radiactividad –tan alta diosa– nadie soñaría con intervenir. (RL, p. 234)

Dans ce roman plus que jamais, Carmen Martín Gaité se range du côté d'Artaud et de Foucault dans une virulente dénonciation de l'idéologie psychiatrique, figure moderne de l'obscurantisme. C'est de l'intérieur, depuis l'internement à Villa Julia que son protagoniste, sujet authentique engagé dans un questionnement philosophique et existentiel, en fait l'épreuve. A partir de sa propre expérience, il observe un lieu qui se fait théâtre d'une mascarade de l'annulation –intellectuelle et passionnelle–, et met en échec la casuistique dogmatique. Cet échec met alors en évidence et l'apport de la psychanalyse sur la psychiatrie, en cela qu'elle prend en compte l'infinité de la possibilité humaine, et l'existence d'une absence entre la psychanalyse et la philosophie.

Mais, à l'instar du mouvement antipsychiatrique contemporain au roman, outre la dénonciation d'une idéologie, il s'agit aussi pour Carmen Martín Gaité de dénoncer des méthodes².

¹ Il s'agit d'un fait réel qu'elle commente de façon indignée dans son *Cuaderno* : «*Cada vez hay más cosas que tienden a darnos una noción incommovible y mágica del universo. Un psiquiatra a quien fue a consultar un joven inquieto, al parecer alarmado de constatar lo descentrados que andamos todos, le contestó que para explicar este hecho está bien comprobado hoy día la influencia de la radiactividad.[...]*», in *Cuadernos de todo*, op. cit., p. 35. La réflexion se poursuit de façon ironique puis se termine par des mots dont le fragment du roman que nous citons est une réécriture.

² L'antipsychiatrie apparaît en effet au début des années 1960 en Angleterre, au moment même où notre auteur publie son roman. Ses principales figures sont Ronald Laing, Cooper, et Esterson ; en France, c'est Foucault qui se fait le principal transmetteur de cette remise en cause.

b. Des méthodes radicales

Toujours conformément à ce qu'a observé Foucault, avant d'être interné, la vie de David est une représentation de l'errance : en accord avec ce que l'Histoire a réservé aux fous, il passe ainsi de la « Nef des fous » à l'« Ospital des fous »¹. Pour autant, nous allons revenir sur l'une des causes de cet internement, directement à mettre en relation avec la pratique chimiothérapique de la psychiatrie, avant d'observer une autre pratique emblématique de l'hôpital psychiatrique.

- La médication chimique

La psychiatrie est une spécialité médicale, et nous observons dès les premières pages du roman l'attitude critique de notre auteur à l'égard même de la médecine. En effet le roman s'ouvre sur une figure de médecin décadent, échoué, celle du père de David², dont on comprend que sa véhémence à critiquer la psychiatrie vient peut-être du fait qu'il ait été lui-même psychiatre³ ; par où on comprend encore que ce qui est critiqué par Carmen Martín Gaité n'est pas tant la médecine en tant que telle mais la médecine en tant qu'institution. Dans les souvenirs de David, il est ce personnage rationnel qui propose systématiquement tous types de médicaments aux maux des membres de la famille ; avant de finir par représenter la figure de l'apprenti-sorcier qui, tel que l'a pressenti David à un autre moment⁴, se suicide d'une overdose de somnifères.

A partir de ce parcours, on observe comment la médication est une figure qui sous-tend le roman, jusqu'à être l'instrument de son issue tragique. Cette première

¹ En référence à deux ouvrages sur lesquels s'appuie Foucault, *La Nef des fous* de Brandt, et *L'Ospital des fous* de Gazoni. Cf. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, op. cit., p. 18 et p. 53. Par ailleurs, nous remarquons que l'errance n'est plus, comme au temps d'Édipe –mis au ban de la société et pour autant, condamné à l'errance– une sanction, mais au contraire une attitude à sanctionner.

² «*Había en la puerta una placa dorada a la que hacía tiempo que nadie sacaba brillo. « Doctor Fuente. —Medicina general».*» (RL, p. 40).

³ «*— Pero... perdone, ¿no es usted psiquiatra también? / — Durante mucho tiempo me dedicué a esos estudios, sí. Por eso conozco el paño. Y lo aborrecí.*» (RL, p. 47).

⁴ «*[...] pensé en mi padre y me asaltó el presentimiento de que había ocurrido algo. [...] Me acordé de que pocos días antes había estado justificando con calor a un suicida, viejo conocido suyo, que había fallecido por tomar una dosis excesiva de barbitúricos. [...] Mi padre estaba muy triste últimamente y siempre tenía muchos tubos de somníferos en su cuarto. Recordaba con nitidez las etiquetas de aquellos tubos, sobre todo una amarilla correspondiente a un preparado alemán que le había oído decir que era el más fuerte.*» (RL, p. 331).

expérience radicale et univoque –le psychiatre qui choisit la mort et se la donne au moyen de ses propres remèdes– sert de cadre à l'expérience plus nuancée et insidieuse de David. Expérience explicitée elle aussi dès les premières pages du roman, et qui permet à notre auteur de formuler immédiatement sa critique à l'égard de la méthode psychiatrique : ce qui est avancé, c'est la responsabilité même du traitement dans l'enchaînement de faits dont l'issue est, pour David, l'internement :

[...] un psiquiatra pocas veces se sabe parar; y empezó a ponerlo en tratamiento, sin que él lo supiera. Fue cuando aceptó el empleo en el Banco de su cuñado y empezó a llevar vida ordenada. Pero no era él; hablaba distraído, sin entusiasmo ni color, y aquella calma tan anormal de las medicinas no me parecía presagiar nada bueno. Hasta que un día se apoderó del dinero de una señora y lo tiró por el aire en el patio del Banco. Fue cuando lo llevaron a Villa Julia. (RL, p. 49)

Ainsi est critiquée la clandestinité d'un traitement chimique, c'est-à-dire la non-advertance au sujet de la nature et de l'objectif de ce qu'on lui administre, et l'effet de ce traitement, d'annulation et d'altération de la personnalité. Nous remarquons aussi que ces médicaments ont le même effet « anesthésique » que David reproche à la société, et que certes, sous leur emprise, sa révolte semble s'apaiser ; mais l'inauthenticité et la superficialité de la méthode est responsable –du moins du point de vue du père– d'un « passage à l'acte » dont la conséquence est l'internement.

Ces deux personnages apparaissent comme les victimes d'un système dont, comme l'a soutenu l'antipsychiatrie, on ne sait plus où se trouve la limite de la capacité thérapeutique de la capacité à fabriquer la folie. L'automédication du père de David évolue en suicide ; la médication de David à son insu, après l'avoir annulé le pousse au passage à l'acte qui justifie son internement psychiatrique. C'est le fonctionnement d'un cercle vicieux que représente Carmen Martín Gaité.

- L'électrochoc : le cas don Mauro

Dans son pamphlet contre la psychiatrie notre auteur va jusqu'à l'expérience de l'électrochoc. Si David n'en est pas directement la victime, il en est l'observateur direct et l'immédiat dénonciateur, à travers son seul ami de la maison de repos, don Mauro,

qui finit par être transféré à Madrid pour subir l'électrochoc¹. Don Mauro n'est pas n'im-porte quel type de patient : en tant que professeur de Logique, il est l'accentuation de la figure intellectuelle que représentent David et son père. Il est un autre exemple de la répression psychiatrique –dénoncée par Artaud– à l'égard des intellectuels accusés de folie.

Quand David apprend le transfert de don Mauro, il se lance dans une violente dénonciation envers la pratique de l'électrochoc. La page de roman que nous offre Carmen Martín Gaité est à nouveau l'expression directe de la pensée antipsychiatrique : avec David, elle accuse la fabrication d'une pathologie de l'annulation afin de dissimuler un questionnement authentique, nocif à l'ordre social :

El [don Mauro] no pretendía olvidar el dolor, como los demás, sino ahondar en sus raíces, para ver si entendía algo. Por eso había compartido mi desconcierto. Porque pensaba, conmigo, que lo de menos era poner remedio o no a nuestras propias averías. Y ellos, nuestros guardianes, al detectar que aquella relación mía con don Mauro no era superficial, sino profunda, habían tratado de separarnos muchas veces. Porque su oficio les prohíbe reconocer hondas y generales razones de tristeza en nadie. La vigilancia que ejercen sobre nosotros es tan hábil que no se advierte apenas, pero está orientada a que nos relacionemos unos con otros en grandes grupos inofensivos. Y don Mauro y yo ahondábamos en una herida donde no hay que andar hurgando.

— ¡El ya no hurgará más en nada! —exclamé casi con lágrimas—. ¡Ya le han tapado ustedes la boca!

Lo han incomunicado, eso es todo lo que se les ocurre.

Y –rota su relación de pensamiento y sentimiento con el mundo– ya lo aceptará de un modo inerte, porque le han levantado un muro delante de las narices. (RL, pp. 365-366)

De ce réquisitoire de David, nous retenons la précision lexicale de Carmen Martín Gaité attestant de sa connaissance du problème, et l'investissement passionnel de David véhiculant l'engagement de notre auteur dans sa dénonciation.

¹ «[...] la marcha del único enfermo que era amigo mío y en cuyo cuarto –recién venido él– nos juntábamos para hablar a veces. Hace dos días que no lo veía. Me he enterado de que se lo han llevado a Madrid para aplicarle el electroshock. Últimamente ya le daban medicinas muy fuertes y andaba siempre con un enfermero. Era profesor de Lógica. Decía que el mundo está lleno de letrados, pero todos equivocados.» (RL, pp. 364-365). La première utilisation de l'électrochoc remonte à 1938 en Italie, cf. Histoire de la folie, Dr Jean Thuillier, op. cit., p. 139. Son application provoque crise d'épilepsie et amnésie ; étrange méthode si l'on considère que la pensée philosophique contemporaine et la psychanalyse n'ont eu de cesse d'assimiler l'identité à la mémoire.

L'ambiguïté et la complexité de la question psychiatrique, qui est aussi celle de la folie, n'en est pas pour autant évincée : celui qui formule cette critique est celui même qui est accusé de folie. Pour observer les choses de l'intérieur, David est à la fois celui qui est le mieux à même de les critiquer en connaissance de cause, et celui qui est le moins accrédité à le faire en tant qu'il y a été conduit afin de remédier à son déséquilibre. La question est celle du crédit à donner à cette parole ; la même question qui se pose dans le cas Artaud : comment créditer la parole qui s'insurge contre l'électrochoc alors qu'elle est dans sa séquelle¹ ? C'est tout de même à la façon offensive, ironique et cynique d'Artaud que Carmen Martín Gaité clôt le paragraphe: « ¡También la misión de los locos es la de gritar! » (RL, p. 367).

Ainsi, dans *Ritmo lento*, le parcours qui mène à l'internement et au suicide est sous-tendu par la médication psychiatrique. Dans la représentation de ce cercle vicieux où il semble que la psychiatrie contribue à fabriquer la folie en vue de s'auto-justifier, Carmen Martín Gaité ne fait pas l'économie de la pratique de l'électrochoc –toujours utilisé de nos jours sous forme d'électronarcose– où en viennent à se confondre soin et torture. Arsenal d'allure médiévale pourtant utilisé par une idéologie contemporaine, en accord avec le précepte sociétal d'anesthésie déjà mis en évidence et déploré par David.

Figure géniale, de l'avis même de son psychiatre², David incarne cette question qui parcourt toute la culture occidentale, celle du génie et de la folie³. Acception contemporaine, il fait, tel Artaud, l'expérience que son temps lui réserve : celle de la psychiatrie et de ses excès. Sans prétendre résoudre ce problème, il s'agit pour nous de démontrer à nouveau l'intensité du questionnement et de l'engagement de notre auteur, jusqu'à l'avant-gardisme de certaines de ses prises de positions ; comme cette pensée personnelle antipsychiatrique à l'heure même où elle se formalise hors d'Espagne et qu'elle-même se trouve à l'intérieur du système dictatorial franquiste.

¹ Le *Van Gogh* d'Artaud pose en effet ce problème, dans la mesure où il venait de subir de nombreuses séances d'électrochocs.

² «[don Jaime] me dijo que esa crisis de descontento las habían pasado todos los genios. Que yo llegaría lejos.» (RL, p. 360)

³ A l'instar de la récente exposition au Grand Palais, à Paris en 2005, intitulée : « Mélancolie. Génie et folie en Occident ».

Conclusion :
La condamnation politique du *cogito*

Dans cette première lecture de *Ritmo lento*, roman philosophique, le parti-pris de la valorisation positive de la pensée venant poser le rapport de la lucidité et de la folie installe David dans une intersubjectivité conflictuelle avec la société. Du fait de son engagement dans le faire de la pensée et de sa conséquente critique des valeurs de la société, David devient une figure de la contestation et de la résistance. Face à cette posture de remise en cause, au lieu d'accepter le dialogue, la société l'identifie au « fou », et après avoir discrédité sa parole, finit par y mettre un terme en l'internant dans la nouvelle structure institutionnalisée pour remédier à ce que la société et la psychiatrie appellent « folie ».

Représentant du *cogito* cartésien, sujet authentique qui s'affirme par sa capacité de réflexion et sa lucidité, David est mis au ban de la société. Une nouvelle illustration, proposée par Carmen Martín Gaité, du mythe de la tragédie de la connaissance – incarné originairement par l'Œdipe interprété par Nietzsche – dans son aspect social ou politique ; l'hypocrisie fondant la culture occidentale, consistant à valoriser idéalement la sagesse pour la sanctionner dans la pratique.

Au niveau du sujet, au terme de cette première réflexion, nous observons comment Carmen Martín Gaité érige la pensée en modalité positive et active de la vie ; comment David, à la façon d'un Artaud ou d'un Nietzsche, se débat pour affirmer que penser, c'est être vivant parmi les morts.

[...] no hay mutilación peor que la del pensamiento, la única grave.
(RN, p. 174)

Chapitre deuxième : Le *cogito* monstrueux

El sueño de la razón produce monstruos.
Goya, *Caprichos*

Nous avons vu que le roman qui nous occupe est un lieu d'expérimentation qui se propose de pousser l'intelligence à l'extrême. Après avoir justifié l'issue tragique de cette expérience à partir d'une intersubjectivité hostile condamnant le sujet pensant, nous allons maintenant nous centrer sur le sujet lui-même, et sur ce qu'implique pour lui cette expérience de l'extrême de la pensée. Ainsi, après avoir posé le problème philosophique et politique de la connaissance, en venons-nous à l'un des problèmes inhérents à la philosophie occidentale : la question du rationalisme¹.

Dans son projet initial, nous avons vu que Carmen Martín Gaité s'engage dans la défense optimiste de la pensée ; or, en visant l'extrême, le projet affiche aussi, d'ores et déjà, un danger. Et si ce danger ne nous a pas semblé être la préoccupation première de notre auteur, comme nous venons de le voir, l'épigraphe qu'elle choisit pour le roman, une citation de Machado, vient au contraire en attester dès le début. Pour autant allons-nous observer maintenant comment et pourquoi, chez David, l'extrême de la pensée vient se confondre avec l'abîme ; un abîme où la pensée se perd dans un infini qui est aussi un néant. Une expérience commune à tous les romans philosophiques que nous avons pu évoquer en introduction : par exemple, celle de la « nausée » existentialiste, ou celle de la critique nietzschéenne de « l'homme théorique » tel que Socrate le représente².

¹ Rappelons que c'est aussi sur cette question –irrésolue– bien qu'activement et sincèrement posée que concluait José-Carlos Mainer sa préface à *Ritmo lento* : «[...] en rigor [Carmen Martín Gaité] formuló una tácita pregunta que todavía nos conmueve sobre los límites del racionalismo [...]», op. cit., p. 27.

² Cf. Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, op. cit..

Ainsi commencerons-nous par étudier le paratexte ainsi que d'autres écrits de notre auteur en vue de justifier que ce roman, déjà dit « philosophique », s'inscrive encore dans l'expérience existentialiste de son temps ; c'est-à-dire celle des autres romans européens interrogeant le rationalisme ou l'intellectualisme dans l'après Première Guerre Mondiale. Nous observerons ensuite l'évolution négative –à moins que pour David il ne s'agisse déjà de négativité– de valeurs positives telles que la pensée et la liberté, et encore le temps et l'intersubjectivité. Ce que nous interpréterons alors de l'issue tragique du roman ne sera plus la marginalisation et l'internement du fait d'une collectivité hostile, mais l'anéantissement du sujet par lui-même, par son excès de pensée : dans le suicide –physique et/ou psychique.

Dans cette nouvelle perspective de réflexion, la position de Carmen Martín Gaité continue de rejoindre *La naissance de la tragédie* de Nietzsche, non plus dans la mise au ban de la société d'un Œdipe à même de rivaliser avec la Sphinge, mais dans l'appel à la mise à mort de Socrate ; une position qui rejoint encore le dispositif mis en œuvre dans *Niebla* par Unamuno pour en finir avec son personnage venu –en plus– lui demander des comptes, à lui, l'auteur, concernant la vacuité de son existence et le tourment provoqué par son imparable pensée abstraite. Ainsi, après que David a permis de reléguer une première appréhension de la pensée en tant que critique politique, Carmen Martín Gaité fait de lui son monstre –tout comme Unamuno d'Augusto– : l'être fictif en qui elle délègue son angoisse, à l'extrême irrémédiable.

A. Impasse et Existentialisme

No entiendo porque en esta época tan feliz
de mi vida escribí una novela tan triste.
Carmen Martín Gaité¹

La complexité de *Ritmo lento* vient de la coprésence de différents axiomes qui entrent en collision. En effet, David y apparaît à la fois comme le promoteur de la pensée de Carmen Martín Gaité, et celui chez qui cet extrémisme sombre dans le néant existentiel. Il incarne le passage de l'intelligence en tant que valeur positive à l'intelligence en tant que valeur négative ; et c'est d'un point de vue figuratif, à partir de la

¹ Carmen Martín Gaité, Dans une interview sur Radio Nacional de España, disponible sur bande audio à l'Institut Cervantès de Paris.

figure topographique de l'« impasse », telle que la définit Antonio Machado et que la reprend notre auteur en exergue, que s'annonce le « désastre » dans ce que nous saisissons comme sa deuxième interprétation.

1. Epigraphe, épilogue –épitaphe

De même que dans la première partie, nous commencerons par suivre les clés de lecture proposées non plus tant que par les « sources » que par le paratexte ; et en particulier, l'épigraphe –jusqu'ici passé sous silence, à l'inverse du texte du premier « Cuaderno de todo »–, et à nouveau, le signification de l'épilogue, dont la présence fait office de fermeture définitive et violente à l'extrême, réponse morbide à cette « impasse » annoncée par l'épigraphe.

a. Epigraphe

L'épigraphe de *Ritmo lento* offre en effet la parfaite synthèse du problème qui va nous occuper maintenant, relatif à ce que nous avons appelé « *cogito* monstrueux », et où il en va de la dérive du rationalisme dans l'horreur.

Pensar es deambular de calle en calle, de calleja en callejón, hasta dar con un callejón sin salida.

Antonio Machado (*Juan de Mairena*)

Telle que la représente Machado, la pensée est une déambulation sur un chemin qui se rétrécit jusqu'à s'interrompre, jusqu'à l'impasse¹ –métaphore spatiale qui dans notre roman se retrouve sous forme d'asile (maison de repos puis « manicomio »). Cette représentation de la pensée par la figure de l'impasse pose un problème à la fois culturel et ontologique. Culturel relativement à ce que nous avons déjà observé de l'ambivalence de la valeur donnée à la pensée ; ontologique relativement au *cogito* cartésien.

En effet, ce qui permet à Descartes d'affirmer l'être, c'est la pensée : le sujet émerge du fait de sa pensée. En définissant la pensée comme une impasse, Machado

¹ On retrouve cette figure du « callejón sin salida » notamment dans la poésie de Carmen Martín Gaité ; dans *Ritmo lento* cette métaphore spatiale alterne avec celle du « tunnel ».

remet en cause cette relation de causalité : si la pensée est une impasse, il est vain de définir le sujet du fait de sa pensée, ce serait nier le sujet lui-même.

Ainsi, en même temps qu'elle se fait la promotrice de la pensée, Carmen Martín Gaité s'inscrit dans la critique du cartésianisme, à l'instar aussi de son prédécesseur de Salamanque :

[...] lo primitivo no es que pienso, sino que vivo, porque también viven los que no piensan. Aunque ese vivir no sea un vivir verdadero. ¡Qué de contradicciones, Dios mío, cuando queremos casar la vida y la razón!¹

L'originalité d'Unamuno telle qu'elle apparaît dans ce passage –face aux « philosophes à systèmes »– est d'accepter et de mettre en emphase la contradiction humaine ; contradiction dont n'est pas exempte la pensée. *Ritmo lento*, qui en fait la promotion et la détraction s'inscrit ainsi directement dans cet héritage unamunien.

b. Epilogue

La contradiction mise en place dans le roman est aussi manifeste au niveau de son édition. Comme nous l'avons déjà vu, le choix de supprimer l'épilogue pour finalement le réhabiliter est un signe fort de l'hésitation –pour ne pas dire contradiction– de notre auteur. Cet épilogue est en effet l'expression d'une prise de position radicale à l'égard de la pensée elle-même : la décision d'y mettre un terme et la condamnation de son inviabilité. Et le choix esthétique de cet épilogue, l'horreur et le morbide dans lequel il se traduit, est d'autant plus remarquable du fait de son caractère exceptionnel au sein de la production littéraire de notre auteur –nous y reviendrons à la fin de cette deuxième partie sur *Ritmo lento*.

Ainsi l'épilogue et l'épigraphe fonctionnent dans une relation de réciprocité ; ils se font écho mutuellement. L'épilogue est l'expression de Carmen Martín Gaité pour justifier l'affirmation en exergue de Machado. Toutefois, l'hésitation quant à sa publication est l'affirmation du conflit provoqué par une telle résolution, elle souligne le paradoxe que suppose la démonstration de l'inviabilité de la pensée –ou plutôt d'une certaine modalité de la pensée– pour le sujet.

¹ Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, Alianza Editorial, Madrid, 2001, pp. 54-55.

c. Vie, œuvre, mort

Attendu que l'issue qu'impose l'épilogue est la mort, le suicide¹, et du doute manifeste qu'il a provoqué chez notre auteur, nous voulons reposer, relativement à cette question, le rapport vie/œuvre.

Si dans la première partie de cette étude, David nous est apparu comme le porte-parole de Carmen Martín Gaité, la décision de le tuer mérite qu'on s'y attarde. La différence majeure entre l'auteur et son personnage réside dans l'engagement du premier dans la réalisation du projet artistique que le second refuse : *Ritmo lento* participe de l'élaboration de l'œuvre de Carmen Martín Gaité, tout en montrant comment son protagoniste rejette cette possibilité –c'est-à-dire comment David semble désormais, ou conjointement, engagé dans une pensée-pour-rien. Car même si le roman repose en partie sur la production écrite de David, celle-ci est désinvestie de l'aspiration à la publication, elle est désengagée de la communication avec autrui –le lecteur–, à l'inverse de l'œuvre d'art. Elle fonctionne comme moyen de remplir le temps de la réclusion de David dans la maison de repos² ; sans cette réclusion, il est à supposer que jamais il n'aurait eu recours à l'écriture, que jamais il n'aurait rien produit.

De cette différence de productivité entre l'auteur et son personnage, et de l'observation tout au long de son œuvre et de ses écrits intimes de la récurrence d'une angoisse existentielle, nous en venons alors à considérer David comme le « monstre » de Carmen Martín Gaité : c'est-à-dire un être fictif qu'elle charge jusqu'à l'insoutenable.

Le roman est en effet un lieu qui permet, en tant qu'il est une fiction et en tant qu'il convoque une pluralité de personnages, de représenter la « contradiction » de la pensée individuelle ; il permet la représentation de l'éclatement d'une pensée. Au sein

¹ Bien qu'il ne soit pas dit que David se suicide, la crise de démence qu'il subit après le suicide de son père et son consécutif internement, non plus dans une maison de repos mais dans un asile psychiatrique, « manicomio » (RL, p. 387), nous font parler de suicide « psychique ». Ainsi envisagerons-nous l'issue du roman comme un double suicide, physique et psychique, du père et du fils.

² «*Esta tarde se me ha armado un remolino de recuerdos y pensamientos, y para que no me hagan sufrir, trato de fijarlos uno por uno.*» (RL, p. 58). Dans *El cuarto de atrás*, Carmen Martín Gaité explicite cette capacité thérapeutique de l'écriture du point de vue inverse, c'est-à-dire de l'élan passionnel maniaque qui impose au sujet d'écrire : «*me agarro al lápiz ya por pura inercia, ¿comprende?, sé que es un vicio estúpido, pero me tranquiliza los nervios.*», op. cit., p. 106.

d'un roman, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Milan Kundera a ainsi théorisé cet éclatement du sujet-auteur dans ses différents personnages :

[...] les personnages ne naissent pas d'un corps maternel comme naissent les êtres vivants, mais d'une situation, d'une phrase, d'une métaphore qui contient en germe une possibilité humaine fondamentale dont l'auteur s'imagine qu'elle n'a pas encore été découverte ou qu'on n'en a encore rien dit d'essentiel.

Mais n'affirme-t-on pas qu'un auteur ne peut parler d'autre chose que de lui-même ? [...] Les personnages de mon roman sont mes propres possibilités qui ne se sont pas réalisées. C'est ce qui fait que je les aime tous et que tous m'effraient pareillement. Ils ont, les uns et les autres, franchi une frontière que je n'ai fait que contourner. C'est cette frontière franchie (la frontière au-delà de laquelle finit mon moi) qui m'attire. Et c'est de l'autre côté seulement que commence le mystère qu'interroge le roman. Le roman n'est pas une confession de l'auteur, mais une exploration de ce qu'est la vie humaine dans le piège qu'est devenu le monde.¹

A sa manière, Carmen Martín Gaité éprouve ses propres possibilités contradictoires à travers son protagoniste, mais aussi à travers les autres personnages et leur rapport avec lui. David, tout en étant le porte-parole de l'auteur face aux autres personnages – ce que nous avons démontré dans la première partie –, est aussi, à l'inverse, le monstre intérieur qu'elle combat, maintenant, au moyen des autres personnages.

Nous observons alors un chiasme entre un personnage qui au sein de la fiction représente la mort, et un roman qui, en tant que création artistique de l'auteur, représente la fécondité de la vie humaine. Un chiasme qui nous permet d'observer comment l'art vient faire face à la mort en s'imposant comme modalité de vie.

2. *Lo raro es vivir* et l'expérience existentialiste

En accord avec l'épigraphe prophétique de Machado, l'exemple de David, de l'engagement volontariste dans une pensée dialectique et rationnelle comme modalité même d'existence, tombe dans le néant. Expérience du sujet réflexif cherchant du sens –au monde et à sa propre existence– et dont l'effet est au contraire de le plonger dans

¹ Milan Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, (1984), Gallimard, Folio, Paris, 2001, pp. 318-319. Les « possibilités non réalisées » ici évoquées sont encore les « modes d'existence » (virtuel, actuel, réalisé, et même potentiel) identifiés par la sémiotique. Cf. *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, A.J. Greimas et J. Courtés, (1993), Hachette, Paris 2003, pp. 138-139.

le non-sens et l'angoisse. Cette angoisse existentielle inhérente à la « quête du sens »¹ est précisément l'objet de la pensée existentialiste initiée par Kierkegaard.

Pour autant, en tant que David fait cette expérience du néant et de l'angoisse, nous considérons *Ritmo lento*, roman philosophique, comme roman existentialiste –au même titre que les romans cités en introduction. Carmen Martín Gaité a reconnu à plusieurs reprises l'impression provoquée par la lecture de Sartre ; impression complexe, à la fois enthousiaste du fait de sa différence d'avec l'idéologie franquiste, catholique et tyranniquement optimiste, et critique envers une certaine emphase nihiliste. Nous considérons alors *Ritmo lento* comme une mise à l'épreuve de l'Existentialisme sartrien : une expérimentation de la résistance –au sens de résistance des matériaux– d'une figure devenue modèle, celle de Sartre.

Cette ambiguïté de Carmen Martín Gaité à l'égard de l'Existentialisme, nous la retrouvons dans un roman postérieur, publié en 1996, trente ans après : *Lo raro es vivir*. En effet, il semble que, tout au long de son œuvre et de sa vie, notre auteur soit dans une perpétuelle relation d'attraction-répulsion avec le système sartrien ; il semble qu'il soit son « Mr Hyde »², son monstre intime. Si dans *Ritmo lento*, David fonctionne comme archétype du héros existentialiste, dans *Lo raro es vivir*, au contraire, la protagoniste, Agueda, est porteuse de la critique de ce qu'elle semble réduire à une esthétique de la décadence face à un personnage secondaire qui continue de faire l'apologie de cette reconnaissance de l'angoisse.

Après le titre du roman invoquant l'« étrangeté de l'existence »³, Carmen Martín Gaité intitule le chapitre VII « Cuatro gotas de existencialismo » ; signe manifeste de la réalité de la question. La protagoniste, en prise directe avec l'expérience de la mort, à travers le récent décès de sa mère, et par ailleurs engagée dans un travail de réflexion, une thèse de Doctorat, y rencontre Moisés, un ancien camarade d'Université, actuellement serveur dans le bar qu'elle fréquente. C'est lui qui

¹ Nous utilisons des guillemets en référence à l'ouvrage de Jean-Claude Coquet : *La quête du sens*, PUF, Formes sémiotiques, Paris, 1997.

² Nous reprenons la comparaison avec la nouvelle de Robert Louis Stevenson, *L'étrange cas du Dr Jekyll et de Mr Hyde*, (1886), de notre auteur elle-même : dans *Los parentescos*. C'est à cette œuvre qu'Isidoro, l'ami de Baltasar, fait appel pour lui expliquer la dualité de son père écrivain et alcoolique ; il conclut alors, faisant apparaître la figure du monstre intérieur : «*De cirrosis murió, estaba cantado. A manos de su propio monstruo.*» (Parent., p. 185).

³ Titre traduit en français par Claude Bléton « Drôle de vie, la vie », pour Flammarion en 1999.

va s'engager dans la défense de la pertinence et de l'actualité de l'Existentialisme. Le roman se fait alors lieu de l'épistémologie de ce courant :

Frente a las corrientes de estirpe platónica que culminan en Hegel, se inicia una atención hacia el propio existir como núcleo de especulación filosófica. [...] El primero en plantearse la extrañeza ante el vivir fue Kierkegaard, se anticipó a Sartre y Heidegger, pero es que ahora la gente ve todo eso como una antigualla, ¿te das cuenta?, y está de rabiosa actualidad. [...] Me confesó [Moisés] que nunca había abandonado la idea de escribir un libro donde enfocaría la filosofía existencialista desde hoy, una idea ya acariciada en los primeros años de facultad y que había ido cambiando, porque también el «hoy» es distinto a cada poco, ¿no encontraba yo que la gente joven se había vuelto mucho más nihilista?, [...] el quería partir de *El concepto de la angustia* de Kierkegaard y bajarlo a la calle, que es donde se palpa la angustia. [...] La angustia nace de la conciencia de mortalidad —dijo—, todo viene de ahí, de que nos vamos a morir.

[...] Y ya pasó a Sartre como era de esperar. ¿Me gustaba *La náusea*?

— Bueno, no sé, me agobia un poco. Es todo tan sin salida, y, sobre todo, hay poco humor. Yo en las novelas necesito algún soplo de humor.

¿Poco humor? ¿En qué sentido? Pues él, en cambio, se declaraba hermano de Antoine de Roquentin, y también de Heller, el personaje de *El lobo estepario*, eran sus modelos literarios preferidos, los envidiaba sobre todo por haber sido capaces de prescindir de la familia, ¡qué cruz la familia!, él ahora estaba ayudando económicamente a un hermano pequeño ingresado en un centro de rehabilitación para drogadictos, y lo peor es que entendía que se hubiera metido en eso, ¿Cómo no lo iba a entender?, si lograba escribir el libro se lo pensaba dedicar a su hermano, precisamente lo que quería retratar era esa confusión y desesperanza que lleva a callejones sin salida [...] ¹

C'est un moyen pour nous d'observer à la fois la connaissance de notre auteur en la matière, et sa posture critique. Pour attester de la dimension rigoureusement philosophique de son œuvre, nous nous en remettons à la présence intertextuelle de la citation des noms d'autant de philosophes : Platon, Hegel, Kierkegaard, Sartre, Heidegger ; et à celle du titre d'un ouvrage, *Le concept d'angoisse*. Après avoir considéré *Ritmo lento*, en introduction, comme roman philosophique et l'avoir comparé à *La nausée* et *Le loup des steppes*, nous observons la confirmation que nous en donne l'auteur dans cet autre roman.

¹ Carmen Martín Gaité, *Lo raro es vivir*, (1996), Anagrama, Compactos, Barcelona, 2000, pp. 75-77.

Ce qui est discuté dans ce passage par Carmen Martín Gaité est, d'une part, la circonscription temporelle de l'Existentialisme, et d'autre part, son absence d'humour. Moisés se fait le défenseur de son actualité face à un interlocuteur non nommé –la communauté intellectuelle postérieure– qui en fait une idéologie caduque et démodée. Sans entrer dans ce débat, Agueda soulève celui de l'humour, et en l'occurrence, du manque d'humour ; ce à quoi Moisés répond en affirmant son sentiment de fraternité à l'égard de ces « héros » –anti-héros– de roman.

Outre l'épistémologie et la critique à laquelle se livre le roman, ce qui nous semble intéressant relativement à *Ritmo lento* est la description du livre que Moisés se propose d'écrire :

« un libro donde enfocaría la filosofía existencialista desde hoy; [...] retratar [...] esa confusión y desesperanza que lleva a callejones sin salida »

Reprenant cette même figure de l'épigraphe de Machado, l'impasse, il semble que la description de ce livre fictif soit applicable au roman véritablement écrit auparavant par Carmen Martín Gaité et tombé depuis dans l'oubli, *Ritmo lento*.

La critique a parfois fait dire à notre auteur qu'elle reniait ce roman, face à quoi elle a toujours corrigé tout en observant l'existence d'un véritable trouble à l'égard du roman. Dans *La Reina de las Nieves*, la protagoniste, Casilda, écrit encore un livre, *Ensayos sobre el vértigo*, dont il est dit :

[...] no parece escrito por una persona de mi edad, que cuánto le va a gustar a la gente joven que vive en los infiernos. (RN, p. 295)

Si donc *Ritmo lento* est en partie, comme cela semble être le cas dans *Lo raro es vivir*, regardé avec distance et ironie par l'auteur elle-même, il correspond aussi à une de ses préoccupations permanentes : l'angoisse face au non-sens de l'existence, et la nécessité de se solidariser de la résolution du problème.

Dans son article publié à la mort de Sartre, Carmen Martín Gaité parle de la « inanidad de toda filosofía »¹. Là apparaît la complexité de sa pensée, à la fois intimement nourrie d'une culture philosophique et intimement opposée à la rigueur systéma-

¹ Carmen Martín Gaité, « Se ha muerto de náusea », in *Agua pasada*, op. cit., p. 329.

tique et rationaliste. Là elle s'inscrit dans la tradition philosophique espagnole, celle d'Unamuno, pour qui : « la filosofía se acuesta más a la poesía que no a la ciencia »¹.

Ainsi est mise en évidence une pensée qui, au lieu de permettre la résolution des maux du monde et du sujet, concourt à aggraver la confusion du sujet, à le plonger dans l'angoisse ; une pensée qui mène à l'impasse. Cette observation conduit à envisager une défaite de l'intelligence ; telle que l'illustrent encore tous les romans philosophiques européens d'après la Première Guerre Mondiale². C'est une remise en cause du *cogito* ; l'effet du « je pense » n'étant plus « je suis », mais au contraire, « je ne suis plus »³. Sous cet angle, s'engager dans la pensée semble relever du non-sens et celui qui s'y obstine se présente comme un monstre.

C'est ce retour de situation qu'observe *Ritmo lento* à travers David.

L'origine de l'Existentialisme –à l'instar de Kierkegaard, et aussi d'Unamuno– a pensé l'angoisse en conséquence de la conscience de la mortalité⁴. Ce qui nous préoccupe ici, c'est la relation entre la pensée et l'angoisse, cette aberration qui fait qu'au lieu de soulager l'angoisse, comme le pensait Carmen Martín Gaité⁵, la pensée l'entretient, et même la fomenté, jusqu'à provoquer le suicide.

¹ Cf. Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, op. cit., p. 22.

² Pour Jean-Pierre Maurel, « l'obsédante question qui fait la matière même de *L'homme sans qualité [est] : qu'est-il arrivé à l'intelligence ?* », introduction à *L'homme sans qualité*, op. cit., p. III. Un peu plus loin, il considère les personnages comme « autant de catastrophes de l'intelligence », p. V.

³ Critiquant le *cogito* cartésien, Unamuno observe : «ese ser es conocimiento, mas no vida», *Del sentimiento trágico de la vida*, op. cit., p. 54. C'est différencier la connaissance de la vitalité, l'objet que se donne la philosophie face à l'activité de vivre, elle-même.

⁴ «[...] el ansia de no morir [...], eso es la base afectiva de todo conocer y el íntimo punto de partida personal de toda filosofía humana.», Unamuno, *ibid.*, p. 55.

⁵ «Se suele achacar los males del mundo a la neurosis, a la angustia. Pero esta angustia no es sino un resultado. Resultado de no entenderse, de ahogar los pensamientos.», Cuaderno de todo n°1, in *Cuadernos de todo*, op. cit., p. 32.

B. Pensée et liberté : conditions métaphysiques revendiquées

La pensée pure doit commencer par un refus de la vie. La première pensée claire, c'est la pensée du néant.

Gaston Bachelard¹

L'originalité de *Ritmo lento*, à l'instar de David et son père, tient à la singularité de la nature de leur engagement dans un contexte bien défini ; l'engagement dans des valeurs niées idéologiquement et factuellement par le régime franquiste servant de cadre historique : la pensée et la liberté. Ainsi, avec ce roman, Carmen Martín Gaité transpose en Espagne, et qui plus est à l'une de ses époques les plus sombres, une expérience que l'on peut qualifier de « française », une expérience rationnelle et existentialiste. C'est aussi en cela que le roman est remarquable : en tant qu'il interroge la différence culturelle et idéologique entre l'Espagne et la France.

Pour poser le problème du rapport entre la pensée et la liberté, nous nous en remettons à l'ouverture d'un roman postérieur de notre auteur, *La Reina de las Nieves*. Celui-ci s'ouvre sur le tableau philosophique mythique du prisonnier qui éprouve la liberté depuis sa cellule au moyen de la pensée ; réécriture du mythe de l'esclave enchaîné. Leonardo y tient un éloge de la pensée où elle vient se confondre –ou se substituer– à la liberté :

[...] es todo mentira, absurdo. [...] Lo de la calle..., la libertad esa. [...] Porque crees que puedes abarcarlo todo, ir a donde te dé la gana, decidir miles de cosas desde dentro de ti, y luego no puedes, no descansas, sólo vives atento a no pegarte contra las esquinas de los demás, del tiempo, de los muebles, de las máquinas, a que no te peguen el trastazo. [...] Esto [la cárcel] es la nada pura, el puro absurdo, sí, el vacío, pero desde el vacío se puede abarcar todo, viajar a cualquier sitio. (RN, p. 39)

Si, au début, David n'est pas emprisonné, le régime dictatorial dans lequel il se meut fonctionne comme une « prison » abstraite, idéologique. Il y adopte alors cette même posture que celle de Leonardo : nier cette réalité en tant que telle, en faveur d'un idéal abstrait élaboré par la pensée. Mais, tandis que la sortie de prison de Leonardo provoque en lui un réajustement avec la réalité de la liberté, David connaît le parcours

¹ Gaston Bachelard, *La Dialectique de la durée*, (1936), PUF, Paris, 2001.

inverse : il semble que la pensée soit devenue l'enfermement mental qui finalement provoque son enfermement physique. C'est ce paradoxe, cette contradiction, que nous voulons maintenant interroger.

1. De la pensée à l'impasse

Dans *Del sentimiento trágico de la vida*, Unamuno écrit cette formule lapidaire : « La conciencia es una enfermedad »¹. C'est toute la problématique postcartésienne du sujet qui s'énonce alors ; c'est aussi une nouvelle formulation de la tragédie de la connaissance au niveau de l'intimité de la subjectivité. Une ironie du sort qui ferait que cela même qui permet de définir le sujet, c'est-à-dire son affirmation, serait ce qui le mène à sa perte, c'est-à-dire à la négation puis l'annulation. C'est l'absurdité ontologique qui se représente ici ; absurdité ontologique qui peut causer ou s'interpréter directement en tant que folie.

Carmen Martín Gaité s'inscrit dans cette filiation et la réinterroge, une génération plus tard. C'est ce que nous allons observer chez David à travers la question posée du rationalisme, et de son évolution en une idéologie contraire à la vie.

a. La question du rationalisme

L'épigraphe de Machado, au niveau de son énonciation, met en évidence une évolution progressive de rétrécissement homogène et harmonieux jusqu'à son terme : le chemin qu'il décrit se réduit peu à peu, de façon homothétique, jusqu'à l'interruption. Cette mise en scène préalable à l'impasse participe de la description d'un cercle qui se vicie. En cela, elle nous semble une représentation probante du mécanisme du rationalisme : une mécanique rigoureuse, régulière et harmonieuse, c'est-à-dire *a priori* vertueuse, et qui néanmoins se vicie.

Si à son origine, le rationalisme apparaît comme moyen d'accéder à la connaissance au moyen de la raison en réaction à la tradition religieuse, s'il est au départ un projet constructif reposant sur le libre-arbitre du sujet et sa volonté de se confronter à

¹ «[...] nadie ha probado que el hombre tenga que ser naturalmente alegre. Es más: el hombre, por ser hombre, por tener conciencia, es ya, respecto al burro o a un cangrejo, un animal enfermo. La conciencia es una enfermedad.», Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, op. cit., p. 37.

la connaissance¹, la psychanalyse et Freud ont vu dans la « rationalisation » un mécanisme de défense permettant d'interpréter pour la contrôler, la réalité –nouveau conflit entre la philosophie et la psychanalyse. Laissant pour le moment de côté l'interprétation psychanalytique, nous souhaitons observer comment David met en évidence le mécanisme du rationalisme dont il s'avoue –parfois– victime.

- Cohérence et contradiction

A la fin du roman, au moment où il évoque la période précédent son internement, David observe comment sa pensée est devenue un « enfermement », comment au lieu de l'ouvrir sur le monde et autrui, elle l'en sépare :

Pero yo, por entonces, andaba tan enfrascado en mis propios pensamientos y tan empeñado en la tarea de dar razón y acuerdo de alguna manera a las infinitas contradicciones que dichos pensamientos me originaban, que no reparaba en el sufrimiento de los demás. (RL, p. 315)

Cette phrase offre une synthèse des différents aspects de ce que nous pouvons appeler rationalisme. La pensée est à la fois un enfermement, « enfrascado », et une activité de lutte, de combat, « empeñado en la tarea » ; elle n'est plus le moyen de soulager l'incompréhension et l'angoisse, de démêler le non-sens, mais au contraire une lutte intime, un « casse-tête » dans lequel se débat et se perd le sujet.

Telle que la présente ici David, la pensée, au lieu de venir à bout de la contradiction, en est productrice : « las infinitas contradicciones que dichos pensamientos me originaban ». Pour lui faire face, il choisit le moyen de la raison et la recherche de la cohérence ; il fait le pari que la raison puisse résoudre la contradiction et rétablir la cohérence². Mais compte tenu de ce qui semble être le résultat d'une telle entreprise, l'enfermement et la lutte, il semble qu'il faille conclure à l'invalidité de la « méthode ».

¹ « Thèse philosophique dogmatique selon laquelle la raison peut et doit mener à bien l'acte de connaître. Cf. Hegel : « Tout ce qui est rationnel est réel et tout ce qui est réel est rationnel. » », *Grand Dictionnaire de philosophie*, Editions CNRS, Larousse, Paris, 2003.

² Cohérence qu'Unamuno assimile à la vérité : « verdad es coherencia », *Del sentimiento trágico de la vida*, op. cit., p. 121.

C'est d'une certaine façon observer la dialectique que pose la spécialité logique de la philosophie entre la *validité*¹ et la *vérité* : la cohérence obtenue au moyen d'enchaînements logiques d'une part, et la réalité d'autre part. La logique rationnelle montre ici sa limite, son incapacité à permettre à David, au niveau même de son discours, de sortir de la confusion créée par la contradiction ; c'est précisément que la logique exclut la contradiction, que son champ d'application n'aborde pas la dimension non-rationnelle –entre autres, affective et passionnelle– de la réalité humaine, comme l'a remarqué Unamuno :

¿Contradicción? ¡Ya lo creo! ¡La de mi corazón, que dice sí, y mi cabeza, que dice no! [...] Se trata, como veis, de un valor afectivo, y contra los valores afectivos no valen razones. Porque las razones no son nada más que razones, es decir, ni siquiera son verdades.²

David s'inscrit ainsi dans la perspective de la réflexion unamunienne en incarnant la non prise en compte de ce que le philosophe a observé et accepté. Il observe comment la cohérence manque à résoudre la contradiction qu'il ne peut supporter. C'est ce désaccord auquel le sujet résiste qui finit par le plonger lui-même dans la confusion ; ce refus d'accepter la limitation du pouvoir de la faculté de raison à vaincre les contradictions mène le sujet dans le « callejón sin salida ».

Ritmo lento se termine sur cet échec, ce refus ; plus tard, après un silence de quinze ans, Carmen Martín Gaité revient sur cet échec de la raison et le prend comme point de départ. Au lieu d'être un indépassable, il est le postulat qui exige une porte de sortie. Dans *La Reina de las Nieves* par exemple, une fois sorti de prison –prison de fait, et aussi représentation figurative de la prison mentale–, Leonardo identifie cette recherche inconditionnelle de cohérence rationnelle à une orthopédie d'effet ambivalent et problématique : à la fois soutien et isolement :

[...] la libertad interior de ser tú quien decide ese traslado [...] no hay mutilación peor que la del pensamiento, la única grave. Todo se reducía a cultivar tenazmente estos sofismas, lograr erigirlos en materia de fe, aun a sabiendas de que luego la fe se vuelve indispensable y difícil de erradicar: como residuo no deja más que miedo.

¹ « *Propriété qui sanctionne logiquement une proposition complexe qui, en vertu de sa seule forme, est vraie, quelle que soit la valeur de vérité des propositions simples qui la composent.* », *Grand Dictionnaire de la Philosophie*, op. cit..

² Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, op. cit., p. 33.

[...] me iba despojando de aquellos montajes de supervivencia, ortopedia que había apuntalado pero también escayolado, mi vida verdadera. (RN, p. 174)¹

- Autonomie ou détermination de la pensée

Dans le sillage de l'enfermement évoqué précédemment, c'est-à-dire d'un effet qui finit par priver ou limiter le sujet de son libre-arbitre, David révèle un autre vice de la pensée. Cette fois-ci, il semble que la pensée prenne le dessus sur le sujet, qu'elle s'empare de lui comme si elle lui était étrangère, comme si elle était l'autre ; tout se passe comme si la pensée s'animait d'une vitalité propre et échappait au contrôle du sujet. Le sujet se scinde à partir de ce qui le définit² ; le *cogito* prend son autonomie contre le sujet, et devient, son monstre.

Ainsi David se dédouane d'un refus volontaire d'engagement auprès de sa petite-amie, Lucía :

Pero ella no entiende que mis pensamientos no los pueda poseer nadie y que ni siquiera yo mismo les marque un rumbo satisfactorio. (RL, p. 208)

Ici il s'avoue vaincu par sa propre pensée : le contrôle de son parcours excède sa volonté. Cette désolidarisation du sujet et de sa pensée permet la réapparition du fantôme de la folie ; mais cette fois, le conflit ne se tient plus entre le sujet et l'extérieur, mais dans l'intimité du sujet. La folie est le résultat de la perte de l'unité.

¹ Cette orthopédie, ces « montages de supervivencia », ne sont pas sans évoquer ce que Freud appelle « mécanismes de défense ». Mais une fois encore Carmen Martín Gaité choisit la métaphore ; preuve par le signifiant de son engagement sur le plan du signifié, c'est-à-dire sa foi en l'esthétique, la littérature, et la création.

² Dans *Totem et Tabou*, Freud compare le délire paranoïaque à la caricature d'un système philosophique, *Totem et Tabou*, (1913), Payot, Paris, 2004. Un peu plus tard, dans *Pour introduire le narcissisme*, il examine ce même délire paranoïaque et observe : «*Les plaintes de la paranoïa montrent ainsi que l'autocritique de la conscience morale coïncide au fond avec l'auto-observation sur laquelle elle est construite. La même activité psychique qui a pris en charge la fonction de la conscience morale s'est aussi mise au service de l'exploration interne qui livre à la philosophie le matériel pour ses opérations de pensée. Cela n'est peut-être pas indifférent compte-tenu de la tendance à former des systèmes spéculatifs qui caractérise la paranoïa.*», in *Œuvres complètes* (XII), PUF, Paris, 2005, p. 239 ; ce qui nous intéresse ici, c'est cette même scission et identité entre ce qui définit le sujet-malade et ce à quoi il s'oppose ; cette contradiction qui fait qu'il s'oppose à ce qui fonde son identité, comme dans notre désolidarisation, chez David, du sujet et de sa pensée.

Un autre dysfonctionnement de la pensée se manifeste lors de l'observation lucide *a posteriori* d'une faille de la conscience : quand elle s'en remet à des « raisons » –pour reprendre le terme d'Unamuno– qui après distanciation s'avèrent ineptes :

Es muy curioso hasta qué punto la conciencia se agarra, cuando le conviene, a las más burdas justificaciones. (RL, p. 220)

Le désaccord que David met ici en évidence s'observe dans la temporalité : il révèle ce qui postérieurement est interprété comme une erreur, un moment d'égarement, une erreur de la conscience à un instant *t*. Une faille temporaire de la pensée¹. Ici pouvons-nous préciser une faille de la logique, au sens où Freud l'a observée : c'est-à-dire une justification logique valide mais néanmoins déconnectée de son objet, de la cause « véritable ». Un désaccord qui montre aussi une perte d'autonomie de la pensée par rapport à elle-même : un moment de dépendance, de perte de libre-arbitre, face à l'erreur. La désolidarisation du sujet et de sa pensée observée précédemment est peut-être elle aussi imputable au mécanisme de la logique et de la validité.

Ce dernier exemple attestant de la possibilité de dysfonctionnement de la pensée montre que, parfois, la pensée parvient à reprendre le contrôle, et que la perte d'autonomie n'a été que temporaire, que la subordination source d'erreur à la logique n'a été que ponctuelle, et qu'alors, le sujet retrouve l'unité avec sa pensée. Le premier exemple nous a montré, au contraire, que tel n'est pas toujours le cas pour David.

- Exemple de fabrication rationnelle : la croyance religieuse

Nous allons maintenant observer un exemple anecdotique mais nous semblant néanmoins illustrer de façon représentative comment le rationalisme peut tomber dans l'absurdité. S'il est deux notions ne pouvant se résoudre l'une à l'autre, ce sont bien la foi religieuse et la raison. Pourtant, David, suite à la mort de sa mère, accède à une forme de croyance religieuse par le raisonnement :

¹ Si nous nous prêtons à un amalgame pensée/conscience, c'est que nous prenons le terme « conscience » dans son acception philosophique et non psychanalytique. C'est aussi reprendre la différence terminologique de Nietzsche et Unamuno relativement à la maladie ; le premier parle de pensée, le second de conscience.

De éstas en otras parecidas reflexiones, llegué por este tiempo a una especie de misticismo. Creía en Dios, razonando de la siguiente manera: lo que no se palpaba también podía existir, y aún más que lo que vemos con los ojos, ya que ella, que de viva parecía no estar entre nosotros, ahora a fuerza de ausencia, era aquella presencia diáfana y continua. Y con esto de la presencia y de la ausencia, me entusiasmé y me puse a escribir versos, como es natural. (RL, p. 119)

Croyance au moyen de la raison qui n'est autre qu'une contradiction logique ; une antithèse, une antonymie.

Le raisonnement est néanmoins valide : de la prise de conscience de l'existence de l'intangible et de l'invisible à partir de la disparition de sa mère et de la conclusion d'une présence davantage effective dans l'absence que dans la présence, il en accepte et déduit la même existence intangible, invisible, improuvée, de Dieu. C'est peut-être un autre clin d'œil ironique fait par Carmen Martín Gaité à Descartes ; une autre preuve par la raison de l'existence de Dieu.

Pour nous, c'est une illustration de l'écueil dans lequel peut tomber le rationalisme convaincu de pouvoir venir à bout de tous les « mystères » de la réalité du monde et de la réalité humaine. Ce qu'est, pour Nietzsche :

[...] ce fantasme qui veut qu'on se prétende capable, en suivant les lois de la causalité, de pénétrer jusque dans l'essence des choses.¹

L'observation de ces écueils du rationalisme nous a permis de saisir comment la seule pensée du sujet, en restant purement à son niveau d'abstraction, peut le conduire à l'impasse. Impasse d'abord reconnue dans la sensation d'enfermement et de lutte au niveau mental, consécutive de l'impossibilité de la réduction de la contradiction à la cohérence. Apparue aussi dans la perte de l'unité du sujet consécutive de la scission d'avec sa propre pensée, et qui plus est de l'inversion de la souveraineté ontologique, c'est-à-dire la subordination du sujet à sa pensée, la prise de contrôle de la pensée sur le sujet. Là où le cogito est renversé, là où le « je » n'est plus sujet de son action de penser, du « pense », il est l'objet au sein duquel la pensée est sujet. L'une des causes de cette scission est alors apparue dans le mirage de la validité logique, et la perte d'autonomie temporaire ou définitive de ce qui serait une pensée libre de la logique. La preuve rationnelle de l'existence de Dieu n'est qu'une illustration –peut-être ironique et

¹ Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, op. cit., p. 109.

humoristique— du mirage du rationalisme permettant d'accéder immanquablement à la connaissance.

Après ce premier examen spéculatif de l'impasse, nous en venons à observer ses répercussions au niveau pratique, celui de la vie, à l'instar de cette confession, avant de mourir, du père de Leonardo dans *La Reina de las Nieves* :

[...] esas hábiles evasivas con las que finjo mantenerme a flote y que me van hundiendo en un pozo sin fondo. [...] Pensar se ha convertido en un callejón sin salida, en un tormento inútil que me corroe la salud. (RN, p. 47)

b. Une idéologie contraire à la vie

A la fin de la première partie de cette réflexion sur la pensée et la folie, nous sommes arrivés à la conclusion que le sujet qui choisit, comme faire, la pensée, est davantage inscrit dans la vie que les autres ; que la pensée est une modalité positive et intensive de vie. Au contraire, ici, à l'instar de cette dernière citation d'Eugenio, la pensée en vient à s'opposer à la vie ; en particulier, elle s'attaque au corps propre, à la « santé ».

Conformément à ce qu'il a reconnu de son « enfermement » dans la pensée, David n'est pas en mesure d'observer son propre désengagement du monde et de la vie. Ce sont alors les autres personnages qui témoignent de cette réalité qu'il ne peut plus saisir lui-même. Dans ce nouvel aspect de la relation intersubjective, David n'est plus cet autre parmi les autres à bannir du fait de sa révolte et son insoumission, mais au contraire un représentant de la résignation, du nihilisme, de l'incapacité à agir et à vivre, à l'instar de cette caractérisation que Gabriela fait de lui, la seule femme dont il ait été amoureux :

— Que eres un derrotista. Que si sigo teniendo tanta amistad contigo acabarás por quitarme toda ilusión de vivir. (RL, p. 201)

- Connaissance et vie

Précédemment définie comme représentante de l'« activisme », Aurora est celle qui met en évidence cette tendance de David à se retirer de la vie sous couvert d'être

en quête de connaissance. Le problème ainsi soulevé est celui de la nature du moyen d'accès à la connaissance : le moyen scolastique, celui de David qui choisit les livres, ou le moyen empirique basé sur l'expérience personnelle de la vie.

Aurora critique le choix unilatéral des livres et prône l'accès à la connaissance par l'engagement dans l'action de vivre :

— [...] hay que vivir, hijo mío. Eso es lo que quiero decir. Que hay que vivir para saber algo. (RL, p. 129)

Comme le fera plus tard, dans *La Reina de las Nieves*, la grand-mère de Leonardo en l'enjoignant de sortir de la bibliothèque¹ :

«[...] te vas a volver loco, niño, de tanto buscar en los libros la piedra filosofal, sal a darte un paseo». Tenía razón la abuela. (RN, p. 311)

C'est une nouvelle limite du rationalisme que met ici en évidence Carmen Martín Gaité : celle de croire que la connaissance dans sa totalité puisse être rationalisée, embrassée du point de vue rationnel et scolastique, alors qu'ainsi, elle fonde l'inaction. Derrière cette limite se cache encore une autre question : celle du choix de la finalité donnée à la connaissance : peut-elle être, comme semble l'incarner ici David, une « finalité sans fin »² ? C'est une interrogation sur la nature même de la philosophie : science ou art ?

A l'encontre de David et Leonardo, protagonistes, les personnages secondaires, Aurora et la grand-mère, véhiculent la réaction, l'opposition, au rationalisme. Grace à ces personnages, Carmen Martín Gaité s'inscrit, à la suite Nietzsche³ et Unamuno¹, dans la critique moderne du *cogito*.

¹ Peut-être faudrait-il remarquer cette injonction féminine à la vie face à des personnages de genre masculin afférés à l'étude scolastique.

² Tel que Kant définit l'art. Cf. *Critique de la faculté de juger*, (1790), Gallimard, Folio, Paris, 1996.

³ « *Chez la plupart des savants érudits on trouve un luxuriant instinct d'apprendre. Qui veut encore devenir sage ? Qui veut encore penser et chercher afin d'agir ? Principe d'inertie appliqué aux érudits de poids : ils coulent toujours plus profond. Il faut aller quarante semaines au désert : et maigrir.* », in *Fragments posthumes* (1870-1871), in *La naissance de la tragédie*, op. cit., p. 161-162. Cette distinction que pose Nietzsche entre l'éruudit et le sage tient précisément à la nature de la finalité de la connaissance ; dans le premier cas, correspondant au personnage de David, il semble s'agir d'une finalité sans fin, dans le second, vers lequel évolue Leonardo, il s'agit d'un moyen afin de mieux appréhender la vie et le monde. Nous précisons, pour ne pas donner l'impression de nous contredire, que lorsque nous parlons maintenant pour David de « finalité sans fin », c'est relativement à lui-même et sa capacité personnelle d'intégration du

Todo lo vital es antirrational, ya no sólo irracional, y todo lo racional, anti-vital. Y ésta es la base del sentimiento trágico de la vida.²

- Connaissance et action

Un autre topique de la philosophie est celui de la compatibilité de la connaissance et de l'action ; l'incapacité pour l'homme de science de s'engager dans l'action nécessairement porteuse d'erreur. Dans la pensée moderne, l'une des figures incarnant ce problème est celle d'Hamlet, à l'instar, entre autres, de cette affirmation nietzschéenne : « La connaissance tue l'action, parce que l'action exige qu'on se voile dans l'illusion. Telle est la leçon d'Hamlet [...] »³.

A l'instar de la pièce de théâtre à laquelle travaille Gabriela –jeune actrice dont David tombe amoureux lors de son bref passage à la Faculté des Lettres–, *Hamlet* de Shakespeare⁴, le personnage de David apparaît comme une nouvelle représentation de cette figure emblématique. Pour observer son incapacité à agir, nous choisissons un exemple –le seul– où malgré l'intime volonté d'agir, l'ampleur de son activité spéculative prend le dessus au point de l'en empêcher. Relativement à la folie, toujours, c'est le conflit intime du sujet, scindé entre deux « vouloir », qui nous intéresse : celui d'agir et celui de ne pas tomber dans l'erreur ou l'illusion.

Ainsi, David trouve en Alfonso Ruiz, camarade de la Faculté, un interlocuteur à sa préoccupation relative à l'éducation et la pédagogie. A eux deux, ils émettent le projet de fonder une école. Mais David est dépassé par des questions d'éducation insolubles, et la conséquence est que jamais il ne s'occupe de la réalité concrète du projet. Alfonso est le premier à le mettre face à cette opposition entre la réflexion et l'action :

— Si te pones así, la vida es una pura duda [...]. Uno tiene que saber más o menos lo que le parece bien, y hacerlo. (RL, p. 316)

monde ; dans la première partie, nous avons vu comment ce *faire* lui permettait de se confronter au monde, comment au contraire il était un moyen.

¹ «Y es una verdadera enfermedad, y trágica, la que nos da el apetito de conocer por gusto del conocimiento mismo, por el deleite de probar de la fruta del árbol de la ciencia del bien y del mal.», *Del sentimiento trágico de la vida*, op. cit., p. 41.

² Unamuno, *Ibid.*, p. 53.

³ Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, op. cit., p. 56.

⁴ «Se pusieron a ensayar Hamlet en el Teatro Universitario. Gabriela era Ofelia.» (RL, p. 202). Nous reviendrons sur cet épisode dans la prochaine partie, sur la négation des passions.

avant que sa femme ne vienne clore ce projet déréalisé :

— Lo siento, David —me dijo una noche—, pero eso del Colegio es una fantasía, ni vais a ver los chalets, ni os preocupáis de buscar el dinero ni nada. Os juntáis aquí con ese pretexto del Colegio, y Alfonso no prepara sus clases, pierde el tiempo en hablar contigo, y luego se pasa todo el día con sueño. Perdona que te hable así, pero es que yo soy muy sincera. El no se atreve a decírtelo. (RL, pp. 320-321)

L'intervention de cette dernière est au contraire très pragmatique : elle énonce les réalités spatiales et financières du projet. Quant à sa critique envers une parole gratuite, une « fantasía », c'est-à-dire un discours dont l'objet ne se réalisera jamais, elle confirme celle de José-Carlos Mainer pour qui dans le roman, aussi, « [...] se habla para detener la vida y el tiempo, como se piensa para evitar la acción »¹.

Même quand il se propose un engagement dans la réalité, David se fait prendre au piège de la réflexion², sans que nous puissions trancher quant à la question de savoir si, tel que le pense Nietzsche relativement à Hamlet, l'action est impossible à la lueur de la connaissance, ou, comme le pense José-Carlos Mainer, le piège de la réflexion, ici, est celui du rationalisme.

- Excès et extrémisme

Quelques fois tout de même, David agit. Mais quand tel est le cas, force nous est de constater, que c'est avec démesure et excès ; en atteste le scandale de la banque ou encore la destruction des jouets de ses neveux. C'est encore Alfonso qui le lui fait remarquer :

— Es que tú no tienes paciencia, y así no puede ser. Las cosas hay que admitirlas de momento como son si se quiere llegar a cambiarlas. (RL, p. 318)

Ce qu'il fait ainsi émerger, c'est la question de la « réalité » : ce postulat à prendre en compte avant de passer à l'action. Si la critique qu'il formule à l'égard du monde qui l'entoure démontre qu'il en a en partie conscience, conformément à ce que nous avons

¹ José-Carlos Mainer, « Préface » à *Ritmo lento*, op. cit., p. 20.

² « *Il y a dans la conscience quelque chose qui en fait un piège pour elle-même.* », écrit à ce propos Gombrowicz. Cité par Teresa-Mary Keane-Greimas dans le chapitre de sa thèse intitulé « Le piège – Figure de l'ambiguïté », in *Sémiotique de la figurativité*, op. cit., p. 145.

vu dans la première partie a cette étude, elle démontre aussi qu'il ne peut s'y résoudre. Dès lors, son action sera toujours décontextualisée ; elle reposera sur une réalité en partie fictive. Ce désaccord s'observe dans la « radicalité » de son discours¹.

Quelle qu'en soit la modalité, réalisée ou non, l'action de David s'avère toujours un échec. Soit qu'il la néglige au profit de la modalité scolastique d'accès à la connaissance, soit que la réflexion le détourne de l'action par excès de lucidité ou vice rationaliste, soit qu'elle soit excessive du fait de sa décontextualisation.

Carmen Martín Gaité, à partir de l'engagement « extrême », ou exclusif, de son protagoniste dans la pensée et sa corrélative inadaptation croissante au monde, nous a amenée à repenser l'acte fondateur de la philosophie du sujet : le *cogito* cartésien. L'examen du rationalisme n'a pu montrer que son échec à permettre au sujet de sortir de la contradiction et à s'engager dans l'action de vivre. Ce type de pensée annexée à la logique est apparu en rupture avec le sujet, et a eu pour conséquence, le « démembrement »² du sujet : sa dissociation, puis sa dissolution.

Notre auteur s'est ainsi faite le porte-parole de la pensée contemporaine. Face au cartésianisme, elle s'est rangée du côté de Nietzsche affirmant que :

Penser et être ne sont en aucune façon le même. La pensée est nécessairement incapable d'approcher l'être et de le saisir.³

Son David en est un exemple. Ici, il apparaît comme l'incarnation d'un rationalisme spéculatif dont le seul effet est l'incapacitation pratique. Il est ce retournement de valeur où, de positive, la pensée devient négative.

¹ «[...] tú tienes unas teorías demasiado radicales» (RL, p. 320), lui dit encore Alfonso.

² Nous empruntons ce terme à Nietzsche et à sa théorie du démembrement de Dionysos. Cf. *La naissance de la tragédie*, op. cit.

³ Nietzsche, *Réflexions*, in *ibid*, p. 163.

2. De la liberté au néant

[...] lorsqu'enfin il se sentit absolument libre, Haller s'aperçut soudain que sa liberté était une mort.

Hermann Hesse¹

L'Existentialisme sartrien s'est défini comme philosophie de la liberté. Dans sa perspective, la liberté n'est plus une finalité mais un postulat, la modalité par laquelle le sujet appréhende l'existence. Il en suit l'émergence de la théorie sartrienne de la responsabilité : toujours le sujet est face à son libre-arbitre et à l'éventail des possibles, toujours il doit choisir et engager sa responsabilité. Nombre de ses personnages de roman, tout comme ceux des romans philosophiques contemporains déjà énoncés, tombent alors dans une contradiction où la liberté refuse l'engagement pour savoir qu'il implique l'erreur. La liberté, valeur positive et nécessaire, devient un fardeau, une « condamnation » : d'une part, le sujet se perd face à l'infini, d'autre part, il ne peut se résoudre à limiter sa liberté par un choix, un engagement.

C'est encore ce qu'on observe chez David, qui, alors qu'il est engagé dans la volonté de permettre à ses proches d'accéder à la liberté, se perd lui-même dans le tourment du choix. A nouveau, une valeur positive et revendiquée, la liberté, s'inverse pour cette fois sombrer dans le néant.

a. Le problème du choix

La problématique de la liberté apparaît dès le dialogue du prologue entre le père de David et Lucía, quand celle-ci évoque le projet de David de la libérer de sa propre emprise : « A lo primero que tienes que aprender es a librarte de mí, a no obedecerme. » (RL, p. 51). Ce projet pose immédiatement le problème de la liberté et de l'injonction à la liberté –qui plus est envers autrui– : l'injonction à la liberté semble en effet relever de la contradiction. Malgré certains moments de distanciation², David reste attaché à ce projet de libérer autrui tout au long du roman.

¹ Hermann Hesse, *Le loup des steppes*, op. cit., p. 8.

² Par exemple, comme nous l'avons déjà vu, relativement à son attitude envers ses neveux : sa prise de conscience que son entêtement à vouloir les libérer de l'éducation inculquée par leur mère évolue en une tyrannie non moins opposée à la liberté recherchée. Ou encore au moment

C'est que lui-même se définit à partir de sa liberté. Mais comme nous allons l'observer, au niveau du discours même, cette liberté se manifeste davantage comme une négation que comme une affirmation ; bien souvent, sa liberté est assimilée et confondue au non-choix tel qu'en vient à le verbaliser leur père face à l'exaspération d'Aurora : « [...] no elegir era en mí una decisión como otra. » (RL, p. 120).

Quand il évoque sa difficulté face au choix, David nomme alors à nouveau la souffrance :

Siempre sufro mucho cuando decido hacer una cosa por las vacilaciones que acompañan a mi decisión frente a esa especie de compromiso moral que representa, al mismo tiempo, el hecho de haberla tomado; y así suelo inhibirme de cualquiera, convencido como he llegado a estar de que es imposible saber si vale más la que se ha tomado o la contraria. (RL, p. 102)

Souffrance face à la conscience de ce que le choix porte de conséquences. Carmen Martín Gaité nous offre ici une synthèse de cette problématique à partir de l'énonciation des notions d'engagement, éthique, et valeur. C'est qu'à nouveau la liberté de David semble annexée à la prison abstraite de la raison, sans pouvoir pénétrer dans la sphère active et opérative de l'engagement, sans pouvoir prendre le risque de l'erreur, ni éthique (bien/mal), ni épistémique (vrai/faux)¹. Ainsi, son choix du non-choix est-il à la fois noble et vain, purement idéal et déréalisé.

Au moyen des différentes définitions que David donne de la liberté, Carmen Martín Gaité exacerbe pour faciliter sa mise en évidence cette déviance de la liberté : de « non-choix » elle devient « refus d'engagement » :

[...] el motivo principal de la antipatía de Aurora hacia mí era el que no podía soportar mi libertad, mi falta de compromiso.

— Nunca está preocupado ni tiene remordimientos. ¡Nunca necesita nada! No he visto soberbia como la suya —dijo una noche a Julio con un acento de odio que yo no podía entender—. Viviría en los ojos del puente con tal de no tener que rozarse con nadie. (RL, p. 290)

où il présente Lucía à Bernardo après lui avoir fait le détail de la personnalité et des goûts de son ami : «*Yo mismo, al haberme extendido tanto en mis informes y consejos, le había marcado el comportamiento a seguir y quitado la libertad de seguir otro ninguno.*» (RL, p. 224).

¹ Nous empruntons cette classification des valeurs à A.J. Greimas, in *De l'imperfection*, op. cit., p. 85 : «*Ceci semble convenir à des axiologies qui reposent sur des fondations binaires solides, telles le vrai et le faux épistémiques ou le bien et le mal éthiques, même si leur béton armé est déjà quelque peu fissuré. Il n'en va pas de même malheureusement, de l'axiologie esthétique où le goût ne convoque pas le dégoût comme son contraire, où le beau règne solitaire [...]*».

Aurora fait état d'une indépendance qui devient une autarcie ; un désinvestissement affectif qui évolue vers une rupture de socialisation. Or, l'enjeu de la liberté demeure au sein de la communauté humaine, non en sa désertion. De non-choix en refus d'engagement, la liberté en vient à être définie par David comme une « indétermination »¹.

A l'instar de cette réflexion tirée de *Lo raro es vivir* :

[...] nos pasamos la vida decidiendo, por mucho que nos agobie decidir, ésa es nuestra condena, la sed de infinitud chocando contra los barrotes de la jaula. (RV, p. 47)

nous concluons que pour Carmen Martín Gaité, la cause de la difficulté du choix, outre le risque de l'erreur et l'injonction de l'engagement, tient à la notion de renoncement : tout choix implique le renoncement à ce qui n'a pas été choisi. Le choix implique donc la perte et, en cela, se fait révélateur de la finitude humaine, de son incapacité à atteindre l'immensité ressentie comme infinie. La perte apparaît alors au sujet à deux niveaux : celui identifié, de l'objet du choix, et aussi un niveau plus global et profond, relatif à l'ontologie, celui de la finitude de la temporalité de la vie, de sa limitation par son terme qui est la mort. C'est là que notre auteur nous permet d'identifier l'essence tragique du choix, dans la conscience de la mort.

b. Inertie, volonté, contingence

La mise à l'épreuve dans laquelle Carmen Martín Gaité engage cette modalité singulière de la liberté se poursuit par la mise en évidence du risque de l'évolution du « ne-pas-choisir » en « ne-pas-vouloir ».

Chez David, cette évolution est justifiée par la conscience de l'action de l'inertie, dont Carmen Martín Gaité précise la paternité et la définition du concept philosophique dans *Lo raro es vivir* :

[...] esa enfermedad radical que Fichte localizó en la inercia del ser humano capaz de encadenar cualquier conato de albedrío. (RV, p. 204)

¹ «[...] veía alrededor mió agresores contra aquella libertad e indeterminación de mi vida.» (RL, p. 327)

Outre l'apport didactique, intertextuel, et culturel, cette explicitation du concept fichtéen d'inertie dans un roman postérieur de plus de trente ans (1963-1996) participe de la démonstration de la cohérence, de la continuité, et de l'évolution d'une même réflexion menée tout au long d'une œuvre. Dans *Ritmo lento*, David fonde ainsi l'opposition entre le libre-arbitre et l'inertie :

La vida es una cadena de inercias. Las pocas o muchas cosas que se hacen, van a favor del cauce de la inercia y aumentan su caudal. En contra de este sentido, no se hace casi nada. (RL, p. 70)

Après Nietzsche et Unamuno, notre auteur, à partir de Fichte, reprend cette rhétorique de la « maladie » ; maladie à mettre, pour nous, en relation avec la folie. Sous une nouvelle forme, le sujet apparaît une nouvelle fois comme aliéné, privé de son libre-arbitre, « albedrío » : enchaîné, où jeté dans un flux face auquel il est vain de prétendre résister. David incarne un nouvel aspect contradictoire du problème de la liberté : défenseur « à tout prix » de sa liberté et de celle d'autrui il observe en capitulant sa subordination au concept d'inertie. La modalité active de la liberté, alors, serait peut-être un mouvement de révolte –et non plus une finalité pacifique.

L'un des aspects de l'incohérence de David relativement à sa véhémence à défendre de ce qu'il considère comme « liberté », le « non-choix », apparaît donc dans la capitulation face à l'inertie. Le stade suivant du non-choix se manifeste dans l'annulation de la volonté, le « non-vouloir » : « Es muy importante la fuerza de la voluntad, David, aunque tú digas lo contrario. » (RL, p. 74), en vient ainsi à lui dire Lucía.

Dans sa mise en scène de la conversion de la liberté en néant, notre auteur en appelle aussi à une autre notion : la contingence. Si la contingence est, en principe, le postulat de la liberté, au contraire pour David, elle en vient à être le postulat de la négation :

Si, pues, todo era totalmente contingente e intercambiable, ¿en qué residía la importancia que dábamos a sentimientos y necesidades que podrían no haber existido? Y por otra parte, ¿dónde estaba la solidaridad? (RL, p. 333)

Cette argumentation rejoint celle de l'incertitude de la valeur de l'objet du choix : face à l'éventail des possibles, que choisir, pourquoi, et comment évaluer ce choix ? A partir d'un tel raisonnement, c'est à l'annulation de la valeur que nous assistons.

Dans cet exemple où l'objet à évaluer est d'ordre affectif et intersubjectif la conclusion s'oriente alors vers l'annulation de l'intersubjectivité même –ici représentée sous la modalité de la « solidarité ».

c. Anéantissement du sujet

L'évolution de la liberté en néant s'observe encore chez Carmen Martín Gaité au niveau du discours, du signifiant : dans la négation. La néantisation apparaît dans la négation inhérente aux différents signifiants exprimant les successives définitions données du concept de liberté : le non-choix, le refus d'engagement, l'indétermination, le non-vouloir (lié à l'inertie), la non-valeur (liée à la contingence). Chaque signifiant est porteur d'un préfixe négatif, « non- » ou « in- », ou précédé par un signifiant de négation, tel que « refus ». Les concepts adjacents, d'inertie et de contingence, participent de l'observation de ce passage du relativisme au nihilisme.

La liberté par laquelle se définit initialement David, cette injonction aux allures de tyrannie quand elle s'adresse à autrui¹, s'est convertie en souffrance au moment du choix. Souffrance fondée sur la réalité de la perte, du renoncement, d'où émerge la conscience de la finitude humaine, son essence tragique de mortelle. La liberté entendue comme autonomie, indépendance, s'est radicalisée dans son aspect négatif d'autarcie ou isolement : le désinvestissement affectif de David s'est exacerbé dans la rupture de la socialisation. La connaissance rationnelle de l'inertie et de la difficulté à fonder ou évaluer rationnellement la valeur ont, pour leur part, discrédité le vouloir et fondé la capitulation.

De la revendication positive et vitale de la liberté, David est tombé dans la souffrance face à la finitude, dans l'isolement affectif et social, et dans la capitulation face à la possibilité de fonder la valeur. En dernière instance, il a nié l'intersubjectivité. De son point de vue, ce type de « chemin de la liberté » fait de celui qui s'y risque une victime vendue au néant. En effet, l'engagement « extrême » de David dans la liberté participe de son anéantissement.

¹ Cf. Milan Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, op. cit., p. 254 : « [...] les régimes criminels n'ont pas été façonnés par des criminels, mais par des enthousiastes convaincus d'avoir découvert l'unique voie du paradis. ».

Une fois encore c'est Aurora qui observe et exprime avec le plus grand investissement passionnel, de regret et d'amertume, cette inversion de la liberté de David :

— [...] ¡Ahí tienes el fruto de la libertad que le has dado!: un ser completamente pasivo, sin sentimientos ni voluntad. (RL, p. 121)

Dans ce grief adressé à leur père, elle établit le lien entre la liberté et l'annulation manifeste dans la passivité et le désinvestissement passionnel. Notre auteur fait ainsi écho à la « liberté pour rien » du « premier Sartre »¹ :

Ma liberté ? Elle me pèse : voilà des années que je suis libre pour rien. Je crève d'envie de la troquer un bon coup contre une certitude.²

Liberté et rien, et néant, et annulation ; David parlera encore de sa « nulidad »³. A nouveau dans *Ritmo lento*, comme dans le cas de la pensée, nous observons l'inversion de la polarité d'une valeur positive et revendiquée.

Chez David, l'observation de la pensée et de la liberté, valeurs positives et objets de son engagement total en tant que sujet, a montré une évolution de l'ordre de l'inversion. Cette inversion, pour autant que nous ayons pu élucider certains de ses mécanismes et leur cohérence interne, place le sujet dans un irréversible négatif ; un irréversible pourtant *a priori* irréductible aux valeurs choisies : comment soupçonner, à la lueur d'une logique rudimentaire, que la pensée puisse conduire le sujet à l'impasse, et la liberté, au néant ?

David apparaît ici comme une nouvelle représentation du Tasse, tel que l'a observé Montaigne :

[...] à cette clarté qui l'a aveuglé ? à cette exacte et tendre appréhension de la raison qui l'a mis sans raison ? à la curieuse et laborieuse quête des sciences qui l'a conduit à la bêtise ? à cette rare aptitude aux exercices de l'âme qui l'a rendu sans exercice et sans âme.⁴

¹ Celui d'avant le Seconde Guerre Mondiale et d'avant l'engagement —engagement communiste qui d'ailleurs fut une erreur... une erreur venant confirmer son préalable refus d'engagement.

² Ainsi s'exprime Mathieu, le protagoniste des *Chemins de la liberté*, dans *L'âge de raison*, (1945), Gallimard, Folio, Paris, 1999, p. 150.

³ « — ¡Nada! ¡Ya sabes que no hago nada! [...] / Me ponía nervioso que no quisiese [mi padre] rendirse a la evidencia de mi nulidad. » (RL, p. 325)

⁴ Cf. Montaigne, *Essais*, cité par Foucault dans *Histoire de la folie à l'âge classique*, op. cit., p. 46.

et qui a permis à Foucault de conclure à l'interaction, voire l'inhérence, entre raison et folie¹.

C'est pour nous une nouvelle mise en relation critique de la pensée face à la dialectique vie/mort, dont le résultat est la corroboration de la citation de Bachelard mise en exergue de cette partie : « La pensée pure doit commencer par le refus de la vie. ». Que dire d'un tel impératif ? Comment et pourquoi s'y soumettre comme le fait David, aux vues des conséquences qu'il implique ? Conséquences qui continuent de corroborer les observations de Bachelard et Hesse : « La première pensée claire, c'est la pensée du néant. » ; « sa liberté était une mort ».

Pour le moment, nous en restons au stade de l'observation de cette inversion, invraisemblable et pourtant manifeste, de la polarité des valeurs de pensée et de liberté. Nous laissons le sujet dans cet état d'impuissance face à son propre monstre² – en tant que pensée et liberté, d'après le *cogito* et l'existentialisme, fondent l'ontologie du sujet –, pour en venir, au contraire, à l'observation de la négation au préalable de deux valeurs tout autant nécessaires et positives à la définition du sujet : la temporalité et l'intersubjectivité.

C. Temporalité et intersubjectivité : conditions métaphysiques niées

«[...] yo amanso el tiempo y me pertenece, es mi material de labor, mi tela para tejer, no lo siento tirano ni verdugo.» Porque la libertad se identifica con la ascensión del tiempo [...]; el tiempo está esperando de nosotros que hagamos eso, que no le miremos como enemigo.

Carmen Martín Gaité³

La pensée du XXe siècle a fondé l'importance de la temporalité et de l'intersubjectivité au niveau ontologique et psychanalytique. A l'instar du titre emblématique de

¹ « La folie devient une forme relative à la raison, ou plutôt folie et raison entrent dans une relation perpétuellement réversible [...] Chacune est mesure de l'autre, et dans ce mouvement de référence réciproque, elles se récuse toutes deux, mais se fondent l'une par l'autre. », Foucault, *ibid.*, p. 41.

² « Le diable est l'esprit, et nous sommes ses malheureux enfants. Expatriés de la nature, nous sommes suspendus dans le vide. », Hermann Hesse, *Le loup des steppes*, op. cit., p. 119.

³ Carmen Martín Gaité, *Retahílas*, op. cit., p. 130.

l'essai d'Heidegger, *Être et temps*¹, l'Existentialisme a développé une ontologie du devenir à partir de la notion de projet : le sujet ek-siste, il est cet étant jeté dans l'existence en quête de l'être ; l'être excède le sujet et est l'objet de sa recherche « authentique », de son projet. Quelques années plus tôt, Freud, le père de la psychanalyse, démontre l'importance du passé et de la mémoire au niveau de l'inconscient. Ces deux courants relativement contemporains écartèlent le sujet dans la temporalité : à la fois projeté dans le devenir, et devant se faire le possesseur éveillé de son passé.

Par ailleurs, à l'instar d'une phrase restée emblématique telle que « L'enfer, c'est les autres. »² de Sartre, ou encore de l'insistance de la psychanalyse à définir l'« Autre », la pensée du sujet contemporaine a aussi, avant que ne s'en mêle la philosophie du langage –comme nous avons vu dans la première partie de cette étude–, observé l'importance de la définition intersubjective de la subjectivité. La question de l'altérité est alors réapparue pour fonder elle aussi l'ontologie du sujet³.

Pour n'avoir eu de cesse d'interroger la mémoire afin de fonder l'identité présente, de promouvoir la création artistique comme projet du sujet, de défendre l'« interlocution » et le dialogue, l'œuvre de Carmen Martín Gaité est une fervente représentante de ces deux axiomes. Mais pour autant que cette présentation soit celle qui soit passée à la postérité, elle est consécutive à l'expérience inverse de *Ritmo lento* : une expérience où le sujet nie temps et intersubjectivité. Dans notre interrogation sur le « *cogito* monstrueux », une pensée qui mène à l'« impasse », nous devons aussi prendre en compte, pour lui être adjacente, cette négation initiale. Si dans le paragraphe précédent, nous sommes arrivée à un non-sens où les valeurs de pensée et liberté se sont inversées, devenues monstre du sujet, nous devons maintenant opposer cet engagement total et « extrême » dans la pensée et la liberté individuelles, à la négation de la temporalité et de l'intersubjectivité.

¹ Cf. Martin Heidegger, *Être et temps*, op. cit..

² Cf. Jean-Paul Sartre, *Huis-clos*, (1947), Gallimard, Folio, Paris, 1985.

³ A l'instar du titre emblématique de l'essai de Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Seuil Paris, 1990.

1. La temporalité niée

Pour autant que la problématique de la mémoire soit devenue l'un des axes fondateurs de l'œuvre de notre auteur, comme moyen d'accès à l'identité afin d'élaborer un projet, le travail de mémoire auquel se soumet *aussi* David –qui depuis Villa Julia, rédige les Cahiers relatifs à son passé– semble n'être qu'une vanité –dans l'acceptation baroque du terme. Bien qu'il fasse un réel effort de mémoire et de reconstruction, bien qu'il génère réellement une production, celle-ci semble n'être qu'un divertissement : peut-être un moyen d'occuper ou de « tuer » le temps à la façon dont Carmen Martín Gaité évoque cette expression colloquiale dans son premier *Cuaderno de todo* : « Matar el tiempo. ¿Cómo lograr matar al mortal enemigo? »¹.

Outre cette négation partielle du passé –partielle dans la mesure où bien qu'il n'en fasse rien, il effectue un travail probant de récupération et de compréhension–, David nie aussi la temporalité dans ses dimensions présente et à venir. Ainsi, après l'examen d'une époque singulière et la mise en évidence concrète du problème du temps, nous observerons la négation de la projection temporelle et la négation du « projet ».

a. Temps et époque : dictature et suspension

L'évocation nostalgique de l'époque précédant la Guerre Civile sur laquelle s'ouvre le roman, dans le dialogue du prologue entre le père de David et Lucía, pose le problème d'un pays et d'une époque : l'Espagne de la dictature franquiste :

— [...] Una foto de antes de la guerra, de un tiempo que duele de puro inexistente. Es increíble como se desprecia el tiempo, hasta que punto cree uno que puede pasar por encima de él. (RL. p. 44)

Ce qui définit l'activité photographique est la capture de l'instant ; l'évocation d'une époque au moyen d'une photographie relève alors du symbole. La photographie est la représentation d'une absence : une manifestation présentifiant l'existence de l'inexistant. La nostalgie émerge de la douleur causée par cette absence.

¹ *Cuaderno de todo n°1*, in *Cuadernos de todo*, op. cit., p. 61. Elle poursuit alors sa réflexion ainsi : «*Es muy curioso el hecho de que por una parte no se quiera pensar en el tiempo porque él nos conduce al final, y por otra parte se desea tanto dejar de sentir su peso, que es el único índice cierto de que vivimos.*», *ibid.*, p. 62.

Ritmo lento, roman dont le titre définit une temporalité, roman d'un temps – une époque– et d'un *tempo* particuliers, est aussi un roman de la perte et de la nostalgie. Si en 1963, en pleine dictature, Carmen Martín Gaité ne peut exprimer explicitement sa révolte nostalgique, elle le fait dans le roman dont le projet né précisément le jour de la mort de Franco, *El cuarto de atrás* :

[...] pensé que Franco había paralizado el tiempo [...].¹

[...] aquel señor, [...], el motor tramposo y secreto de ese bloque de tiempo, [...] y el tiempo mismo, cuyo fluir amortiguaba, embalsaba y dirigía, con el fin de que apenas se les sintiera rebullir ni al tiempo ni a él [...]. Se acabó, nunca más, el tiempo se desbloqueaba, había desaparecido el encargado de atarlo y presidirlo [...].²

Elle y exprime comment l'Espagne a été dépossédée de son temps, maintenue hors du temps. Cette suspension temporelle correspond à l'annulation même de l'identité : d'une part une amnésie, et d'autre part une suspension de la projection.

Dans *Ritmo lento*, David n'utilise pas l'expression de « ralenti » pour caractériser son époque, mais, comme nous avons déjà vu, pour se définir lui-même. Il apparaît alors comme l'incarnation de cette époque de paralysie temporelle : sa chair est suspension du temps, ou encore, « temps de silence », et aussi « silence de mort » – dans l'écho simultané du titre du roman de Luís Martín Santos, *Tiempo de silencio*. Si Franco a volé cet absolu qu'est le temps, il a aussi volé le temps de la vie des gens. David est peut-être une exacerbation de cette réalité espagnole. Dans *Tiempo de silencio*, le silence évoqué par le titre porte aussi sur la vocation scientifique de Pedro : une vocation bâillonnée par le contexte de la censure et pour autant traitée avec ironie et cynisme par Martín Santos.

b. Le problème du temps présent

C'est encore au moyen de la métaphore somatique apparue avec la paralysie que David évoque son incapacité à cohabiter avec le temps présent :

A lo largo de mi vida, he sentido de un modo perenne y casi físico la envoltura del tiempo dentro del cual me muevo inarmónicamente,

¹ Carmen Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, op. cit., p. 116.

² Ibid., p. 119.

como en un traje no adaptado a mi medida. Y a veces me he revuelto contra tanta incomodidad.

Otros han adaptado el tiempo a su medida, lo cual quiere decir que han conseguido olvidarlo. No sienten esa ropa sofocante y embarazosa porque no les cuelga por todas partes ni les tira en las costuras, como a mí. Esto consiste en que han llenado los huecos de su tiempo, lo han empleado. (RL, p. 134)

La métaphore du vêtement permet la représentation de l'intangible en même temps qu'elle établit le contact « physique » entre le corps-propre du sujet et la réalité métaphysique du temps. Cette image du costume de mauvaise mesure –trop grand ou trop petit–, de cette transformation de l'abstraction temporelle en concrétisation spatiale, lui permet d'exprimer sa gêne, son « incommodité », à habiter le temps. Sans trouver de solution à sa révolte, il se prête alors à l'observation de la façon dont les autres s'accommodent de cet impératif abstrait.

Ce qu'il observe alors, c'est la délivrance obtenue par l'oubli consécutif du remplissage : « han llenado los huecos de su tiempo ». Si lui ne sait comment s'accommoder au temps, ceux qu'il observe ont résolu de le nier, de tuer l'« enemigo mortal »¹.

La comparaison n'offre donc pas de solution au problème personnel qu'il évoque. Ce double témoignage conduit alors à conclure à l'irréconciliabilité du sujet et du temps. Si au niveau sociétal, l'interprétation de cette rupture peut-être acceptée et justifiée par le contexte spatio-temporel, la dictature franquiste, au niveau de l'intimité du sujet, elle est beaucoup plus complexe et problématique. Ce désaveu du sujet envers le temps vient poser à nouveau la question du sens de l'existence² : ce qu'Unamuno a défini comme « el ansia de inmortalidad », « la sed de eternidad ». Eternité et mort qui ne sont jamais que les deux faces du temps.

C'est donc par la négation que David établit le lien pour le sujet entre le temps et l'existence. En ce qui le concerne, cette incapacité personnelle à appréhender le problème par l'affirmative finira par avoir raison de son existence.

¹ Dans *Retahílas*, Carmen Martín Gaité écrit encore : «[...] esa zona media de la conformidad, guarida preferida para la mayoría, donde el tiempo se ensaña, sin embargo, y pega sus dentelladas más crueles; pero la gente que pone la vela al paio de la conformidad no sabe esto, piensa que esta hurtando su tiempo a las fauces del tiempo, que es un viaje amortiguado y subrepticio. Y al fin, mientras no caigan en la cuenta del engaño, qué más da, se lo creen, pues vale, el caso es ir trampeando, todos los expedientes, en definitiva, son para mientras alguien crea en ellos.», op. cit., p. 126.

² Dans *La nausée*, Sartre écrit : « [...] étonné devant cette vie qui m'est donnée –donnée pour rien. », op. cit., p. 214.

c. Refus de la projection temporelle

En accord avec la définition de l'existence donnée par l'Existentialisme, cette *ek-sistens* projetée dans le devenir, la temporalité avec laquelle elle entre aussi en jeu est celle du futur. Mais dans cette approche temporelle, David est le fils de son temps, espagnol –ce temps dissocié de la projection. Ainsi, après avoir confessé son incapacité à employer le présent, il observe, cette fois à partir de l'idée de voyage, son incapacité à se projeter dans l'avenir, tel aussi, certainement, le fils de son temps-espagnol :

[...] he pensado muchas veces que aquel viaje a Francia habría influido sin duda para determinar un rumbo a mi vida, tan estancada al parecer. Pero las razones que tuve para rechazarlo, aunque bastante confusas, ahora sé que tenían que ver precisamente con mi resistencia general a tomar rumbo.

El no prestar atención a todas las voces entusiastas y alentadoras que me cercaban llamándome a lugares distintos y sugiriéndome el porvenir como algo seguro y deseable, se había convertido en una terquedad morbosa. Era algo correlativo con el miedo a crecer de los años del Instituto, aquella especie de horror a ser arrastrado por los proyectos hacia cajones cerrados donde no tendría aire para pensar, donde moriría. Y así, a pesar de que mi situación provisional, en contraste con las definitivas posiciones que iban adoptando los otros, se había vuelto incómoda y melancólica, no me parecía falsa [...] (RL, p. 267)

En tant qu'il implique la projection spatiale du corps-propre, le voyage illustre l'aspect concret de l'engagement du sujet ; par ailleurs, la littérature y recourt depuis *L'Odys-sée* comme représentation figurative du parcours intérieur et initiatique du sujet.

Alors que David observe son impossibilité à se projeter spatialement, à répondre à l'invitation de Magdalena à Paris, il reprend la notion de voyage en tant qu'image : image de sa « vie », de son existence. La négation de ce projet concret et défini lui permet d'exprimer la négation de sa capacité à donner une orientation, un « rumbo », à son existence. Au terme de cette métaphore, l'existence reste tel un navire à la dérive, au bord du naufrage.

L'élément aquatique invalide aussi le futur par une autre voie, à partir d'un présent qui suspend sa possibilité même : un présent « estancado », tel une flaque d'eau stagnante, sans mouvement et sans renouvellement. David se réaffirme ainsi comme fils de son temps-espagnol.

La destination du voyage qui n'a pas lieu est elle aussi significative relativement à l'ancrage spatio-temporel du personnage ; elle est la représentation de l'effervescence intellectuelle française d'après-guerre, et entre autres de l'apogée de l'Existentialisme. Relativement à cette même époque en Espagne, Carmen Martín Gaité écrira plus tard un recueil d'article intitulé *Esperando el porvenir*¹ : de même que Franco a suspendu le présent, il a aussi annulé l'idée de futur ; le futur est un inaccessible, objet d'une attente incertaine. L'impossibilité de David à envisager l'avenir est en partie due à sa qualité de représentant de cette époque ; mais au niveau de son intimité de sujet, cette incapacité est lourde de conséquence : elle fait que son existence individuelle reste aussi en suspens –en « sursis » dirait Sartre².

Au niveau individuel, David est aussi responsable de la suspension de son existence. A nouveau, il en va du problème du choix et de l'engagement : la peur de grandir qu'il ressent quand il est enfant évolue en refus de projection temporelle du fait de l'incapacité à pouvoir s'engager dans un projet défini : « aquella especie de horror a ser arrastrado por los proyectos hacia cajones cerrados »³. Le rejet de la projection temporelle le maintient ainsi dans un « provisoire » stérile. En niant la temporalité du devenir le sujet nie la définition existentialiste de l'existence ; tel que l'observe David lui-même, cette négation temporelle relève de la morbidité.

d. Refus du « projet » et in-existence

Sur le plan concret, le refus de la projection temporelle, comme nous l'avons vu avec l'exemple du voyage, se traduit par un refus de projet. Au delà de son incapacité à se projeter dans la société en recourant aux moyens qui sont les siens –par exemple la profession, le mariage–, David en vient à nier, de façon beaucoup plus surprenante, un projet spontané et intime : la peinture.

¹ C'est en conséquence de la mort de son ami Ignacio Aldecoa que notre auteur en vient à réfléchir sur cette époque. Elle publie alors *Esperando el porvenir*, Siruela, Madrid, 1994.

² Cf. le titre du deuxième tome des *Chemins de la liberté* de Sartre : *Le sursis*, (1972), Gallimard, Folio, Paris, 1998.

³ Dans *Retahílas*, Eulalia s'insurge aussi, mais sous un autre angle, contre le projet : « *somos eso: no lo que pensamos ni lo que nos da miedo ni lo que nos preocupa, sino lo que vamos a hacer. Conozco bien ese veneno de los proyectos.* », op. cit. p. 68. A l'inverse, dans *Los parentescos*, Baltasar sort de l'angoisse quand enfin le futur semble prendre forme : « *Por primera vez, el borrón del futuro había empezado a dibujarse como una sombra delante de los pies, en vez de llevarla colgando por detrás.* » (Parent., p. 206).

La négation de ce projet devient alors l'illustration de la négation de son existence. A partir de la valorisation, au sein d'une certaine communauté intellectuelle dont nous avons déjà parlé, de l'œuvre des morts, David observe comment, pour les autres aussi, il est devenu un mort :

[...] se hablase de mí como de un pintor notable, cosa que me produjo una enorme sorpresa, dado el espíritu de competencia que alentaba en aquellas reuniones. Sólo se admitía sin discusión la obra de los muertos. Pero es que, como he pensado después, a mí, en el fondo, me consideraban como muerto, o, al menos, como fantasma, ya que no amenazaba con hacer exposiciones ni enseñaba a nadie aquellos cuadros, que por tan extraños caminos se llegaron a acreditar con el valor de lo inexistente y misterioso. (RL, p. 268)

Outre le paradoxe de la valeur conférée à une œuvre « fantôme », en tant que visualisée par personne, ce qui nous importe, c'est cette explicitation de l'annulation de l'existence inhérente au refus du projet, verbalisée par David lui-même au moyen de cet indéterminé, « lo inexistente ».

Le recours de Carmen Martín Gaité à ces « chefs-d'œuvre inconnus »¹ lui permet de mettre en scène le passage de son protagoniste de l'« existence » à l'« in-existence ».

Par la négative, notre auteur refonde la pensée contemporaine de la temporalité à partir d'un personnage incarnant une époque représentant la suspension temporelle. Celui-ci apparaît d'abord comme une illustration de la « mémoire-pour-rien », avant que l'évocation de son corps-à-corps avec le temps présent, manifeste dans la métaphore du vêtement, le conduise à fonder la rupture du sujet et du temps –conséquence des deux modalités identifiées d'incommodité et de remplissage. Le corps-à-corps avec le temps à venir, observable dans la négation du projet de voyage, avant même de le définir comme naufrage, réinsiste sur un présent dont la qualité, « estancado », invalide sa possibilité même.

Ce parcours négatif à travers les trois moments de la temporalité occidentale a finalement exclu de l'existence le sujet refusant le projet ; contrairement à Leonardo dans *La Reina de las Nieves*, David reste « aquel extranjero fugado de sí mismo » (RN,

¹ Nous employons les guillemets pour rendre compte de la reprise du titre de la nouvelle de Balzac intitulée *Le chef-d'œuvre inconnu* (1831).

p. 124), cet ek-sistant, ce *dasein* qui jamais ne rencontrera son *être*. Dans son refus du projet de s'affirmer en tant que peintre apparaît encore une autre négation, liée au voir : le refus de montrer ce qu'il peint, le refus d'« exposer ». L'exposition est une invitation au regard d'autrui, à la possibilité qu'il offre de refléter ou réfléchir l'existence propre du sujet. Mais David refuse aussi l'intersubjectivité.

2. L'incommunicabilité

Peut-être est-il impossible de comprendre son propre visage. Où peut-être est-ce parce que je suis un homme seul ? Les gens qui vivent en société ont appris à se voir, dans les glaces, tels qu'ils apparaissent à leurs amis. Je n'ai pas d'amis : est-ce pour cela que ma chair est si nue ? On dirait –oui, on dirait la nature sans les hommes.

Sartre¹

A la lueur d'un titre devenu emblématique, *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, la problématique de la communication, de l'interlocution, a fini par s'imposer comme l'un des axes fondateurs de l'œuvre de Carmen Martín Gaité auquel *Ritmo lento* vient à nouveau se soustraire. Ici au contraire, les protagonistes, David père et fils, incarnent l'irréconciliabilité avec l'Autre et prônent la solitude.

Si la pensée moderne a dépassé la notion de subjectivité par celle d'intersubjectivité –comme l'illustre par exemple cette observation de Sartre montrant comment sans intersubjectivité, même la subjectivité s'annule, « la nature sans les hommes » –, dans une attitude similaire à celle que nous venons d'observer relativement à la temporalité, notre auteur traite le problème –afin d'en refonder la pertinence– par l'inverse. Dans *Ritmo lento*, la négation de l'intersubjectivité est un moyen de répondre à l'annulation de la subjectivité, entendue comme réalité du sujet, dont va être victime David.

Ainsi allons-nous observer l'évolution de la solitude, postulat inverse à celui de l'intersubjectivité, avant d'observer que ce qui s'annonce comme parti-pris n'est autre

¹ Jean-Paul Sartre, *La nausée*, op. cit., p. 36.

qu'un moyen de dissimuler une nouvelle incapacité du sujet qui, pour autant, restera annulé : celle de la sociabilité et du dialogue.

a. La solitude comme principe

Le roman commence par une succession d'ouvertures de portes¹ donnant sur une désolation toujours croissante. Hannah Arendt emploie le terme « désolation », à partir de l'étymologie du « sol », comme la séparation douloureuse d'avec le sol natal². Au moyen de cette même méthode étymologique ou philologique mettant en relation le sentiment de tristesse avec une réalité topographique, Carmen Martín Gaité cite dans *La Reina de las Nieves* un fragment de *La poétique de l'espace*, de Bachelard, relatif à la « solitude » :

«Todo rincón de un cuarto, todo espacio reducido donde nos gusta acurrucarnos sobre nosotros mismos, es para la imaginación una soledad, es decir, el germen de una casa. En el fondo de su rincón, el soñador se acuerda de todos los objetos de soledad, de los objetos que son recuerdo de soledad. Vuelve a ver una casa más vieja, la casa de otro país. El rincón se convierte en un armario de recuerdos.»
(RN, p. 199)

Dans cette définition, Bachelard pose le lieu isolé, le « sol » d'Arendt –« sol » qu'on retrouve comme préfixe de « solitude »³, et comme radical de « isolement »⁴–, comme lieu de prédilection, voire condition, de l'imagination. Si le propos initial du père de David ne concerne pas l'imagination, il lui est similaire en tant qu'activité mentale : l'étude, la réflexion, en vue de la connaissance.

Or, à l'instar du prologue et des deux principaux points de vue qu'il reflète – celui de Lucía et celui du père de David–, il est perceptible que cette solitude valorisée positivement comme condition de possibilité d'une activité de réflexion a dégénéré en

¹ Celle du taxi d'où sort Lucía, celle de la grille du jardin, la porte d'entrée de la maison de David, et la porte du bureau du père de David.

² Cf. Hannah Arendt, *Les Origines du Totalitarisme*, (1951), où la « désolation », traduction aussi de l'anglais « loneliness », est pensée non plus comme une expérience marginale mais comme « l'expérience de masse » du XXe siècle ; et encore, comme un *sentiment* de perte radicale d'appartenance au monde.

³ Définie par *Le Petit Robert* comme : « état d'un lieu désert ».

⁴ En langue espagnole, la variation lexicale s'articule sur le substantif « isla » et non « suelo » comme l'a remarqué notre auteur dans *El cuarto de atrás* au moment de l'évocation et de l'explicitation de cette île imaginaire créée avec une amie d'enfance, Bergai : « *Estoy lejos, en una isla, aislamiento viene de isla [...]* », op. cit., p. 105.

isolement pouvant s'interpréter comme « désolation », puisque le sujet y apparaît arraché du sol commun de l'intersubjectivité.

Le « repli sur soi » évoqué par Bachelard, interprété initialement par le père de David comme « réflexion », évolue en une situation insupportable : « El aprendizaje de la soledad es demasiado duro. » (RL, p. 271), finira-t-il par reconnaître lui-même. Dans le prologue –qui relativement à la chronologie de la trame fictionnelle renvoie à la dernière étape de la vie des deux protagonistes–, il manifeste alors son aspiration nouvelle à échapper à la solitude.

Dans sa manière de formuler cette volonté apparaît alors la conscience d'un nouveau problème relatif à la solitude : l'impossibilité –à un certain niveau– d'y échapper, dans la mesure où elle est inhérente au sujet, dans la mesure où, pour autant que le sujet soit un être social, sa solitude est ontologique. La tentative d'y échapper en se joignant aux autres sujets n'est jamais qu'une possibilité de la limiter, non de l'annuler. C'est ce qu'observe le père de David quand il évoque « los que vienen a juntar su soledad con la mía. » (RL, p. 46) ; la réunion de solitudes n'est qu'un moyen de limiter la solitude.

De condition de possibilité de la réflexion, à indépassable de la condition humaine, la solitude a encore inversé la polarité de sa valeur. Le père de David se fait ainsi le représentant conscient de son erreur. Une erreur liée à une confusion que lève Simone de Beauvoir dans *Les Mandarins* :

Robert a aussi réussi ce tour de force : il m'a protégée de l'isolement sans me priver de la solitude.¹

Explicitation qui distingue deux modalités de la solitude : l'« isolement » comme modalité négative, et la « solitude » comme modalité positive –condition de création.

A l'inverse de son père qui, bien que tardivement, finit par interroger et nuancer sa revendication de la solitude, David reste ancré dans ce « lieu désert » interprété comme exigence morale de l'accès à la connaissance, sans presque jamais en percevoir la désolation.

¹ Simone de Beauvoir, *Les Mandarins*, (1954), Gallimard, Folio, 2001, p. 75.

b. Non-sociabilisation et isolement

Ainsi, l'enfance de David est régie par le principe de solitude et d'isolement choisi par son père. La famille Fuente vit dans un état d'autarcie sans presque aucun contact avec le monde extérieur, sans presque aucun lien social. Les seuls étrangers à pénétrer la maison sont les collègues de travail du père, médecins ou universitaires ; tandis que les habitants du quartier considèrent les membres de cette famille comme des marginaux, des « estrafalarios »¹. Plus encore, le père prive les enfants, David et Aurora, du lieu fondamental de la sociabilisation, l'école, jusqu'à ce qu'Aurora se révolte et exprime son désir d'aller là où vont les autres enfants pour cesser d'être « anormal »².

La révolte d'Aurora cristallisée autour de la notion de « normalité » vient reposer la sociabilité, aspect de l'intersubjectivité, dans sa dimension de nécessité pour le sujet –une réaffirmation du fameux « animal politique »³– ; c'est une révolte primitive et vitaliste. Là où David se singularise, c'est dans son absence quasi-totale de perception de cette nécessité ontologique et vitaliste⁴ ; il apparaît alors, consciemment, comme une nouvelle représentation du type du « misanthrope »⁵.

Après la mort de sa mère et le départ d'Aurora de la maison familiale, il reste seul avec son père, dans une atmosphère de plus en plus pesante : tout deux partagent le même espace vital sans pouvoir établir de communication constructive. Cette incapacité à rompre la solitude-isolement malgré le partage du lieu se manifeste alors sous la forme de la « violence », et David est amené à interpréter la nouvelle visite des collègues de son père comme un moyen d'éliminer la violence de cette incommunicabilité : « quería escapar a la violencia de verme siempre a solas » (RL, p. 283).

¹ « Niños del barrio, aunque casi todas las casas tenían jardín y los conocíamos a ellos de vista, no venían apenas a nuestra casa. Luego he sabido que entre los vecinos teníamos fama de estrafalarios, mi madre de orgullosa y poca señora a la vez. » (RL, p. 82).

² « — ¡Quiero ir al Colegio para no ser una niña anormal! ¡Para eso! » (RL, p. 97).

³ « [...] el hombre ni vive solo ni es individuo aislado, sino que es miembro de sociedad. », Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, op. cit., p. 44.

⁴ « — Sí, sé lo que quiero. Que me dejen en paz. Estar solo. » (RL, p. 120), répond-il déjà enfant à Aurora.

⁵ « [...] empieza [don Jaime] a darse por vencido en su empeño de rastrear una buena explicación para mi misantropía. » (RL, p. 191).

C'est Magdalena, la cousine de David, qui emploie alors le terme d'« isolement » avant de l'encourager à s'investir dans la peinture et d'insister sur la nécessité de rencontrer ces « autres » qui définissent l'univers de la peinture :

— [...] Hay que salir un poco, no vivir tan aislado. El contacto con la gente de la profesión es necesario. (RL, p. 231)

Et néanmoins, malgré l'injonction bienveillante de Magdalena, l'une de ses rares interlocutrices, David reste à préférer ne pas fréquenter ces « autres », bien qu'ils partagent aussi le goût de la peinture et valorisent ses productions, du fait de ce qu'il estime leur manque d'« authenticité ». C'est-à-dire à nouveau : une appréhension intellectuelle peut-être pertinente, mais le manque d'opérativité de cette vision à soutenir la propre « vitalité ».

c. Le dialogue impossible

Quand David rencontre Bernardo à l'école, il lui donne le statut occupé jusque là par son père : celui d'interlocuteur (unique). Cette relation amicale prend pourtant dès le début une allure de discussion au sens de dispute. Bernardo est une représentation de l'Autre dans sa dimension d'altérité irréductible ; et pour autant que David manifeste la volonté d'échanger avec lui, de « dialoguer », c'est-à-dire de confronter des points de vue, il se révèle incapable de se prêter à cette pratique.

Ainsi, à l'instar d'un moment d'abattement lié à son déboire amoureux avec Gabriela, David vient chercher du réconfort auprès de son ami. Mais l'incommunicabilité étant manifeste, Bernardo ne peut que lui démontrer son incapacité au dialogue :

— [...] Me pides ayuda y luego me dejas con la mano colgando. Dialogar es otra cosa.

[...]

— Déjalo, por favor –repetí–, comprendo que no pueda dialogar contigo. Hablas desde otro sitio, desde fuera.

— Claro que hablo desde fuera. ¿Y no es desde fuera desde donde hay que atacar tu tristeza? Demasiado dentro estás ya tú mismo. Bonito sería que me arrastraras a mí también. (RL, p. 189)

Bernardo observe comment David ne lui permet pas de lui venir en aide du fait de son rejet d'un point de vue différent au sien. L'Autre que décrit David est celui de l'opposition et de l'incompréhension, alors que Bernardo se propose de représenter une altéri-

té constructive et compatible. Mais David est ancré dans cette posture où l'Autre est la preuve de l'unité perdue ; le dialogue-discussion en est une manifestation que David ne peut tolérer. A l'inverse, Bernardo s'affirme comme interlocuteur et comme acceptation de la diversité –entendue comme richesse– de la nature humaine : il est le promoteur de l'intersubjectivité niée par David.

L'incapacité au dialogue avec l'autre déplace alors ce même dialogue au sein de l'intégrité du sujet :

[...] cuando no me atrevo a contarle algo que creo que va a indignarle, no puedo pasarme, al menos, sin imaginar sus actitudes y palabras y, desdoblándome en dos personas, asignar a una de ellas el papel de mi amigo. Es decir, que yo mismo me hago, en nombre de Bernardo, los reproches que él me haría. (RL, p. 143)

Ce dédoublement est la confirmation de la perception de l'autre en tant qu'étranger, et de sa négation. Il est absorbé, assimilé, par le sujet, et assujetti à sa propre imagination ; il est réduit à un imaginaire qui ne fait qu'accentuer la perte non-acceptée de l'unité du sujet qui se dédouble en cet autre représentant le conflit et dont la présence effective est niée. Ce dédoublement où le sujet présume de ce que *serait* l'autre est à la fois la négation de l'autre et la négation du sujet abandonné au conflit intérieur, à la scission interne. C'est une nouvelle acception de la négation du sujet consécutive à la négation de l'intersubjectivité.

d. « Les autres » comme problème

Que la solitude prônée comme condition de réflexion et de connaissance finisse par apparaître comme un alibi à une incapacité du sujet à entrer en relation avec autrui, que cette solitude apparaisse alors comme un isolement, que le dialogue impossible finisse par être intériorisé au sein d'un sujet dédoublé, sont autant d'illustrations de la difficulté du rapport à l'autre, de la difficulté d'atteindre la communication. David incarne l'échec de ce rapport à l'autre et se fait l'écho, au sein de lui-même, de l'insupportable *Huis-clos*, du fameux « L'enfer c'est les autres ! ».

A la fin du roman seulement, David prend conscience d'un aspect du problème jusque là insoupçonné : sa difficulté à appréhender autrui et la souffrance qui en découle. Il manifeste alors la volonté d'intégrer la communauté intersubjective :

[...] un aborrecimiento paulatino de mi condición de espectador sin asidero, y un deseo vehemente de entrar a formar parte del mundo de los demás. (RL, p. 360)

Dans cette confession, la solitude n'est plus revendiquée comme modalité de liberté mais subie comme une exclusion insoutenable. La mise à jour de l'isolement ou exclusion dessine alors une nouvelle possibilité d'unité, d'appartenance : une unité intersubjective. Le « monde des autres » est une totalité dont le sujet peut se faire partie.

David envisage alors la possibilité de la réconciliation avec cet autrui problématique :

Poco a poco me empezó a invadir una especie de niebla confortadora que limaba las aristas de mi difícil trato con los demás. (RL, p. 361)

Le traitement figuratif par lequel Carmen Martín Gaité exprime la réconciliation fait alors apparaître une nouvelle dimension du problème : celle qui s'opère au niveau du corps-propre. Qu'il s'agisse du « brouillard réconfortant » ou des « arêtes » d'une relation difficile, notre auteur s'en remet à un signifiant matériel, concret, évoquant à son tour l'aspect concret, corporel, du problème. Dans *La Reina de las Nieves*, cette même représentation figurative est reprise par Leonardo : en prison, privé de la liberté du corps-propre, il en vient à l'invalider, entre autres, du fait de la difficulté du rapport aux autres ; de la limitation que leur existence oppose, selon lui, au sujet :

[...] es todo mentira, absurdo. [...] Lo de la calle..., la libertad esa. [...] Porque crees que puedes abarcarlo todo, ir a donde te dé la gana, decidir miles de cosas desde dentro de ti, y luego no puedes, no descansas, sólo vives atento a no pegarte contra las esquinas de los demás, del tiempo, de los muebles, de las máquinas, a que no te peguen el trastazo. (RN, p. 39)

Manifeste aussi au niveau du corps-propre, l'existence des autres est perçue comme une limite à la liberté de sujet. Les autres corps-propres représentent une menace à son intégrité corporelle, et pour autant il se doit d'être « attentif à ne pas se cogner contre les coins –arêtes– des autres »¹.

¹ Qu'on nous permette la comparaison avec cette même métaphore utilisée par Jean-Pierre Jeunet, dans son film *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (2001), à travers le personnage de « l'homme aux os de verre » dont le squelette risque de se briser au moindre choc, et qui finira par dire à Amélie : « *Vous pouvez vous cogner à la vie, vous n'avez pas des os en verre.* ».

Malgré un élan ponctuel, David n'arrive pas à dépasser la problématique du rapport à l'autre perçu comme une menace à son intégrité, à son unité. Précédant l'explication de Leonardo, il met déjà en évidence l'engagement du corps-propre dans l'intersubjectivité.

La solitude topologique de la maison de la famille Fuente, dans ce quartier périphérique de Madrid présenté comme « la fin du monde »¹, est la première représentation figurative du retrait de ses habitants de l'intersubjectivité sociale. Ce lieu matérialise la désolation issue de la transformation incontrôlée du parti-pris de la solitude comme condition de la réflexion, en un isolement qui est un arrachement du sujet à la communauté humaine². Si bien, à la fin de sa vie, le père de David est en mesure de constater son erreur et son échec en tant que sujet, David ne fait que se débattre dans la négation de l'Autre. En sa présence, il ne peut se prêter au dialogue ressenti systématiquement comme une discussion, une dispute ; c'est le point de vue de l'autre qui est nié en sa présence. La seconde modalité de sa négation consiste à s'épargner sa présence et à imaginer ledit point de vue : l'autre est réduit à un état d'abstrait dominé par le sujet, tandis que ce dernier continue à perdre son unité en se dédoublant en une absence et une spéculation. L'expression du conflit de David avec autrui permet aussi d'observer la présence du corps-propre dans la question de l'intersubjectivité. L'Autre apparaît alors comme un infranchissable risquant littéralement de « blesser » le sujet.

Au terme de cette étude, nous observons que ce qui annule ici David, ce qui le conduit à l'impasse est son incapacité à intégrer la communication et l'intersubjectivité. Il est condamné à l'individuation, dont Nietzsche a dit, à propos de Dionysos, qu'elle est « la source et la cause originelle de toute souffrance »³.

¹ « — *No me gusta este barrio –dijo [Marcos]–. Parece el fin del mundo.* » (RL, p. 36), dit le futur mari de Lucía dans le prologue.

² José-Carlos Mainer reconnaît lui aussi dans cette maison de Ciudad Lineal le premier lieu « asilaire », avant la maison de repos puis l'asile : « *La imagen de encierro, de enquistamiento, es persistente en toda la novela; [...] en ese infierno que deja atrás [Lucía] concluirán los destinos de David padre e hijo, voluntarios reclusos de su casa.* », in « Préface » à *Ritmo lento*, op. cit., p. 17.

³ Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, op. cit., p. 70.

De la infancia lo que se queda pegado a la piel es que hay que contar con los demás: que no somos islas. [...] ellos son el marco del cuadro. (Parent., p. 107)

Pour continuer de tenter de comprendre comment la pensée peut conduire le sujet à l'impasse, après avoir observé l'inversion de polarité de deux valeurs fondatrices de sa définition, la pensée et la liberté, nous nous sommes détournée de l'absurde de l'inversion pour observer par ailleurs la double négation *a priori* de deux valeurs tout autant fondatrices de la subjectivité : la temporalité et l'intersubjectivité. Après avoir mis en scène le fondement de la philosophie postcartésienne du sujet, cette inversion insoupçonnée du *cogito*, Carmen Martín Gaité continue de réfléchir la pensée de son temps par la négation : pour démontrer l'importance et l'enjeu de la temporalité et de l'intersubjectivité, au niveau ontologique, elle fait l'expérience des conséquences de leur négation.

Incarnant un espace-temps où le temps est suspendu par la figure d'un dictateur, David vient poser la rupture du temps et du sujet. Rupture manifeste aux trois moments définis par la pensée occidentale : et dans une dévalorisation de la mémoire, et dans la reconnaissance d'un présent « estancado » invalidant la possibilité même d'envisager le futur, et dans le refus du sujet à se projeter dans le devenir, pour finalement démontré comment elle exclut le sujet de l'existence. Cette même exclusion de l'existence a aussi été observée à travers la désolation consécutive à un engagement extrême dans la solitude, et une incapacité à pratiquer le dialogue.

A travers cette double négation, de la temporalité et de l'intersubjectivité, le sujet suspend son existence et se prive du reflet que sont les autres¹. L'issue de l'impasse, au terme de cette expérience de la négation, n'est plus contradictoire mais

¹ Cette notion des autres comme reflet, mise en évidence par Sartre interrogeant son visage, et théorisée par Winnicott dans *Jeu et réalité*, au chapitre intitulé « Le rôle de miroir de la mère et de la famille dans le développement de l'enfant », op. cit., p. 203, définissant le premier miroir dans le visage de la mère, a aussi été abondamment utilisée par notre auteur. David lui-même en témoigne à un moment donné, bien que ce soit en partie pour conclure que les autres ne font qu'accentuer la confusion personnelle : « (*Las contradictorias figuras que los demás reflejan de uno mismo, al darnos idea de nuestra multiplicidad, nos desalientan en el empeño de adobar una imagen única, servible para todos, y lloramos sobre los miles, desconcertantes fragmentos de nuestra imagen rota. Pero, sin embargo, de abandonar el vano empeño de pegarlos una y otra vez, no se deriva ningún fracaso, sino, por el contrario, la más generosa victoria a que un adulto pueda aspirar: la de echar los fragmentos al río, y aprender a vivir sin la guía de la imagen que con ellos se quería componer.*) » (RL, p. 211).

cohérente. Cette négation, en partie revendiquée par le sujet entêté, peut alors apparaître comme une folie ; une folie qui est une mort, sans plus que la pensée en soit directement responsable.

D. Pensée assassine, auteur-assassin

« Homme » signifie « penseur » : voilà où se cache la folie.

Nietzsche¹

Si dans un premier temps Carmen Martín Gaité se propose de pousser la pensée à l'extrême dans l'espoir qu'elle permette de résoudre les difficultés du sujet et du monde, la mise en relation de cette même pensée avec la figure de l'impasse, dès l'épigraphe, donne aussitôt une autre orientation à cette entreprise : la perspective s'avère aussi être une mise à l'épreuve de la pensée, un questionnement de sa résistance à permettre ce qu'elle se propose. Ainsi, l'engagement total de David dans la pensée prise au piège du rationalisme, nous a déjà conduite à observer l'inversion du *cogito* cartésien : « je pense donc je ne suis plus » ou « je cesse d'être »².

Pour autant que les Cahiers de David ne laissent aucun espoir quant à une possibilité de rédemption vitaliste³, Carmen Martín Gaité éprouve le besoin –outre son hésitation déjà commentée– « d'en finir » avec son protagoniste au moyen d'un épilogue rompant avec le reste du roman et de son œuvre, sur les deux plans, idéologique – pour ainsi dire– et esthétique : un épilogue qui fait à la fois montre d'un radicalisme et d'un nihilisme surprenant de la part de notre auteur, et d'une esthétique de l'horreur et de la morbidité davantage comparable au « feísmo » des *Caprichos* de Goya⁴ qu'à la poésie enfantine déjà relevée comme caractéristique de son œuvre. Avec cet épilo-

¹ Nietzsche, *Fragments posthumes*, in *La naissance de la tragédie*, op. cit., p. 152.

² Et pourtant David continue de s'identifier à sa pensée, tout comme Antoine Roquentin : « *Ma pensée, c'est moi. [...] J'existe parce que je pense.* ». Cf. Sartre, *La nausée*, op. cit., p. 145.

³ D'autant plus que nous avons observé qu'outre cette inversion du *cogito*, ce retournement de situation relativement à la fonction de la pensée au niveau ontologique, David est aussi pris dans le néant de l'annulation de la liberté, et encore dans la négation de la temporalité et de l'intersubjectivité. Sans insister davantage sur ces autres négations, nous voulons ici nous recentrer sur la pensée.

⁴ En exergue de cette partie sur le « *cogito* monstrueux » nous avons précisément placé la citation de Goya accompagnant le *Capricho* représentant Jovellanos, philosophe « ilustrado » : « *El sueño de la razón produce monstruos* ».

gue, l'inversion du *cogito* vient se réaliser concrètement et définitivement dans le suicide des protagonistes.

Le caractère exceptionnel de cet épilogue nous enjoint à réfléchir sur sa signification : cette inviabilité de la pensée concrétisée jusqu'à la mort est-elle uniquement le témoignage de l'échec du sujet-pensant ou encore la réaction, la prise de position, d'une penseuse ?

1. Un double suicide : la figure du savant-fou

Tirésias : « — Hélas ! hélas ! Que la science est chose terrible quand elle se tourne contre le savant. »

Sophocle¹

L'une des figures à avoir hanté Carmen Martín Gaité jusque sur son lit de mort est celle du savant devenu fou, à l'instar d'un « Mister Hyde » particulièrement présent dans *Los parentescos*². C'est en effet ce personnage qui permet à Isidoro d'expliquer la dualité de son père. Un père écrivain, mort d'alcoolisme³, après avoir idolâtré toute sa vie une autre figure littéraire en prise avec la tentation du suicide :

— Virginia Woolf. Mi padre la tiene ahí porque se suicidó, y eso a él le parecía el no va más. Se tiró al río, creo. (Parent., p. 190)

La relation entre le savant-fou et le suicide connecte alors deux problèmes : d'une part, la difficulté à vivre, et de l'autre, le rôle de la pensée, ou de la science, face à cette difficulté. Ce double motif vient reposer la question qui nous a animée dans cette réflexion sur le *cogito* monstrueux : celle de ce retour de situation –déjà observé par Tirésias relativement à Œdipe– où la pensée vient, au contraire, amplifier la difficulté à se confronter à la vie au point de conduire à la décision du suicide et à la mort.

Ce thème du suicide a aussi fait l'objet de la réflexion de Carmen Martín Gaité de façon plus théorique, notamment dans un article mettant en relation deux femmes

¹ Sophocle, *Œdipe Roi*, in *Théâtre complet*, Garnier-Flammarion, Paris, 1996, p. 112.

² En suffise la référence au titre du dernier chapitre de la première partie : « El triunfo de mister Hyde », (Parent., p. 187).

³ «*De cirrosis murió, estaba cantado. A manos de su propio monstruo.*» (Parent., p. 185). Nous relevons la présence de la figure du « monstre » ; celle-ci même qui apparaît dans la récurrente question : « l'intellectuel est-il un monstre ? ».

mythiques suicidées : « De madame Bovary a Marilyn Monroe »¹. Dans *Ritmo lento*, la sensation de désolation que finit par éprouver le père de David et qu'il verbalise dès le prologue peut fonctionner comme annonce de l'acte tragique ; pour David, la situation est plus occulte.

a. Overdose du médecin

L'article de presse qui informe les deux estivantes de l'atroce fait-divers² insiste sur l'évidence du suicide du Docteur Fuente : le médecin, du fait de sa compétence, ne peut méconnaître l'effet de l'overdose qu'il s'applique.

»Don David Fuente Montero, de setenta y dos años de edad, murió en su despacho hacia las tres de la madrugada –según ha dictaminado el forense– a causa de haber ingerido una dosis abusiva de somníferos.

»Por desgracia, la evidencia de que se trata de un suicidio es total, ya que el infortunado señor Fuente Montero –médico bastante ilustre– estaba de sobra capacitado para prever los resultados mortales de tal ingestión. (RL, p. 386)

Dans ce retour de situation, où la connaissance scientifique permet au sujet de se donner la mort, apparaît la figure du savant-fou ; la connaissance, et ici la science, viennent servir le propos inverse au leur. Cette overdose du médecin peut fonctionner comme représentation figurative de ce même problème pris dans une dimension plus générale –telle que nous l'observerons chez David– : celle de la pensée qui se retourne contre le sujet au point d'en finir avec sa vie.

C'est encore ce que souligne la fin de l'article en rappelant la qualité et la productivité intellectuelle du suicidé :

»El desventurado señor Fuente Montero era autor de numerosos trabajos de Medicina y Filosofía. (RL, p. 387)

¹ Article recueilli dans *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, op. cit., pp. 133-146. Dans cet article, notre auteur réunit les deux figures féminines dans une réflexion sur le suicide comme terme d'une « incapacité à diriger leurs vies », « à se supporter soi-même », de « la peur de la solitude ».

² Remarquons l'ironie, voire le cynisme, de notre auteur qui choisit de transmettre ce drame, issue du roman, sous forme d'un fait-divers rapporté par un narrateur hétérodiégétique et reçu par deux estivantes frivoles.

Outre le suicide d'un médecin, il s'agit du suicide d'un intellectuel –comme le signifie encore le lieu choisi pour mourir : le bureau et sa bibliothèque.

Au moyen de cette overdose du médecin, Carmen Martín Gaité vient faire écho à un paradoxe inhérent à la réalité humaine et observé de tous temps par ses penseurs –comme l'a rappelé Foucault dans son *Histoire de la folie à l'âge classique*– : le fait que la folie et la science –médicale ou philosophique– semblent être les deux aspects d'une même réalité.

b. Désespoir et démence

La trajectoire de David illustre ce même paradoxe, bien que de façon moins évidente, dans la mesure où il n'est pas engagé dans la connaissance et la pratique d'une science dure, et qu'il ne commet pas cet acte concret du suicide¹.

Toutefois, David a aussi choisi un *faire* « scientifique » : celui de la pensée. Si bien ce *faire* s'est avéré productif au moment de déceler la « folie du monde » et d'incarner la révolte au sein de la société, nous avons aussi observé comment dans son intimité de sujet, ce *faire* s'est avéré la cause de son impasse, au point que David affirme :

— [...] Haga lo que haga, andaré siempre ya como por dentro de un túnel.

[...]

— ¡Pero los túneles tienen salida, coño! Siempre una. La que sea. El que se queda dentro de ellos es porque se tira al tren. En esto es en lo único en que no estoy de acuerdo con mi amigo. En lo que no me quisiera hacer amable y hospitalaria la tristeza, sí. Pero los túneles no siempre tienen salida. (RL, p. 190)²

David apparaît alors comme une autre acception du savant-fou : celui qui reste prisonnier de sa pensée, elle-même prise dans l'engrenage du rationalisme, au point de venir à bout de son élan vital et de le plonger dans un désespoir indépassable –impasse ou tunnel sans issue. Car ici, le tunnel se convertit encore en impasse.

¹ Le recours à la rhétorique de l'interprétation d'*Hamlet* nous conduirait à avancer que, contrairement à son père, David n'a pas même le courage de cet acte.

² Un exemple de ce que nous avons déjà dit de l'emploi par Carmen Martín Gaité des figures du « callejón sin salida » et du « túnel ».

Attendu que cette pensée le coupe de la vie concrète, il est une certaine cohérence à ce que sa mort concrète ou son suicide concret n'aient pas lieu non plus au niveau charnel du corps-propre mais au niveau mental. Ainsi, c'est la crise de démence que lui déclenche la découverte concrète du corps inanimé de son père qui, chez lui, opère comme mort/suicide¹. Dans la mesure où sa vie a été réduite à la pensée, la mort vient porter sur cette même réalité mentale, et non sur un corps-propre déjà invalidé.

Si le père de David succombe d'une overdose chimique, David succombe des conséquences de son enfermement dans la pensée. Il est ce savant fou assassiné par sa propre pensée devenue incontrôlable. Sous un autre angle, en tant qu'il est l'incarnation de l'impossibilité de la vie usurpée par la pensée, qu'il représente l'échec de la pensée, ou plutôt, l'échec *d'une certaine pensée*, il nous faut observer que Carmen Martín Gaité en vient à le condamner et le supprimer.

2. L'assassinat de l'« homme théorique »

«Y me temo que, en efecto, si no te mato pronto, acabes por matarme tú.»

Unamuno²

Dans son article écrit à la mort de Sartre, Carmen Martín Gaité dresse un bilan mitigé et critique du « père de l'Existentialisme » pour finalement invoquer la « inanidad de toda filosofía »³. Si la compétence et l'intérêt de notre auteur pour cette disci-

¹ «El descubrimiento del cadáver efectuado a las ocho de la mañana, aproximadamente, por su hijo David, que había salido recientemente de una casa de reposo, provocó en él un furioso ataque de locura. Con un cuchillo de cocina asestó sin piedad numerosos tajos en el cuerpo inerte del padre, y a continuación, sosteniéndolo entre sus brazos, lo sacó a uno de los balcones de la casa, dando gritos desgarradores. [...] «iYo lo he matado! iYo lo he matado!», exclamaba el demente, mostrándoles el cuchillo que esgrimía.» (RL, p. 386).

² Unamuno, *Niebla*, (1914), Alianza Editorial, Madrid, 2001, p. 261. Tels sont les propos tenus par l'auteur face à son protagoniste, Augusto Pérez.

³ «[...] tal vez [...] había llegado de verdad el padre del existencialismo a padecer en su propia carne la desgarradora evidencia de sus doctrinas, donde el entusiasmo por ser útil a los demás se estrella siempre con ese muro ciego que supone el difícil conocimiento del otro. Sólo ahora, adentrado en la decadencia de su cuerpo y acosado por los políticos y filósofos más jóvenes que exigían de él implacablemente una postura de rigurosa coherencia, habría llegado a entender la inanidad de toda filosofía y se habría sentido rebasado por la náusea que ha acabado por su vida.», cf. «Se ha muerto de náusea», in *Agua pasada*, op. cit., pp. 328-329.

plaine ne semblent plus à mettre en doute, il nous faut néanmoins observer, à l'échelle de son œuvre, un tournant relatif à leur utilisation. Précisément, nous posons que ce virage est la conséquence de l'expérience de la rédaction de *Ritmo lento*.

Par cette expérience extrême, comparable à celle qu'elle reprochera à Sartre, elle s'est confrontée à cette région où la raison converge avec la folie, pour finalement choisir de rompre avec cette folie morbide. C'est aussi dans ce sens qu'il nous faut interpréter l'assassinat mental de David¹.

a. Raison et folie

A la fin de la première partie de *Los parentescos*, Máximo fait un commentaire applicable aussi à *Ritmo lento* : « Esto es el hundimiento de la casa Husserl, compañera. » (Parent., p. 220). Dans *Los parentescos*, la référence au père de la phénoménologie peut se borner à signifier que l'acte tragique de Fuencisla, son crime, annonce la « fin des apparences » concernant une supposée bonne entente familiale ; pour *Ritmo lento*, si on concède qu'Husserl puisse être saisi comme archétype du philosophe occidental contemporain, on peut alors interpréter l'effondrement de la maison Fuente-Husserl comme celle de cette même philosophie qualifiée –et disqualifiée– de « théorique » par Nietzsche².

La critique du rationalisme n'est pas explicitement formulée dans *Ritmo lento*, bien qu'il y soit expérimenté au moyen d'un personnage incarnant son échec. La critique formelle ne viendra qu'après chez Carmen Martín Gaité, notamment par l'intermédiaire de personnages tels que Miss Lunatic, symbole de la liberté dans *Caperucita en Manhattan*, ou encore la grand-mère de Leonardo dans *La Reina de las Nieves*. Ainsi, cette dernière, sans s'en prendre directement à la philosophie, s'en prend au savoir

¹ Cette fin de roman où apparaissent les motifs du suicide et de l'assassinat du personnage par l'auteur font directement écho à la fin de *Niebla*, où le protagoniste vient demander à Unamuno d'accéder à sa volonté de suicide avant que n'éclate une dispute et que finalement l'auteur accède à la volonté de sa créature, qui a changé d'avis, pour sa propre survie –la phrase que nous avons mise en exergue. La différence vient néanmoins de la nature de l'assassinat : si nous avons souligné que la mort atteint David sur le plan mental, dans la démence, au contraire, elle touche Augusto dans son corps-propre, dans une dernière ironie de l'auteur qui le tue d'une indigestion consécutive à un nouvel appétit, démesuré, de vivre.

² Nietzsche a choisi Socrate comme figure de l'« homme théorique » ; il en a fait le coupable, le « démon », du « désastre » qui anéantit la civilisation occidentale, « civilisation théorique ». Cf. *La naissance de la tragédie*, op. cit.

abstrait des livres et à la littérature en invoquant la gêne occasionnée à ses proches par un personnage emblématique de cette problématique :

— ¡Qué te ha sorbido el seso [Gerda]!, vaya una simpleza. Te lo sorbes tú solo de tanto darle coba a la literatura, que es lo que te envenena, como a todos los hombres que se encierran con libros. Fíjate don Quijote: por muy en bronce que lo representen, a mí de las que me da pena es del ama y la sobrina que lo tuvieron que aguantar. (RN, p. 242)

Dans *Lo raro es vivir*, l'intelligence connaît une inversion explicite de polarité de sa valeur éthique, pour être finalement assimilée au « mal », dans une métaphore commune à Kierkegaard¹ :

[...] estamos acostumbrados al mal, un espacio algo frío tal vez, como lo es el ejercicio agudo de la inteligencia.²

David est ce personnage dont le mal est l'intelligence, et dont l'exercice finit par le rendre fou. Chez lui s'incarne un rationalisme qui transforme le *faire* de la pensée en « finalité sans fin » : la philosophie, tiraillée entre la science et l'art, devient un art-pour-rien (art au sens de savoir-faire), sans pour autant jamais s'approcher de la fécondité de « l'art pour l'art »³.

b. L'oubli du mystère

Un épisode de l'enfance de David –épisode de tonalité mystique– l'a pourtant mis en contact avec une autre forme de sagesse, immédiatement identifiée par le petit garçon. Lors de sa fugue de la ferme de son oncle, après s'être perdu, il est recueilli et nourri par un pasteur, Gumersindo, qui lui donne accès à une autre vision du monde.

¹ Dans *Le concept d'angoisse*, Kierkegaard parle de la « souveraineté glacée de la raison ». *Le concept d'angoisse*, (1844), Gallimard, Paris, 1982.

² Carmen Martín Gaité, *Lo raro es vivir*, op. cit., p. 181.

³ «Y es una verdadera enfermedad, y trágica, la que nos da el apetito de conocer por gusto del conocimiento mismo, por el deleite de probar de la fruta del árbol de la ciencia del bien y del mal.» critique Unamuno avant de définir la finalité de la connaissance, finalité vitaliste : «El conocimiento está al servicio de la necesidad de vivir, y primariamente al servicio del instinto de conservación personal.», *Del sentimiento trágico de la vida*, op. cit. pp. 41-43. Dans le même sens, Nietzsche s'oppose à Socrate pour observer la nécessité d'un changement : « [...] l'homme moderne commence à soupçonner les limites de ce plaisir socratique de la connaissance [...], du milieu de ce vaste désert qu'est l'océan du savoir, il aspire à retrouver un rivage. », *La naissance de la tragédie*, op. cit., p. 108.

Au terme d'une discussion concernant l'issue souhaitable de la guerre¹, David observe la limite de la dialectique logique et perçoit, de façon ponctuelle et unique, la présence d'une figure d'un autre ordre : le « mystère ». Le pasteur est la représentation d'une figure de la sagesse différente de celle du philosophe occidental :

[...] me recordó los sabios de los cuentos orientales. [...] con aquella voz sosegada de quien ha penetrado los principales misterios. (RL, p. 260)

Cette autre forme de sagesse, seulement effleurée par David, témoigne de l'existence d'une réalité qui se soustrait à l'explication logique de la causalité et du binarisme : le mystère, l'incompréhensible². C'est ce sur quoi insistera Miss Lunatic dans *Caperucita en Manhattan* :

Las gentes que tienen miedo a lo maravilloso deben verse continuamente en callejones sin salida [...]. Nada podrá descubrir quien pretenda negar lo inexplicable. La realidad es un pozo de enigmas. Y si no, pregúnteselo a los sabios.³

En recourant encore à une forme de savoir ancestrale –mais différente de la philosophie occidentale– ce personnage-symbole vient donner une explication à cette même figure de l'impasse qui nous a animée tout au long de cette partie : le lieu où mène la peur du « merveilleux », de l'« inexplicable », des « énigmes »⁴. Comme une dernière énigme dissimulée dans un paragraphe de *Los parentescos*, Carmen Martín Gaité nous a encore laissé cette ouverture :

Las puertas prohibidas dan a jardines en sombra de donde sube la nostalgia de lo incomprensible. (Parent., p. 135)

¹ « — ¿Te da igual que ganen los rojos o los nacionales? / — ¡Si nadie gana! Nadie va a salir de donde está. / — Pero los nacionales, ¿son los buenos, no? Tu sabrás eso... / — Mira —dijo—, buenos ni malos no hay. Eso para las novelas, el que las lea. La guerra es lo único malo, más que una peste. » (RL, p. 249).

² « [...] peut-être [...] ce que je ne comprends pas n'en est-il pas pour autant l'incompréhensible lui-même ? Peut-être existe-t-il une région de la sagesse d'où le logicien est banni ? Peut-être même l'art est-il le corrélat et le supplément nécessaire de la science ? », Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, op. cit., p. 90.

³ Carmen Martín Gaité, *Caperucita roja en Manhattan*, op. cit., 191 ; où la figure du « callejón sin salida » est maintenant dépassée et laissée à d'autres : où elle n'est plus condition du protagoniste mais de ceux qui l'entourent et n'ont pu accéder, ou accepter, au « merveilleux ».

⁴ Casilda, dans *La Reina de las Nieves*, incarne une figure de la sagesse équilibrée : elle est ce philosophe-poète qui enfant sautait dans les airs déchaînés de l'Atlantique galicien. Elle dira encore : « Hay que tener respeto por lo que no se entiende. » (RN, p. 273).

Ainsi, après coup, Carmen Martín Gaité vient justifier l'échec de David et confirmer, en l'argumentant, sa décision de l'assassiner. David est ce moniste qui n'a pas su percevoir qu'il est une région de la connaissance qui échappe à la science et à la raison ; c'est pour s'être engagé de façon unilatérale et extrême dans la pensée rationnelle qu'il est devenu cette figure de savant-fou n'ayant d'autre issue que celle de succomber à sa science.

Conclusion :
L'annulation du sujet par le *cogito*

Dans cette deuxième lecture, *Ritmo lento*, roman philosophique, est apparu comme une mise à l'épreuve de l'Existentialisme et du modèle sartrien de l'intellectuel, à partir d'un contexte espagnol particulier. Le même parti-pris que celui du premier chapitre, la valorisation positive de la pensée, a ici connu une inversion : la pensée a inversé sa polarité pour devenir une valeur négative responsable de la scission du sujet en tant que sujet-pensant.

L'observation des valeurs adjacentes à la pensée dans la perspective existentialiste –la liberté, la temporalité, et l'intersubjectivité– a permis de mieux comprendre l'inversion de la valeur de la pensée : dans une même contradiction, la liberté s'est inversée en néant après la perte du sujet dans l'éventail des possibles. Pensée et liberté ont été envisagées comme des Idées, des absolus, qui, déconnectés de la réalité, c'est-à-dire de l'existence du sujet, ont fini par se dissoudre et abandonner le sujet. Quant à la négation au préalable des valeurs de la temporalité et de l'intersubjectivité, nous l'avons incluse dans ce paragraphe, au double titre de la perspective existentialiste et des raisons excessivement rationnelles invoquées pour justifier leur négation.

Dans ces deux perspectives, affirmative et négative, cette pensée rationnelle a conduit à une antithèse ontologique, cause de la perte du sujet. C'est peut-être que la pensée s'est confondue avec l'art : en oubliant que la science est science en vue de son application, en l'occurrence une compréhension lucide du monde en vue de pouvoir s'y intégrer et agir sur lui –contrairement à l'Art qui est déjà porteuse de sa propre finalité, une finalité esthétique, créatrice d'un nouvel objet. Réduit et dépassé par une pensée excessivement valorisée, le sujet est alors apparu tel le savant-fou, à l'inverse

du philosophe de son temps observé dans la première partie. Ce qui a manqué à David, c'est peut-être d'avoir accepté d'« instrumentaliser » cette pensée pour lui permettre de se faire, aussi, « artiste de soi », et non seulement critique de tout.

Pour le sujet dans son intimité, au terme de cette deuxième partie, la pensée s'est transformée en modalité négative et passive –au sens d'aliénante– de vie. Coupé de la vie par la pensée, le sujet n'a eu d'autre issue que de mettre un terme à sa vie.

[...] relámpagos que generan preguntas sin respuesta y desembocan en la propia pérdida, en los tramos umbríos de ese viaje interior donde se acentúa la desconexión entre la lógica y los terrores.¹

¹ Carmen Martín Gaité, *Lo raro es vivir*, op. cit., p. 31.

Chapitre troisième : De négation en folie : la mélancolie

En ese tiempo, pasaba por baches de total inactividad, donde hasta las ideas parecía como si se coagulasen. Y los esfuerzos que hacía para liberar de esta parálisis por lo menos al pensamiento, mi última atadura a la vida, eran tan angustiosos como baldíos. Experimentaba la sensación de estar tirando de un hilo oxidado y –comprobando tal incapacidad– algo parecido al terror. (RL, p. 323)

Dans cette troisième partie consacrée à l'étude de *Ritmo lento* en tant que roman philosophique se proposant de pousser la pensée à l'extrême, nous souhaitons mettre en évidence un dernier parcours génératif de la folie ; dans ce dernier parcours, la pensée n'est plus directement, en tant que telle, le point de départ. Si dans les deux parties précédentes nous avons observé l'évolution d'un postulat de positivité et d'assertion relatif à la pensée, il s'agit maintenant d'observer le postulat inverse, de négativité et de négation¹, relatif non plus à la pensée mais à ce que nous allons appeler « passions » du sujet. La pensée occupera alors le second plan de la démonstration du parcours génératif de la folie.

Le propos reste néanmoins de confronter la pensée et la folie, de comprendre pourquoi et comment Carmen Martín Gaité ne peut sauver son protagoniste, engagé « authentiquement » dans la pensée, de la folie ; ou encore, de s'interroger sur l'« inviabilité » de l'« intellectuel », l'échec de la pensée, représentés dans *Ritmo lento*.

¹ Les termes de « positivité » et « négativité », désignant respectivement le caractère de ce qui est « positif » et « négatif », sont ici connotés respectivement euphoriquement et dysphoriquement. Conformément au *Dictionnaire de sémiotique*, l'« assertion » et la « négation » désignent les actions contradictoires de la « transformation ». Cf. A.J. Greimas et J. Courtés, op. cit.

Ainsi procéderons-nous en deux temps : nous nous attacherons d'abord à la mise en évidence et à la caractérisation de la négation des passions prises dans leur acception vitaliste et positive (au niveau du corps-propre, des affects, et de l'activité artistique du sujet), avant de la considérer comme symptomatique d'un autre type de passion, directement pathologique et négative, que nous tenterons à son tour de caractériser. Dans cette dernière réflexion, la folie est ainsi appréhendée dans son acception clinique de maladie mentale ; pour tenter de saisir et d'interpréter l'état de David, nous aurons alors recours à la définition psychiatrique et psychanalytique de la mélancolie psychotique.

Si la pensée n'est plus en première ligne, elle réapparaît par deux fois, dans la rationalité du discours de théorisation de la négation produit par le protagoniste et celle de la justification de son dysfonctionnement pathologique.

Introduction à la « négation » :

Je fermerai maintenant les yeux, je boucherai mes oreilles, je détournerai tous mes sens, j'effacerai même de ma pensée toutes les images des choses corporelles, ou du moins, parce qu'à peine cela se peut-il faire, je les réputerai comme vaines et comme fausses ; et ainsi m'entretenant seulement moi-même, et considérant mon intérieur, je tâcherai de me rendre peu à peu plus connu et plus familier à moi-même. Je suis une chose qui pense.

Descartes¹

Dans *Ritmo lento*, il est un contrepoint à l'assertion de la pensée dans laquelle s'engagent les deux protagonistes. Contrepoint fidèle à la tradition philosophique occidentale –précédant l'avènement de la Phénoménologie– et notamment à son expression par Descartes ici en exergue : celui de l'invalidation du corps-propre et des affects dans la représentation de l'accès cognitif à la connaissance. Ainsi, la « chose qui pense » à laquelle Descartes aboutit après avoir nié le sentir et le corps-propre peut fonctionner comme définition de ce que nous allons observer chez David et son père.

¹ Descartes, *Méditations métaphysiques*, (1641), Garnier Flammarion, Paris, 1979, p. 97.

Si, pour le sujet, l'opération de négation a l'habitude de fonctionner comme acte inaugural et fondateur¹, comme préalable à la construction, dans *Ritmo lento*, elle est, au contraire, un indépassable.

A. La négation des passions

Le terme de « passion » est ici choisi en raison de son étymologie de *pathos* et de sa dérivation en *pathologie*, dans la mesure où nous allons en venir à considérer la « folie » dans son aspect pathologique cliniquement défini. Pour l'instant, nous y aurons recours pour rendre compte de la dimension non-rationnelle du sujet, notamment relative au corps-propre et aux affects relatifs à l'amour (observé dans ses acceptions filiale et amoureuse).

Si Nietzsche commence à rompre avec le dualisme de l'âme et du corps en faisant du corps le « puissant maître » du sujet², avant qu'Husserl n'en vienne à proposer une « philosophie de la chair »³ que continuera d'affirmer Merleau-Ponty⁴ et la Phénoménologie du XXe siècle, parallèlement à son expérience de « pousser la pensée à l'extrême » qui prend le *cogito* cartésien comme point de départ, Carmen Martín Gaité semble aussi faire, dans *Ritmo lento*, l'expérience cartésienne du déni des passions. David et son père apparaissent en effet comme des incarnations de la tradition cartésienne de la primauté de la raison sur les passions, de la négation des passions en vertu de la raison.

Là où les choses se compliquent, comme chez Descartes, c'est dans la conséquence qui fait que la faveur donnée à la raison, en plus de soumettre les passions, va

¹ Ainsi observe le *Dictionnaire de Sémiotique* : « Un grand nombre de discours narratifs semblent privilégier l'opération de négation en la considérant instauratrice de la narration [...] », op. cit., p. 251. Dans *Sémiotique des passions*, la question se précise ainsi : « Pour connaître, il [...] faut d'abord nier. [...] La négation est la première opération par laquelle le sujet se fonde lui-même comme sujet opérateur et fonde le monde comme connaissable. ». Cf. *Sémiotique des passions*, A.J. Greimas et J. Fontanille Seuil, Paris, 1991, p. 40.

² « Derrière tes pensées et tes sentiments, mon frère, se tient un puissant maître, un inconnu montreur de route –qui se nomme soi. En ton corps il habite, il est ton corps. », Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Gallimard, Paris, 1974, p. 46.

³ Cf. Edmund Husserl, *Les Méditations cartésiennes*, (1929 pour les conférences en Sorbonne ; 1931 pour la première traduction française écrite par Emmanuel Levinas), Vrin, Paris, 1992. Dans la 5^e Méditation, Husserl distingue notamment le « corps » de la « chair » : le corps étant objet du monde, et la chair, l'habitation, l'incarnation faisant que cet objet soit sien.

⁴ « Je ne suis pas devant mon corps, je suis dans mon corps, plutôt je suis mon corps. », Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 175.

aussi l'*autoriser* à produire le discours théorique fondant leur négation ; au niveau du corps-propre et des affects. Sans pouvoir faire l'hypothèse génétique de l'antériorité de la théorie ou de la pratique de la négation, il nous faudra l'observer dans ces deux acceptions ; étant donné l'éducation reçue par David de son père, une éducation « théorique », nous faisons le choix de placer le discours théorique de la négation avant sa pratique –un discours qui a pu déterminer la pratique de David.

1. Le corps

Contrairement à la pensée, le corps n'est pas à l'honneur dans *Ritmo lento*. Pour autant, cela ne signifie pas que son évocation soit absente et exclue des problématiques mises à jour. L'émergence du corps –quand on essaye de trouver sa trace– s'affiche sous le signe de la négation. Que ce soit à travers l'idéologie médicale du père de David, ou dans le rapport d'hostilité et de déni que ce dernier entretient envers son corps, le corps est maintenu comme un objet à distance du sujet. Ainsi est-il posé comme l'Autre, comme l'altérité problématique et gênante avec laquelle le sujet est condamné à « cohabiter »¹. Le corps est vécu tel un « corps étranger », un intrus-exclu que le sujet tente de soumettre par plusieurs voies.

Ainsi commencerons-nous par poser la question théorique de la médecine occidentale incarnée par la figure du père de David, avant d'observer, dans sa pratique, le rapport d'hostilité et de déni de David à son corps.

a. Théorie de la négation et rationalisme médical

Nous avons déjà insisté sur la particularité de la profession du père de David, médecin et chercheur à la fois dans le domaine de la « médecine générale » et celui de la psychiatrie et la psychologie. Ce personnage incarne l'attitude courante dans la culture occidentale chrétienne² de vouloir soumettre les aléas de la réalité corporelle à un

¹ Nous employons des guillemets en référence implicite au texte de Freud sur l'« inquiétante étrangeté » ; texte sur lequel nous reviendrons d'ailleurs ultérieurement. Ici, comme si habiter le corps relevait de l'« inquiétante étrangeté ».

² A aucun moment dans le roman, Carmen Martín Gaité ne fait allusion à une spécificité espagnole, ni n'esquisse une critique à l'égard de cette réalité circonscrite. Comme bien souvent, la préoccupation et la réflexion de l'auteur abolissent les frontières de son espace-temps person-

rationalisme systématique ; systématique qui est en partie une symptomatologie impliquant la défragmentation, le morcellement, du corps. Dans cette perspective, le corps-objet est considéré de façon méréologique et chaque partie est interprétée comme un nouvel objet autonome face à la totalité ; c'est dire qu'en plus d'être séparé du sujet, le corps est encore fragmenté en autant de parties encore davantage éloignées du sujet.

Le père de David, spécialiste du corps humain en tant que médecin, entretient une relation ambiguë avec la réalité corporelle : à la fois, en tant qu'objet tangible considéré indépendamment et de façon autonome face à la complexité de la réalité du sujet, il lui prodigue un crédit supérieur à celui de l'intangible des états d'âme, mais en même temps, en cela même qu'il le sépare de la réalité du sujet, qu'il le réduit au statut d'objet, il le prive de sa dimension traduisant l'identité du sujet. De la sorte, le corps en vient à représenter l'ambivalence du plus nécessaire et du plus indépendant de la réalité du sujet.

En médecin rationnel, le père de David fait de toute affection du sujet une affection du corps. C'est ainsi une méthode positiviste qui se dessine pour appréhender la réalité humaine, où la seule façon permettant d'avoir une emprise sur les choses semble être de les rendre tangibles, concrètes. Façon qui contribue à perpétuer le dualisme entre le concret et l'abstrait, le corps et l'âme, l'objet et le sujet, et l'ambiguïté relative au rapport au corps dans la mesure où, en tant que concret, il semble être la seule valeur, en même temps que la réduction à cette qualité l'isole de ses incidences « abstraites » –psychologiques, affectives, intellectives.

L'engagement du père de David dans la réflexion médicale théorique vient accroître l'ambiguïté de la valeur donnée au corps-objet extirpé du sujet en accentuant sa virtualisation. Ainsi, à la fin du roman, il réaffirme son penchant pour la théorie coupée de la pratique au moment où il fait part à son fils de sa volonté de cesser la consultation de patients :

- ¿Cómo? ¿Dejar de ver enfermos?
- Sí. Dedicarme a la Medicina teórica. ¿Qué te parecería? (RL, p. 272)

nel pour tendre vers le général et l'universel (même si cet « universel » reste réduit à l'« occidental »).

Le ralliement à la théorie médicale occidentale présente la contradiction de la prise en compte d'un corps qui est en même temps nié dans la mesure où il est désolidarisé de son humanité et réduit au statut d'objet. Le père de David l'illustre encore dans la froideur dont il fait preuve au moment de soigner ses enfants ou dans sa façon d'interroger sa femme sans relâche afin d'obtenir une réponse symptomatique, concrète, relativement à un problème qui ne l'est pas :

[...] aunque entonces [mi padre] no ejercía la Medicina, le buscaba a todas las cosas una relación con la integridad corporal [...]. La excesiva atención a los estados de ánimo le parecía muy nociva, como he sabido luego, leyendo sus escritos, y no recuerdo una sola vez que a mi hermana o a mí nos compadeciese o nos consolase, ni siquiera cuando nos habíamos hecho una herida grande, por ejemplo. Se limitaba a curarla sin miramiento ninguno. Y este era el mismo sistema que seguía con mi madre, persiguiendo sus melancolías con aquellos rigurosos interrogatorios, en los que ella se embrollaba y no sabía qué responder. (RL, p. 92)¹

Au-delà de la contradiction apparente relative au fait que le champ d'application de la médecine soit le soin du corps-propre, le rationalisme médical tel que le pratique le père de David fonctionne comme base théorique de la négation du corps observable dans *Ritmo lento*. La pratique de David à l'égard de son corps-propre, habitué dès l'enfance à une telle conception, fonctionne alors comme l'illustration de cette théorie paternelle.

b. Pratique de la négation

Telle que nous allons l'observer, la modalité d'apparition ou de manifestation du corps chez David s'avère problématique et conflictuelle. En effet, la présence du corps émerge de la gêne qu'elle cause au sujet, ou bien dans la volonté destructrice de parvenir à l'oublier. Si dans ces deux premiers cas c'est la scission intime du sujet en corps et esprit liée à la volonté de soumission du corps par l'esprit qui se met en évidence, nous serons aussi amenée à observer la difficulté du rapport corporel à l'autre.

¹ Nous remarquons ici une première lexicalisation de la « mélancolie » dont nous allons reparler dans la suite de notre raisonnement.

Au-delà de sa volonté de soumission et de maîtrise du corps conforme à l'idéologie de son père, pour David, la pratique de la négation se manifeste encore dans une autodestruction plus ou moins explicite, et dans la négation de l'un des sens les plus profonds au niveau de l'intersubjectivité, le toucher¹.

- L'anesthésie du symptôme ou la médication
 - Une présence gênante

L'une des caractéristiques de David, dès l'enfance, est la fragilité de sa santé². L'épisode le plus explicite à cet égard est la pneumonie dont il est atteint pendant la Guerre Civile, lors de son séjour chez son oncle à Valdelaire ; maladie consécutive à la fugue motivée par la découverte, une nuit, de son oncle et son institutrice Susana à demi nus³. De cette maladie, nous retenons l'expérience de la fièvre –vécue aussi par Carmen Martín Gaité dans sa jeunesse quand elle fut atteinte du typhus⁴–, et celle de l'affection respiratoire rendue significative par l'interprétation psychanalytique puis sémiotique de l'expérience proustienne de l'asthme. Dans ce corps malade enclin au délire de la fièvre et à l'asphyxie, c'est le rapport au monde du corps du poète qui se manifeste ; c'est la mise en évidence d'une sensibilité exaltée et vulnérable.

Outre sa fragilité déplorée à maintes reprises⁵, le corps se montre encore plus gênant à travers un thème récurrent dans l'œuvre et la vie de Carmen Martín Gaité :

¹ Tels que les classifie Greimas, selon le champ polarisé de la superficialité à la profondeur, le gustatif est le sens le plus profond, précédé du tactile ; cf. *De l'imperfection*, op. cit., p. 74. Au niveau intersubjectif, hormis le rapport du bébé à sa mère ou le rapport amoureux, le toucher devient le sens le plus profond.

² Conformément à ce qui est fréquemment observé chez les enfants de médecins.

³ Nous pouvons avancer l'existence d'un lien –psychologique– entre ce dont est fait témoin malgré lui le petit garçon, appelé « péché de chair » par la religion chrétienne, et la maladie dont il est ensuite frappé ; de la répercussion au niveau de son corps-propre d'une autre relation corporelle, érotique et adultère.

⁴ Cf. Carmen Martín Gaité, *El libro de la fiebre*, Cátedra, Madrid, 2007.

⁵ En effet, cette observation est relativement récurrente chez David. Quand ce n'est pas sa propre fragilité qu'il observe, c'est celle de sa sœur ou encore de ses parents ; à l'inverse, il remarque la bonne santé de son ami Bernardo : «*nunca ha entendido de problemas psicológicos –de lo cual deriva su buena salud física–*» (RL, p. 177), réinsistant ainsi sur la relation indéniable de l'âme et du corps, sur laquelle nous allons revenir.

celui de l'insomnie¹. Là encore David en est affecté dès l'enfance où il établit immédiatement la relation de l'affection somatique à un état d'âme dysphorique :

No podía ni dormir de lo triste que estaba y a mi padre hubiera sido inconcebible ir a contarle cosas relacionadas con estados de ánimo.
(RL, p. 165)

Ainsi observons-nous que pour autant que cette relation soit niée par le père, et prise en compte de façon ambiguë par David –qui la met en évidence en même temps qu'il refuse de s'y soumettre–, elle est tout de même mise en évidence. C'est ainsi une contradiction qui se met en place : où ce à quoi est conférée l'existence est en même temps nié.

La dernière contradiction-négation à observer est celle qui met en évidence le corps dans sa réalité organique au moment où ces deux aspects coprésents cessent de se confondre : le moment de la mort. Ainsi, la description de la mort de sa mère vient identifier l'activité organique au moment de sa cessation et au moment de sa séparation d'avec ce que vient à désigner le terme « corps » –qui passe de la désignation de l'objet vivant à celle de l'objet mort– : « Mi madre, mientras yo paseaba, había muerto de un ataque al corazón. » (RL, p. 185)².

Le corps, dont la présence n'est révélée à David que lors de ses dysfonctionnements, peut être interprété, à l'instar de la tradition philosophique occidentale précédente la révolution phénoménologique en la matière, comme un fardeau. Son apparition gênante, en même temps qu'elle prouve son existence, semble enjoindre à la nécessité de le « faire taire », de le « bâillonner », de le nier.

¹ L'exemple le plus emblématique à ce propos est certainement celui de l'origine génétique de la rédaction de *El cuarto de atrás* lors d'une nuit d'insomnie –et de l'auteur et de la protagoniste.

² Il est aussi à relever la dimension métaphorique de la cause de la mort : le fait que la Mère et le féminin, tout comme la mère de David dans ce roman, représentent le versant affectif –face, notamment, à l'intellectuel– de la réalité humaine, et que celui-ci soit communément associé à la figure du cœur. On peut ainsi donner une dimension symbolique à la mort de la mère, mort qui la touche au cœur : l'annulation de la dimension affective et féminine observable chez David et son père.

- La rationalisation chimique

Face à ce corps gênant et en application directe de la théorie médicale promue par le père de David, une autre modalité ambiguë de la négation du corps apparaît dans le recours systématique à la médication chimique. Le cas de figure le plus représentatif de la consommation chimique est celui correspondant à la gêne identifiée de l'insomnie : c'est-à-dire la consommation récurrente de somnifères. Ainsi, si dès l'enfance David souffre d'insomnie, il est aussi habitué, depuis toujours, à voir son père s'auto-administrer des somnifères ou en prescrire à sa mère. Adulte, David devient lui aussi un adepte de cette consommation, orchestrée directement ou non par son père, comme nous avons pu l'observer à plusieurs reprises :

- Toma «Gomicianol» –me dijo con voz floja—. Va muy bien. ¿Te lo apunto?
- No, papá, gracias. Ya me lo has dicho otras veces.
- ¡Ah! ¿Ya te lo he dicho? Perdona. (RL, p. 281)

Dans ce recours systématique à la chimie se dessinent deux problèmes : d'une part, à nouveau, celui de l'idéologie positiviste qui réduit le corps au statut d'objet chimique et mécanique, d'autre part celui de l'illusion offerte par le rationalisme médical d'avoir la capacité de soumettre immédiatement et systématiquement le corps ; ce qui, par ailleurs, rend aussi compte de l'état de l'« art médical » de l'Espagne d'alors.

Si ainsi, la chimie appliquée au symptôme d'une partie du corps (privé de sa totalité) permet de maintenir et de vérifier la possibilité de soumettre et de maîtriser le corps par la raison, cet effet est de l'ordre de l'artifice superficiel en cela qu'il ne fait que calmer la manifestation de surface –le symptôme– sans jamais s'enquérir de l'origine profonde de l'affection. En réalité, la sensation de sécurité et de pouvoir offerte par la chimie fonctionne comme l'astuce maligne de l'illusionniste.

La confirmation de la conscience et de la critique de cette pratique de l'« art médical » en Espagne par Carmen Martín Gaité vient de l'évolution de la conduite du père de David –avant même d'atteindre le stade ultime de l'overdose– à l'égard de cette consommation. David en vient alors, à la fin du roman, à rendre compte de l'allure de toxicomanie pathologique que prend cette pratique :

- Empezó a recetarse infinidad de píldoras, inyecciones y gotas, y continuamente tenía los dedos de una mano en el pulso de la otra.

Luego he sabido que ya por entonces debía inyectarse algo de morfina. Tomaba notas y leía sus libros de Medicina horas y horas encerrado en su cuarto, sin molestar a nadie, como era su costumbre de toda la vida, pero también andaba muchos ratos nervioso por la casa, y se cambiaba suspirando de un asiento a otro. (RL, p. 281)

La radicalisation que prend cette pratique concourt à démontrer le risque qu'elle comporte : le risque de la toxicomanie et de la mise en danger de cela même qu'elle prétend défendre, à savoir le corps.

Ainsi en venons-nous, avec notre auteur, à mettre en évidence le paradoxe de la médication chimique¹ en cela qu'elle s'avère elle aussi une modalité de négation du corps ; négation observable sous la double acception de la modération, avec l'anesthésie, et de l'excès, avec la mort.

- Autodestruction et alcool

Si la considération de la médication comme négation relève *a priori* du paradoxe, il est une autre pratique de la négation du corps, immédiatement identifiable comme telle dans la mesure où c'est ainsi qu'elle est appréhendée par les normes fixées par la société judéo-chrétienne, dans laquelle est engagé David : la consommation excessive d'alcool. Loin d'être isolée, cette pratique est d'ailleurs récurrente dans l'œuvre de Carmen Martín Gaité, même si elle n'y apparaît pas avec emphase².

Dès le prologue, Lucía identifie une époque de la vie de David au moyen de cette consommation : « aquella temporada en que bebía tanto » (RL, p. 50). Par la suite, beaucoup de souvenirs de David viennent se finir dans l'ivresse et la soûlerie. Ainsi avons-nous relevé 16 occurrences de « beber »/« bebida » dans son acception alcoolé-mique, et 3 occurrences de « borracho »/« borrachera » ; les boissons consommées

¹ A ce propos, nous observons la différence de politique entre la France et l'Espagne, et la nouvelle orientation française –rejoignant l'espagnole– de réduction de la consommation allopathique.

² Si, contrairement à certains auteurs dont la production est directement liée à cette pratique et à sa thématization –ne serait-ce que Charles Bukowsky, Malcolm Lowry, ou Marguerite Duras–, l'alcoolisme n'est pas directement mis en avant par notre auteur, tous ses romans et bon nombre de ses protagonistes confessent –sans apparemment y donner d'importance– leur consommation parfois excessive de vin, whisky, ou « ginebra ». Sans aller plus loin, il suffit de rappeler la cause de la mort de l'un de ses derniers personnages –déjà signalée–, la cirrhose du père d'Isidoro dans *Los parentescos*. Consommatrice assumée de vin et de bière, jusque dans ses dernières conférences, Carmen Martín Gaité a elle-même succombé à un cancer du foie.

étant de trois types : le vin, le cognac, le whisky. Pour ce qui est des scénarii de la soulerie, nous en avons identifié deux : soit elle est le recours solitaire de David pour gagner la perte de soi, soit elle est le moyen privilégié d'établir une communication sincère avec des sujets partageant ce même goût de l'ivresse, tels son beau-frère Julio ou sa cousine Magdalena.

Comme dans le cas de l'insomnie et du somnifère, le recours à une substance dont l'affection porte directement sur le corps est envisagé pour affronter un état qui ne lui est pas directement lié ; un problème qui est davantage d'ordre thymique, dysphorique. Au moyen de l'alcool, c'est la réciprocité influente du corps et de l'âme qui se met en évidence ; et ici, la possibilité d'apaiser momentanément l'âme par le corps.

Dans son examen minutieux de cette pratique socioculturelle, Carmen Martín Gaité met aussi en évidence le processus de perte de soi actif avant même qu'elle n'ait lieu, dans la description de la « méthode » utilisée par Julio pour se souler :

Julio se emborrachaba de un modo casi metódico y frecuentemente a solas, no para olvidar ni para protestar de nada, según me explicó, sino sencillamente por debilidad. Sabía exactamente qué vaso de vino iba a ser el que decidiese la vertiginosa cuesta abajo de su borrachera, y decía que el tener en sus manos la posibilidad de ser el causante de algo de un modo tan fulminante, le hacía sentir una excitación que sólo en esas ocasiones le asaltaba; y no era capaz de rechazar la tentación de volver a experimentar tal sensación de poder. (RL, p. 125)

Incapable d'exercer un quelconque « pouvoir » sur son existence, sur la construction d'un parcours donnant sens à sa vie, Julio exerce ce pouvoir, sur la modalité de la vengeance, sur son corps-propre.

Si chez certains artistes –comme Carmen Martín Gaité elle-même– la consommation d'alcool et de drogue, ce que Bachelard a appelé le feu « sacré »¹, est utilisée dans le but de décupler la sensibilité et la créativité, chez David, l'alcoolisme se borne à l'agression du corps-propre devenu bouc émissaire de la dysphorie. Agression volontaire –en cela que, contrairement aux médicaments, la consommation excessive d'alcool est médicalement, moralement, et politiquement, contrôlée et condamnée– et accusa-

¹ Cf. Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, (1949), Gallimard, Folio essais, Paris, 2006.

tion à tort sont autant de modalités de la négation du corps mises en jeu par cette modalité négative de l'alcoolisme¹.

- Corps de l'autre et toucher

Après avoir observé deux pratiques de la négation du corps au sein de l'intimité du sujet, nous en venons à poser cette question sur le plan intersubjectif. Si l'une des modalités privilégiées du rapport corporel à l'autre se manifeste au niveau du toucher, son observation dans *Ritmo lento* met en évidence deux nouvelles modalités de la négation : l'absence et la violence.

Certains critiques ont déjà remarqué l'absence de sexualité dans l'œuvre de Carmen Martín Gaité². Avant d'en venir à cette dimension de la relation corporelle à l'autre, nous souhaitons revenir, dans la mesure où le roman qui nous occupe le permet, sur la relation tactile préalable entre l'enfant et les parents. Si la relation la plus déterminante est celle à la mère, notre roman précise davantage celle au père, comme nous l'avons déjà observé dans la pauvreté du contact physique même au moment particulier du soin médical de l'enfant. A la fin du roman, adulte, David insiste alors sur un acte qui, alors qu'il devrait relever de la banalité, apparaît comme extraordinaire : « Yo, que casi nunca beso a mi padre, me acerqué y le besé. » (RL, p. 358). La psychologie a montré l'importance de la relation tactile dans la fondation identitaire du sujet. Sa négation dès l'enfance est l'une des principales causes de désolidarisation entre le sujet et son corps, et partant, de sa construction sexuelle. A ce propos, David fera allusion à sa nécessité de fuir le corps de sa petite-amie :

Solamente el instinto defensivo, que siempre late agazapado en mi ánimo, me ayudó en ese momento a resistir tanta dulzura. Giré las piernas hacia el otro lado del pretil y me puse de pie. (RL, p. 209)

¹ Relativement à la consommation excessive de substances identifiées comme nocives par les personnages « bien-pensants », représentatifs des normes de la société occidentale judéo-chrétienne, nous aurions aussi pu étudier la récurrence de la présence décriée du café et du tabac, dans *Ritmo lento* comme dans la totalité de l'œuvre de notre auteur.

² C'est par exemple le cas de Patrick-Paul Garlinger dans un article intitulé « Lost Lesbian Love Letters? Epistolary Erasure and Queer Readers in Martín Gaité's *El cuarto de atrás* », publié dans le *Bulletin of Hispanic Studies*, 76.4, pp. 513-533.

A l'inverse du sujet construit sur la base de la relation tactile, le corps de l'autre est vécu par David comme une menace ; et la « douceur », au lieu d'appeler la détente, appelle la résistance.

Une fois posée cette menace, nous observons encore la difficulté de la relation corporelle sous une autre modalité que celle de l'absence : sa dégénération violente. Ainsi, à deux reprises, le contexte préalable de tension et dispute verbale entre David et sa sœur se répercute au niveau du corps-propre : dans l'un des premiers chapitres, intitulé « Mi madre y Aurora », Aurora, exaspérée par le refus de David de donner une forme de détermination à sa vie, finit par l'agresser physiquement, avant qu'à son tour, dans un des derniers chapitres, « La vuelta de Magdalena », David, faute de pouvoir dialoguer avec sa sœur et justifier sa position en matière d'éducation, ait aussi recours à la violence physique :

[...] fue presa [Aurora] de una especie de ataque histérico y se puso a tirarme del pelo y a darme puñetazos. (RL, p. 121)

[...] perdí la cabeza y la golpeé [a Aurora] con brutalidad, sin reparar en su embarazo. (RL, p. 317)

L'impossibilité de la communication verbale et raisonnée continue, à l'âge adulte, pour les deux frères, de convoquer le corps-propre dans une relation de violence et d'agression. Cette manifestation réciproque de violence décrit un autre espace de négation du corps-propre : par agression de celui de l'autre.

Le toucher comme rapport à l'autre apparaît sous deux modalités de négation : dans le premier cas celle de l'absence (implicitement, l'absence de présence tendre), dans le second cas, celle de la présence de la violence ; c'est-à-dire, encore, une absence qui est déjà une violence en soi, ou, une présence exprimée dans la violence. Ce qui manquerait, ici, serait une présence tendre, affirmation positive du corps dans le rapport à autrui.

La violence de la pratique de la négation du corps dans l'intimité du sujet par une toxicomanie, tantôt dissimulée par la raison médicale, tantôt clairement affichée dans l'alcoolisme, se répercute sur le plan intersubjectif dans une négation de l'absence ou de la violence du toucher. La volonté d'en finir avec le corps est alors clairement

explicitée par David dans les dernières phrases de ses cahiers, dans l'expression d'un désir d'ensevelissement –de lui-même et de son père– :

Sólo puedo concebir un final trágico. Por ejemplo, el de que la misma noche de mi regreso la casa se cayese de vieja y nos sepultase a los dos bajo ella, mientras tomábamos el café en el despacho. [...] Nos iríamos a pique de una vez los tres juntos. (RL, p. 373)

c. La présence irréductible

Et pourtant, bien que tout soit mis en œuvre pour conduire à l'annulation du corps-propre, et par le biais d'une idéologie, et par celui d'une pratique, il résiste, réaffirmant l'évidence d'être la condition de l'existence. Ainsi David est-il à plusieurs reprises attiré par l'observation de la manifestation de sa présence. Bien que notre propos ne soit pas d'insister ou de valoriser positivement ces manifestations, nous souhaitons tout de même les relever en guise de contrepoin ; pour montrer que malgré la volonté et la pratique de la négation, il existe aussi chez notre personnage, même de façon isolée et sans emphase, une « intuition » de l'importance du corps.

C'est notamment l'observation –ponctuelle– de son père qui amène David à souligner certaines parties du corps, dont le visage ; lieu privilégié quant à la signification identitaire de l'individu, et à l'expression de l'activité interne et invisible du sujet, que ce soit d'ordre affectif, intellectif, ou physique. Les yeux, souvent représentés par la littérature et aussi par notre auteur au moyen de la métaphore des « fenêtres », de l'âme et du corps¹, sont aussi à remarquer pour la réciprocité, mise en évidence par Merleau-Ponty, de « voyant-visible »², qu'ils installent : dans l'opération d'observation qu'ils mettent en place, chacun est à la fois sujet et objet. Ils sont le signe corporel observé par David de l'affect de l'affolement, de la conviction intellectuelle accompagnant une parole engagée, et aussi de l'altération que le temps fait subir au corps. La coloration du visage ou encore le tremblement des mains, toujours observés chez son père, sont autant d'autres mises en évidence de la capacité de transmission et d'expression, de signification du corps. Là où cette signification peut s'avérer gênante pour

¹ «[...] conocí todo el temblor que pocas veces había visto en sus ojos y, de pronto, me di cuenta de que mi padre ya era viejo. [...] Por los ojos se envejece –pensé–. Son las ventanas de la casa.» (RL, pp. 281-282).

² Cf. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, (1964), Gallimard, Folio, Paris, 2002.

le sujet et motiver sa volonté de la maîtriser, voire de l'annuler, c'est dans sa faculté à rendre visible l'invisible. C'est l'idée que le corps se fait le traître d'un secret à garder.

Outre cet aspect significatif, David relève encore, au moyen du sommeil et de la fièvre, certains moments contradictoires où le corps existe alors que la conscience est en suspens. Dans ces deux cas de figure, il est exceptionnellement amené à observer le pouvoir du corps à faire taire la conscience. Ainsi, le sommeil est remarqué pour sa capacité –déplorée– à interrompre, d'un jour sur l'autre, le travail parfois gênant de la conscience¹. Quant à l'évocation surprenante de la « joie causée par la fièvre »², elle évoque cette autre forme de suspension de la conscience consécutive d'une affection du corps pouvant aller jusqu'à provoquer le délire ; délire qui est une expression du corps et qui, bien qu'il puisse revêtir les atours de la conscience, échappe à son contrôle, à sa logique, et à son concept de « réalité ».

De façon ponctuelle et sans que cela n'entraîne de conséquences venant altérer le parti-pris de la négation, le corps est observé dans son incidence active, voire positive : dans la signification, et dans le primat sur la conscience. Il s'impose alors, même si seulement de façon subreptice, comme un irréductible et un contradicteur de la négation. L'entêtement dans cet engagement apparaît dès lors comme un symptôme échappant au sens et à l'existence ; c'est-à-dire un symptôme pathologique, traduisant un dysfonctionnement du sujet relativement à son instinct de conservation.

Nous retrouvons cette même attitude échappant au sens au niveau des affects. A nouveau David, à la suite de son père et de l'établissement d'un discours de la négation, s'affiche dans une redoutable pratique du déni de la dimension affective du sujet.

2. Les affects

Si la pensée contemporaine a démontré que les affects et le corps fonctionnent dans une relation de coprésence et d'interdépendance, le corps que nous avons d'abord isolé est celui qui apparaît au monde dans sa concrétude spatiale et physique, sa matérialité d'objet du monde. Il nous faut maintenant préciser que la négation à la-

¹ «[...] las fatales zanjias que abre el sueño entre cada dos días para incontaminarlos.» (RL, p. 332).

² «[...] feliz como cuando se siente fiebre» (RL, p. 106)

quelle il est soumis est aussi, en plus de l'expression d'une idée, d'une théorie, celle d'un affect ; celui déjà identifié de la volonté du sujet de suspendre son autonomie et sa réalité.

Une fois précisée cette première relation, nous en venons à observer comment Carmen Martín Gaité isole aussi les affects, afin de mieux en faire la cible de sa réflexion, sans pour autant perdre de vue que le corps reste leur siège et leur mode d'expression. A l'instar de son engagement dans une pensée conforme à la tradition philosophique dépassée par la Phénoménologie, David maintient cet affect négationniste observé relativement au corps-propre à l'égard des affects eux-mêmes. La négation se dessine alors, pour ce paragraphe, comme un méta-affect : un affect exprimé relativement aux affects. A nouveau, nous l'observerons et dans la formulation d'une théorie et sur le plan de la pratique, relativement à la traditionnelle dialectique raison/passion déjà observée dans *Ritmo lento*, et à l'affect d'amour¹.

a. Théorie de la négation

Tout comme nous l'avons observé relativement au corps, *Ritmo lento* met en place un discours théorique –formulé au préalable par le père, avant d'être renforcé par David– fondant la négation des affects, ou leur valorisation négative relative –notamment– au concept qu'ils ont adopté d'une connaissance objective et rationnelle du monde et du sujet.

Une fois de plus, le principal représentant de ce discours est le père de David qui, dès le prologue et à la première personne, se définit par opposition aux « sentiments » et à la « conscience »². Suivant la même voie de conséquence que relativement au corps, David se fait ensuite –à son tour à la première personne– le relai de ce discours.

Pourtant, il faut aussi souligner une contradiction relative à l'établissement de cette théorie : celle qui fait qu'à la période correspondant à l'enfance de David, son

¹ D'un point de vue terminologique nous préférons parler d'« affect d'amour » que d'« affect amoureux » pour tenter de dénommer et la relation d'amour filial et celle de l'amour amoureux.

² «*Siempre me he jactado de no prestar atención a mis sentimientos, de no andarme hurgando en la conciencia.*» (RL, p. 47).

père se spécialise dans l'étude de la pédopsychologie¹, c'est-à-dire l'étude du contre-discours de celui fondant la négation des « états d'âmes ».

- Raison et passion
 - L'inversion du problème corps/âme

Si la relation d'interdépendance entre le corps-propre et les affects a déjà émergé de la précédente observation du châtiment infligé par le sujet au corps dans le but de réduire un état qui n'est pas un « état de corps » mais un « état d'âme » dysphorique, cette relation émerge aussi, dans *Ritmo lento*, dans un discours théorique fondant la relation d'incidence inverse ; à savoir, celle où les affects sont accusés d'avoir une incidence néfaste sur le corps, envisagé cette fois-ci comme valeur positive du fait de sa concrétude et de la possibilité de maîtrise qu'elle peut laisser présupposer –ce lien logique est celui qu'établissent les protagonistes engagés dans la réduction des affects.

Ainsi avons-nous déjà cité un passage où « l'intégrité corporelle » est, de façon théorique, préférée par le père de David aux « états d'âme ». De même le lien de causalité établi par David relativement à la bonne santé de son ami Bernardo :

[...] nunca ha entendido de problemas psicológicos –de lo cual deriva su buena salud física– [...] (RL, p. 177)

Le premier argument théorique fondant la négation des affects fonctionne donc comme contrepoint de la théorie de la négation du corps. Toutefois, dans les deux cas, il s'agit de soumettre la dimension passionnelle, qu'elle soit corporelle ou affective ; la relation de coprésence est alors le moyen réciproque d'annuler l'une par l'autre les composantes passionnelles du sujet.

- Affects et connaissance

Nous en venons maintenant à l'argument fort de cette théorie de la négation, argument philosophique par excellence, déjà formulé dans la citation cartésienne placée en exergue : celui de la dialectique raison/passion, ou encore de l'incompatibilité

¹ «[...] por aquellos años se dedicaba mi padre a la psicología infantil y [...] éste era el tema del libro que escribió con Miguel Terán [...]» (RL, p. 100).

des concepts traditionnels amalgamés de vérité-objectivité-connaissance à ceux de sensibilité-passion-affect. Ici, c'est le dogme philosophique resté en vigueur des siècles durant qui est interrogé par Carmen Martín Gaité au moyen de protagonistes qui en sont les fervents défenseurs et pratiquants –et qui vont en subir les conséquences, être les victimes de son radicalisme.

Tradition philosophique d'autant plus mise en cause que David accrédite son argument en invoquant son autorité :

Cuando me aficioné al estudio de la Filosofía, me convencí de que era verdad lo que tantas veces le había oído decir a mi padre: que los sentimientos lo confunden y desmesuran todo. «El afecto se opone al conocimiento», decidí. [...] si mi madre hubiera querido menos a mi padre, le hubiera entendido mejor, y habría entendido –esto es lo importante– otras muchas cuestiones no relacionadas ni con él ni con ella. (RL, p. 64)

De façon explicite, le père de David apparaît comme le promoteur de la caractéristique de « confusion » et « démesure » appliquée aux affects et galvaudée jusqu'à la fin du XIXe siècle.

Cette survalorisation théorique de la connaissance rationnelle est aussi présente dès le prologue, relativement à un autre concept fondateur de la recherche philosophique, celui du « bonheur », dévalorisé de façon comparable aux affects par le père de David qui enjoint sa femme à le mépriser : « [...] que se riese de la felicidad, que era una palabra hueca. »¹ (RL, pp. 43-44).

- Amour et genre

Conformément à ce que nous avons déjà observé dans le discours de David, le thème du bonheur sert de transition au thème –chez lui connexe– de l'amour. Si, sur le plan de la pratique, nous observerons aussi la négation au niveau de l'amour filial, le discours théorique porte principalement sur l'amour dans son acception amoureuse. Ce discours assumé nous conduira aussi à observer une autre négation, véhiculée, à

¹ Nous relevons à nouveau la méthode philologique de notre auteur, sa relation si minutieuse au langage, dans cette dévalorisation du concept exprimée au moyen de la dévalorisation du « mot » qui le désigne ; l'annulation du concept se fait en vidant le signifiant de son signifié, c'est-à-dire au recours d'une métaphore qui fait d'une réalité abstraite (le mot), une réalité concrète maniable comme une autre.

l'inverse, de façon implicite voire inconsciente –c'est-à-dire sans que David n'identifie le dysfonctionnement de sa façon de s'y confronter– ; celle relative à la question du genre.

- La négation de l'amour

La relation amoureuse est l'une des acceptions de la relation intersubjective et nous avons déjà eu l'occasion d'étudier la difficulté de David à ce niveau ; sa difficulté à entrer en communication avec l'autre. Le fondement de sa réflexion théorique de la négation de la relation amoureuse est à situer dans son incapacité à mettre en œuvre des relations de paix et d'échange ; des relations fécondes.

Employé ici de façon métaphorique, le terme de « fécondité » définit précisément, au sens propre, la relation amoureuse. Là où le discours de David se montre immédiatement suspect, c'est dans sa mise en œuvre de l'inversion de cette définition : le reproche de « stérilité », de « vacuité », appliqué à la relation amoureuse¹. En amont de cette conception inversée, c'est sa conception de l'Autre qui est problématique : cette conception qui nie l'Autre dans son altérité, dans son « autreté », pour le réduire à la figure du double. C'est ce vice conceptuel initial qui fonde en réalité son invalidation et sa négation de la relation amoureuse, pour le conduire, par exemple dans cet échange avec Eugenia, son infirmière à Villa Julia, à invalider la relation amoureuse, au-delà de l'acte de « foi » nécessaire et fondateur qu'elle convoque² :

- No te he dicho nunca que no exista el amor. Te dije que es una cosa que uno se inventa.
- Bueno, chico. Pues me da igual.
- No. No es igual. Si todos creen en lo que han inventado, llega a ser como si existiera [...]
- [...] El que no está enamorado no sabe nada. El amor te abre el mundo.
- ¡Mentira! Todo el día te lo pasas mirándote en el espejo, que es el otro. Sólo ves tu imagen reflejada. (RL, p. 63)

¹ «*la vaciedad de las relaciones amorosas*» (RL, p. 151)

² Dans ses *Cuadernos*, Carmen Martín Gaité laisse trace d'une réflexion aiguisée et d'un certain recul cynique sur la relation amoureuse, notamment à partir de la lecture de *L'amour en Occident* de Denis de Rougemont ; ainsi insiste-t-elle sur l'acte de foi impérieusement requis et sur la conception occidentale littéraire –pour ne pas dire romanesque– de l'amour.

En effet, si l'autre ne peut être conçu qu'en tant qu'*alter ego*, qu'« image reflétée de soi-même », la fécondité –autant sexuée qu'intellectuelle– est rendue impossible.

L'autre argument fondant cette négation est celui de la souffrance, à l'instar des propos de David rapportés par Lucía dès le prologue : « Siempre hay uno que sufre y otro que hace sufrir. » (RL, p. 37). A l'inverse de l'aspect narcissique du miroir, de son fondement mythico-figuratif, c'est cette fois une relation unilatérale qu'il pose, où la traditionnelle question de la domination associée au problème du couple est substituée par celle de la souffrance ; autrement dit, la relation amoureuse est confondue avec la relation sadomasochiste. Au lieu de représenter, comme le définit Unamuno par exemple, un espace de rédemption et d'apaisement à la difficulté, au « sentiment tragique de la vie »¹, la relation amoureuse est conçue par David comme son exacerbation ; au point qu'il affirme : « ni pienso en tener novia » (RL, p. 218)². Ainsi, toujours dans cette entreprise de mise à l'épreuve des idées fondatrices de sa société –au niveau particulier et général, espagnol et occidental–, Carmen Martín Gaité engage son protagoniste dans le chemin inverse à celui proposé auparavant par le Recteur de Salamanca ; par la négative –modalité caractérisant *Ritmo lento*– elle refonde les grands axiomes de sa Culture.

A ces deux arguments contradictoires relativement au statut de l'autre dans le fondement de la théorie de la négation de la relation amoureuse, celui de sa conception en tant que double, et celui de son positionnement dans un rôle infligeant ou subissant la souffrance, s'ajoute, en filigrane, un problème dans la conception de l'autre sexe, se répercutant au niveau du rapport homme/femme.

- L'indifférenciation générique

Le problème que nous allons ici aborder est à mettre en relation avec celui déjà observé de la complexité du féminisme chez Carmen Martín Gaité, et de l'ambiguïté de la posture de David à cet égard. Ainsi, l'un des arguments à la tendance de David, déjà

¹ «*Es el amor, lectores y hermanos míos, lo más trágico que en el mundo y en la vida hay; es el amor hijo del engaño y padre del desengaño; es el amor consuelo en el desconsuelo, es la única medicina contra la muerte, siendo como es de ella hermana.*», Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, op. cit., p. 148.

² A l'inverse d'envisager la possibilité de salvation permise par l'amour, il prône encore la solitude comme unique voie de « salvation » : «*[...] la gente tiene que aprender a estar sola y [...] ese aprendizaje es el único que vale la pena, la más segura fórmula de salvación.*» (RL, p. 208).

soulignée, de la défense presque systématique du genre féminin est celui de l'équivalence –entendons équivalence de valeur du point de vue quantitatif– entre les deux genres. Le danger de cette « équivalence » est alors de tomber dans une « indifférence » ou « indifférenciation »¹.

A l'instar de cette question irritée adressée à son ami Bernardo –interlocuteur privilégié relativement à cette question–, « ¿qué más da una mujer que un hombre? » (RL, p. 65), nous devons admettre que les propos de David vont dans ce sens. C'est ainsi un vice de raisonnement qui se manifeste et qui, à son insu, renverse la visée du raisonnement –celle de la défense du genre féminin– pour mener à la négation de la différence générique. Négation qui, implicitement ou par relation de causalité logique, concourt à la négation de la relation amoureuse –pour autant qu'elle soit envisagée en tant qu'hétérosexuelle, comme c'est le cas dans notre roman.

La tentative de rationalisation théorique des affects conduisant à fonder leur négation permet la mise en évidence de la vanité, de l'impossibilité d'une telle entreprise. A l'inverse, cette rationalisation négationniste se fait le révélateur de la présence d'un méta-affect condamnant les affects.

Cette présence échappe pourtant aux protagonistes de Carmen Martín Gaité instigateurs de ce discours théorique au point qu'ils le mènent à la pratique, qu'ils s'obstinent à tenter de nier l'évidence et la nécessité affective, sur les plans intime, familial, et amoureux.

b. Pratique de la négation

Le parti-pris de Carmen Martín Gaité dans cette expérimentation de la négation des passions est de porter à la pratique, dans le discours narratif du roman, un discours théorique ; de ne pas se cantonner à l'énonciation virtuelle de la possibilité théorique. Le roman continue ainsi de fonctionner comme un laboratoire pratique ; de por-

¹ C'est d'ailleurs l'écueil dans lequel tombe bien souvent une forme superficielle de féminisme, comme l'a observé à plusieurs reprises Carmen Martín Gaité, pour le déplorer, et comme nous en avons déjà rendu compte dans la première partie de cette étude sur *Ritmo lento* à l'heure d'aborder cette « valeur ». Par ailleurs, l'« indifférenciation » peut à son tour tomber dans la « confusion » générique ; si ce problème ne se pose pas dans l'œuvre de notre auteur, il est l'un des problèmes centraux de notre société de l'image sur lequel se penchent avec préoccupation sociologues, philosophes, et psychologues.

ter à la pratique un discours qui, pour autant qu'il puisse fonctionner au niveau intellectuel, peut s'avérer dangereux pour le sujet, dans son existence.

Au niveau de l'intimité du sujet nous avons déjà évoqué la pratique de la négation des affects dans la consommation spontanée de substances visant leur neutralisation par l'intermédiaire du corps-propre. Nous reviendrons par la suite sur l'administration par un tiers, le psychiatre, d'une médication spécifique visant aussi l'annulation des affects¹. Pour l'instant, nous observerons la pratique de la négation des affects dans le champ intersubjectif : dans la relation filiale père/fils et dans la relation amoureuse.

- La relation père/fils : une négation contradictoire

Durant sa prime enfance, la relation de David à son père fonctionne sur le mode de l'identification réciproque. La transmission véhiculée par son père est celle de ses propres valeurs et convictions. Il se pose ainsi en modèle pour son fils ; modèle accepté par ce dernier. Dans cette première époque où le père sert de précepteur à ses enfants pour éviter qu'ils aillent à l'école, le père et le fils se satisfont d'une relation privilégiée reposant exclusivement sur le savoir et la connaissance.

Si le moment de rupture à cette entente intervient de fait après que David est entré à l'école, il n'est pas lié à une éventuelle comparaison entre les deux figures de transmission du savoir que sont dorénavant le professeur et le père –de cette comparaison, le père continue de sortir gagnant– mais au début du processus de sociabilisation de l'enfant. Jusque-là maintenu dans l'huis-clos familial, David est maintenant confronté aux autres enfants, dont l'un –uniquement– va devenir son ami : Bernardo.

Figure de l'altérité dans sa différence, c'est lui qui va conduire David à prendre conscience de la particularité de la relation qu'il entretient avec son père, après lui avoir communiqué le surnom que lui donnent les autres enfants : « el niño de su papá » (RL, p. 163). Le moment de la rencontre entre Bernardo et le père place alors David face à un dilemme², en même temps qu'il pose la question de la « bonne

¹ C'est en effet le cas des médicaments appelés « neuroleptiques » et qui, bien que le terme n'apparaisse pas de façon explicite, seront prescrits par don Jaime à David, à son insu.

² « *[Bernardo] y mi padre eran tierras antagónicas y [...] solamente renegando de uno podía estar en gracia con el otro.* » (RL, p. 173).

distance » de la relation père/fils¹. A ce moment, de façon capricieuse, David rend son père responsable de l'échec de la rencontre avec Bernardo, et le pose comme bouc-émissaire de sa propre différence non-acceptée avec son ami. Bernardo étant la figure de l'intelligence pratique, du réalisme pragmatique, David sait immédiatement qu'il ne pourra reproduire avec lui la relation fusionnelle établie avec son père ; relation où la distance est abolie.

La modalité fusionnelle de relation est la seule que connaisse David, et c'est à partir de cette observation que la décision de s'affirmer dans la négation du modèle paternel se révèle problématique. Si la négation du père est d'ordinaire fondatrice de la reconstruction personnelle et autonome de l'individu, pour David qui s'est entièrement assimilé et confondu avec ce modèle, la négation est vouée à se répercuter sur lui-même. Son engagement effréné et dangereux dans la négation de la relation filiale témoigne alors d'un choix irrationnel, injustifiable.

A la fin du roman et de façon isolée, David prend conscience de cet excès ; cela le conduit alors à produire un discours sur l'erreur de la présomption –au sens où Montaigne l'emploie²– relative à la possibilité de soumettre les affects :

[...] falsear nuestra relación mi padre y yo, me daba cuenta de que era nuestra atadura carnal la que había entorpecido la amistad iniciada y propuesta por él en un terreno demasiado difícil. [...] mi padre, por mucho que hablase de distancia entre nosotros, seguramente era víctima, como yo, de aquel afecto que deformábamos a fuerza de empeñarnos vanamente, sin resultado, en actuar fuera de su órbita. (RL, p. 277)

Outre la confrontation des notions d'« attache charnelle » et d'« amitié » se concluant sur leur inconciliabilité, à partir de la tierce notion de « distance », ce passage exprime explicitement, à la fois l'engagement dans la pratique de la négation des affects sur le plan filial, et la reconnaissance de l'impossibilité de se soustraire à leur « orbite ». De façon isolée, David reconnaît ici l'existence d'un problème relatif à la volonté d'annuler

¹ Il est aussi intéressant d'observer que Carmen Martín Gaité, écrivain et femme, interroge ici la relation père/fils et non mère/fille ; c'est-à-dire sa capacité d'auteur à sortir de ses propres contingences pour interroger un certain type de relation.

² « *La présomption est notre maladie naturelle et originelle.* », in *Essais*, Livre II, Chap. IV, cité par Michel Foucault in *Histoire de la folie à l'âge classique*, op. cit., p. 44. Sur le chemin de la réflexion sur la pathologie mentale, nous remarquons aussi la façon de Montaigne de définir la présomption comme une maladie.

les affects. Implicitement, c'est à la mise en évidence du méta-affect de la négation que nous assistons ; un méta-affect qui pose le problème de la pathologie.

Par ailleurs, cette évocation de la « chair » à travers la mention de l'« attache charnelle », dans ce contexte où c'est d'affect dont il est question, vient refonder, au moyen de la figurativité, la coprésence des affects et du corps, leur inhérence réciproque. David reprend cette figurativité dans l'unique déclaration d'amour –non exempte de désespoir– formulée à l'encontre de son père peu avant l'issue tragique du roman, en comparant son père à un « moignon » :

Quiero volver a casa. Mi padre es lo más mío que tengo. Lo que ha ido dejando de él la vida es el único muñón que me ata a la vida a mí también. No puedo apartarle de mi corazón ni de mi remordimiento. Pero no sabré decírselo nunca; tal vez solamente sea capaz de cometer nuevas torpezas y crueldades cuando vuelva. (RL, p. 352)

La rhétorique employée dans cette déclaration d'affect est celle de l'amputation de la chair ; c'est donc le constat d'un dégât –pour ne pas dire dévastation– sur le plan du corps-propre. Par ailleurs, la relique corporelle qu'est devenu son père est pour David l'unique intermédiaire entre la vie et lui : ce débris est, malgré son obstination à le nier, son seul trait d'union avec la vie. La régression dont fait preuve David en revenant au premier stade de fusion et confusion est une nouvelle invalidation d'une quelconque efficacité de la négation sans mesure dans laquelle il s'est obstiné.

La particularité de la négation affective de David face à la question du père est une nouvelle fois celle de ne rien permettre : au lieu que la négation, menée de façon mesurée et pertinente, permette au sujet de fonder sa propre identité, elle le conduit à la négation de lui-même ; incapable qu'il est, ici, de concevoir la relation affective filiale sous une autre modalité que celle de la fusion. Nous observons là un nouveau vice de forme qui fait que le sujet s'engage avec radicalisme dans un parti-pris qui ne lui offre aucune issue, et qui, au mieux, le ramène au stade précédent son engagement. C'est ce vice de forme que nous serons amenée à envisager en tant que pathologie mentale.

- La négation amoureuse

Sans chercher à analyser dans le détail les différentes « histoires d'amour » de David, ce qui nous intéresse ici, c'est d'observer comment, pour autant qu'elles convo-

quent des types de femme différents et que certaines se concrétisent, elles sont autant de représentations de la négation de la relation amoureuse¹. Les trois personnages féminins avec lesquels David établit cette relation, Lucía, Gabriela, et Magdalena, déclinent ainsi trois types différents permettant d'observer la variation de la pratique de sa négation. Par ce biais, Carmen Martín Gaité établit aussi une typologie du féminin pouvant s'interpréter comme une réécriture de certains mythes fondateurs de la représentation féminine.

- Lucía et les « femmes insignifiantes »

A l'instar des jeunes bonnes de sa grand-mère ou de son institutrice de Valdelaire, David identifie dès l'enfance un type de femme provoquant son amour : les « femmes insignifiantes »². Du fait même de leur qualification privative, « privées de capacité à signifier », ce type de femme fait déjà apparaître la modalité de la négation et vient poser la contradiction de l'attraction pour ce qui est nié. Là où les choses se complexifient encore, c'est dans l'association faite par David entre ce type de femme et sa mère. Cette association dessine une double négation : celle de l'insignifiance, et celle de l'impossibilité de la concrétisation de la relation amoureuse avec la figure maternelle. L'observation de l'attirance pour ce type de femme décrit ainsi une relation cantonnée à l'idéalisation –et non à la pratique réalisée.

La concrétisation de sa relation avec Lucía, immédiatement comparée au doublet de la figure maternelle et de l'insignifiance, apparaît alors comme la tentative de faire exception à ce principe ; c'est d'ailleurs avec elle que David connaît sa liaison la plus longue. L'engagement dans une relation dès le départ identifiée comme représentation d'un idéal impossible est précisément ce que nous interprétons comme première variation de la négation pratique de la relation amoureuse : ce que David choisit de porter sur le plan concret et réel –plan qu'il fuit d'ordinaire– est un idéal impossible et privé de signification. L'échec de cette relation mise en place sur le plan narratif n'est alors que l'issue de son déroulement logique.

¹ Dans sa « Préface » à *Ritmo lento*, José-Carlos Mainer intitule un paragraphe « La renuncia al amor » ; sa première phrase est alors cette affirmation sans appel : « *David no tiene capacidad de amar* », op. cit., p. 22.

² « [...] aquella Susana [profe de inglés en Valdelaire] a la que había idealizado igual que a todas las mujeres insignificantes que he encontrado en mi vida. » (RL, p. 245).

[...] si yo fuera capaz de enamorarme de la forma ciega que entrevió [Lucía], hoy sé que ella –más digna de amor y ternura que nadie– habría sido, a lo largo de nuestras tenaces relaciones, la exclusiva poseedora de mis pensamientos. (RL, p. 208)

▪ Gabriela et la passion interdite –Ophélie

A l'inverse de cette figure doublement réduite à néant, David s'est auparavant épris d'une femme d'un autre type, hautement pourvue de signification féminine : Gabriela, jeune étudiante aperçue dans un bus et suivie à son insu jusqu'à la Faculté des Lettres. Cette jeune femme est l'incarnation d'une féminité nouvelle et libérale, qui s'affranchit de l'obscurantisme intellectuel dans lequel ont longtemps été maintenues les femmes –comme le représentent Lucía et la mère de David– et qui assume un physique séduisant et lui aussi affranchi –notamment sur le plan vestimentaire.

A la fois étudiante en Lettres et comédienne, Gabriela séduit David sur le plan intellectuel et se pose comme interlocutrice privilégiée ; elle-même définit David comme son *alter ego*¹. En tant que comédienne, elle est aussi la figure de l'artiste incarné, celui dont la matière est les émotions et le corps-propre –ce dont nous avons précisément observé la négation par David. Et c'est cet engagement assumé dans l'art et le corps-propre pour le servir, qui différencie Gabriela de David : contrairement à lui, elle est la vie et l'art comme mode de vie choisi. En dehors du théâtre, le corps-propre de Gabriela est aussi un corps assumé, un corps qui suscite le désir des hommes dont elle est toujours entourée.

Une fois observée cette qualité de Gabriela et conformément à sa théorie de la négation des affects et du corps, David est amené à se séparer d'elle, incapable de la considérer du point de vue du désir et de la réalisation. Plus ou moins conscient d'une impuissance en partie revendiquée, il s'engage alors dans une manipulation perverse où il précipite son aimée dans les bras d'un autre, à l'inverse, posée comme incarnation de la virilité et la masculinité².

¹ « — Eres igual que yo –me solía decir Gabriela cuando me veía con ojos casi distraídos, sin hablarla—. Vas por libre. » (RL, p. 193).

² «Luís [...] era la imagen de la virilidad. Trataba a Gabriela como a un objeto de su incumbencia [...]» (RL, p. 202).

A l'image d'Ophélie qu'elle incarne pour le Théâtre Universitaire¹, Gabriela est pourtant la seule passion amoureuse connue par David ; mais aussi celle qu'il refuse et détourne de lui comme l'a fait Hamlet. Plus charnelle et vivante que toute autre femme du roman, Gabriela est réduite à l'idéalisation, privée de ce qui la définit.

[...] el poder seguirla idealizando se debe sobre todo al hecho de que nuestra relación no desembocase en nada [...] (RL, p. 195)

La négation de l'autre aimé est une autre variation de la négation de la pratique amoureuse : c'est sa propre passion que David nie –de même que son père a vécu toute sa vie dans le secret d'un amour passionnel pour Jacqueline², sa belle-sœur (la mère de Magdalena), elle aussi artiste interprète (chanteuse à Paris).

- Magdalena et la pratique perverse

A l'inverse de cette relation idéalisée face à une femme incarnant le féminin assumé, créatif et positif, David porte sur le plan concret une relation incestueuse avec une femme devenue figure de la décadence : sa cousine Magdalena³.

Depuis l'enfance, elle recherche la compagnie et l'intimité de David qu'elle valorise dans ce qu'elle interprète comme sa « différence », c'est-à-dire son caractère solitaire, contemplatif et réflexif. Elle s'oppose ainsi à Aurora en émettant le désir d'être elle-même la sœur de David. C'est ainsi un autre type de relation d'*alter ego* qui se dessine, sur le plan de la fraternité ; celui de la figure mythique de l'inceste entre frère et sœur (à l'instar du modèle d'Oreste et Electre, par exemple).

Outre la première manifestation de la négation de la relation amoureuse à travers l'inceste –qui empêche le mélange producteur et purificateur du sang et partant, la naissance d'un individu génétiquement créatif–, la négation se manifeste dans la

¹ «*Se pusieron a ensayar Hamlet en el Teatro Universitario. Gabriela era Ofelia.*» (RL, p. 202).

² «*— No sé bien si era guapa o fea, pero irrepitable. Era una mujer como para volverle a uno loco. [...] Fíjate, David, los años que han pasado. Tú ni habías nacido. ¿Te das cuenta? Y, sin embargo, nunca la he podido olvidar.*» (RL, p. 274).

³ «*Me convertí en el amante de turno de Magdalena. Era de esperar. De todo este período sería del que sacase gran partido un novelista.*» (RL, p. 368). Relativement à cette aventure avec Magdalena, il faudrait aussi étudier l'identification-confusion entre le fils et le père : le fait que le fils réalise avec la fille de celle que le père a aimé, Jacqueline, ce que le père a inassouvi. C'est un nouveau glissement qui s'effectue entre ces deux personnages bien souvent confondus, un glissement sur le plan « pratique » qui plus est.

qualité intrinsèque de l'objet choisi pour la vivre. Après sa fugue pour retrouver sa mère –personnage disqualifié du point de vue de la morale en vigueur, bien que tacitement objet de fantasme– à Paris, Magdalena connaît la vie bohémienne des artistes. Si elle est d'abord enthousiaste à l'égard de ce contexte, celui-ci devient ensuite l'élément déclencheur d'une sorte de descente aux enfers de la solitude noyée dans l'alcoolisme et une pratique sexuelle perverse : un érotisme confondu avec la figure de thanatos.

Ajoutant ainsi à l'horreur de l'inceste, c'est avec cette femme alcoolique aux amants multiples que David mène dans la pratique sa relation sexuelle. L'inceste associé au partage d'une ivresse négative de l'alcool est pour nous la dernière variation de la négation de la relation amoureuse dans laquelle s'obstine David.

Pour autant qu'elles représentent des modèles différents, les trois relations amoureuses que connaît David attestent la pratique de leur négation. Les deux femmes avec lesquelles il concrétise cette relation, pour autant qu'elles apparaissent comme des opposés, Lucía incarnant la féminité traditionnellement soumise et privée de capacité à signifier et Magdalena incarnant la féminité libérée et libertine, sont des types de femmes invalidés dans la possibilité de la relation amoureuse constructive pour être toutes deux entachées d'inceste, avec la mère ou la sœur. A l'inverse, avec Gabriela qui représente un type de femme posant son affirmation dans la vitalité, David reste sur le plan de l'idéalisation.

Dans les cas de Lucía et Magdalena, la négation de la relation amoureuse se révèle programmatique relativement aux objets avec qui la vivre ; dans celui de Gabriela, elle se fait dans l'incapacité à engendrer sa concrétisation. Cette insistance envers la négation d'une relation essentielle à la nature humaine continue de faire émerger David comme un sujet « amputé » ; il apparaît comme le type inverse à celui d'Agustina de *Fragmentos de interior*, figure de la passion amoureuse incontrôlable au point de conduire au suicide¹. Pour David, c'est le processus inverse qui le mènera au suicide : la défense acharnée de la pensée rationnelle associée à l'incapacité à l'amour.

¹ Comme l'indique son nom, Agustina Sousa est portugaise. A ce titre et conformément aux clichés associés au Portugal, le fado et la *saudade*, et fortement investi par Carmen Martín Gaité du fait de son origine galicienne, elle représente l'exaltation affective et le romantisme poussé jusqu'à l'extrême, c'est-à-dire au suicide. A la fin du roman, elle est retrouvée morte après une overdose de médicaments et une consommation excessive d'alcool. Tout au long du roman, Agustina est associée à la folie. Relativement à cet axiome, elle fonctionne comme le contre-

Au-delà de la négation pratiquée par David, Carmen Martín Gaité nous livre une typologie féminine de filiation intertextuelle et mythologique, où Lucía est confondue avec la Mère, Gabriela avec Ophélie, et où Magdalena, déjà fortement identifiable bibliquement par son prénom, évoque encore Electre. L'ordre dans lequel ces types féminins apparaissent dans le roman –identique à celui que nous avons adopté– décrit par ailleurs un parcours descendant, pouvant fonctionner comme justification de la négation de David.

Au niveau des affects comme au niveau du corps, la négation se manifeste sur le double plan de la théorie et de sa mise en pratique ; le problème que pose cette théorisation de la négation par les protagonistes est de venir leur servir d'autorité lorsqu'ils s'engagent dans sa pratique. En établissant cette théorie de la négation des affects et du corps dans les règles de l'orthodoxie philosophique occidentale Carmen Martín Gaité identifie ce qu'elle va questionner ; la pratique à laquelle elle soumet ses protagonistes n'a ensuite d'autre objectif que l'expérimentation de cette théorie. C'est une nouvelle variation du propos de « pousser la pensée à l'extrême » qu'elle propose en campant la pensée rationnelle face aux affects ; comme si elle posait maintenant la question suivante : qu'advient-il du sujet qui rejette les affects –ou du moins prétend le faire sans se rendre compte que dans cette entreprise il est encore précisément en prise avec un affect, un méta-affect qualifiable de pathologique– qu'il a opposés à son choix de la pensée rationnelle et de la possibilité rationnelle de la connaissance ? A travers les exemples de David et son père, la réponse qu'elle dessine trace un nouveau parcours génératif de la folie. Une « folie » à prendre maintenant dans son acception de dysfonctionnement mental du sujet.

Car en effet, si l'opération de négation a d'ordinaire vocation de fondation, ici elle ne remplit pas sa fonction. C'est un dysfonctionnement de la modalité fondamentale de la négation que Carmen Martín Gaité décrit dans *Ritmo lento* ; le terme de « négation » que nous avons utilisé se réfère donc à la fois à la modalité et à sa valeur – alors que dans le fonctionnement habituel de la modalité de la négation, sa valeur est positive. Là où nous identifions la folie, c'est dans l'acharnement du sujet sur une voie qui le conduit à la négation lui-même ; une obstination donc, qui échappe au sens.

point de David : l'une périt par excès affectif, l'autre par excès intellectuel et carence affective. *Fragmentos de interior*, Ancora y Delfín, Destino, Barcelona, 1976.

Négation du sujet qui passe d'abord par la négation de son corps-propre, identifié de façon négative dans la gêne qu'il cause au sujet, où victime d'accusations et de châtements visant son anéantissement. Négation du sujet qui se poursuit dans la confusion conflictuelle entre les affects et le corps-propre qui ne sont plus que les moyens réciproques de s'annuler l'un l'autre, où encore de se dédouaner l'un l'autre, sur les deux plans, théorique et pratique. Négation encore quant aux affects pris sur le plan intersubjectif du fait de la négation de l'autre, systématiquement envisagé comme figure du double. De la sorte, la négation du père ne peut conduire à l'affirmation individuelle mais à l'autodestruction, et la relation amoureuse concrétisée avec des femmes invalidées du fait de leur définition sur le plan mythique de l'inceste ne peut en aucun cas ouvrir le sujet sur l'altérité.

Son obstination dans la négation des passions fait de David un « analphabète du sentiment » ; un sujet amputé. L'amputation passionnelle que s'inflige à lui-même le sujet décrit sa désintégration. C'est aussi cette expérience que met en œuvre Carmen Martín Gaité dans *Ritmo lento* : la mise en scène de la désintégration du sujet dans son acception pathologique ; celle qui échappe au sens. Car, s'il est possible de reconstruire et de comprendre un parcours générant une pathologie psychique, névrotique ou psychotique, comment justifier l'engagement du sujet à sa propre perte ?

Cette justification échappe au sens. Elle définit un espace où le sens est mis en échec. Un espace qui a, peut-être, un nom : la folie –au sens clinique.

Concernant notre auteur, l'interrogation porte aussi sur le comment en parler, comment en faire un roman.

B. Négation de l'artiste

Pintaba mucho en esa temporada, pero me resistía a llamarle trabajo a un enredo que me divertía y que me servía para evadirme de molestias familiares. (RL, p. 198)

La négation des passions dans laquelle est engagé David se répercute dans un domaine qui lui est adjacent : celui de l'art ; par glissement, semble-t-il, la négation des passions atteint la production artistique. Contrairement à ce qu'il souhaiterait peut-

être, David n'est pas seulement un intellectuel. Comme tous les protagonistes de Carmen Martín Gaité, il se définit aussi dès l'enfance par son hypersensibilité ; une propriété davantage investie par l'artiste, le poète. Toujours dès l'enfance, ce tempérament artistique trouve à se concrétiser spontanément chez David dans la création, et notamment la poésie et la peinture.

Là où les choses se compliquent, c'est dans le refus de David –et encore de son père– de conférer de la valeur à cette production ; c'est-à-dire un refus qui pose le problème de la reconnaissance entendue comme valorisation positive, mais aussi comme reconnaissance de l'existence même de la chose créée. A un autre niveau, cette négation affecte encore le sujet : dans son « être artiste ». En portant sur l'artiste, la négation vient encore porter sur le sujet, pour l'empêcher, sur un autre plan, de s'auto-engendrer¹.

Le déploiement de cet appareil négatif n'est pas tout à fait identique à celui des passions : s'il se fonde aussi, en partie, sur une théorie posée par le père, dans la pratique, il ne vient pas entièrement et uniquement réprimer l'expression artistique. La négation apparaît plutôt sous les modalités de la dévalorisation de ce qui est créé, et de la rétention de l'« artiste assumé ».

Si, par un jeu de mise en abyme, l'œuvre de Carmen Martín Gaité s'est finalement imposée comme un hymne à la création et à l'artiste, une fois encore, *Ritmo lento* lui sert à faire l'expérience inverse. Si par la suite elle n'a su donner qu'une seule réponse pour tenter de justifier l'existence et permettre au sujet de la supporter, l'Art, ici elle observe ce qui se passe quand le sujet habilité à s'engager dans cette voie la refuse –par la suite, il nous faudra encore nous interroger sur les raisons de ce refus.

Ainsi *Ritmo lento* émerge encore comme lieu d'interrogation de la notion de « créativité ». Dans *Jeu et réalité*, Winnicott s'y est intéressé comme « mode créatif de perception qui donne à l'individu le sentiment que la vie vaut la peine d'être vécue »². Implicitement, l'amalgame est fait entre le sujet et l'artiste : sans se soucier de la création artistique, le sujet est considéré comme un artiste dans sa capacité à percevoir et transformer le réel. Comme nous l'avons déjà dit, réfléchir à la négation de l'artiste

¹ Cette idée d'« auto-engendrement » est à mettre en relation avec le concept heideggérien de l'« être jeté » que le *dasein* doit (re)trouver par la quête « authentique » : par « auto-engendrement », c'est cette « (re)trouvaille » que nous désignons.

² D.W. Winnicott, *Jeu et réalité*, op. cit., p. 127.

avec Carmen Martín Gaité, c'est donc une autre façon de réfléchir à la négation du sujet.

1. Un préalable théorique : la négation de la poésie

Y lo más irrenunciable para la poesía es el dolor y el sentimiento; por eso la poesía mantiene la memoria de nuestras desgracias. Y todavía más, nos hace simpatizar con aquello que nos hemos prohibido, con todo lo que hemos arrojado de nuestra alma, con las pasiones de cuya tiranía nos había liberado la razón.

María Zambrano¹

A sa façon, c'est-à-dire en faisant de ses protagonistes les porte-paroles de la tradition philosophique, Carmen Martín Gaité continue de la mettre à l'épreuve. A l'heure d'observer la théorie fondant la négation de l'art, et notamment de la poésie, elle revient ainsi, de même que sa compatriote et aînée de vingt ans, María Zambrano, sur la théorie platonicienne, présente dans la *République*, de la condamnation de la poésie et du poète².

En effet, dans *Filosofía y poesía*, María Zambrano s'en prend, comme d'autres, à Platon pour avoir condamné la poésie et érigé la raison en unique valeur ; quant-à elle, elle la réhabilite notamment du fait de sa qualité de compassion du sujet envers lui-même. Ainsi fait-elle ressurgir ironiquement la dialectique raison/passion : une ironie orientée contre la raison, tandis que les passions sont réhabilitées et valorisées comme essence de la poésie.

Si on accepte cette définition, le discours et la pratique de la négation des passions déjà observés apparaissent dès lors comme préfigurant un discours de la négation de la poésie. C'est en effet ce qui se produit dès le prologue de *Ritmo lento* dans certains propos de David rapportés par Lucía au père de celui-ci :

— [...] David me dijo que no leyera versos. Que yo era de por mí demasiado sentimental. Quería convertirme en una mujer fuerte. (RL, p. 48)

¹ María Zambrano, *Filosofía y poesía*, (1939), Fondo de Cultura Económica, México, 2001, p. 38.

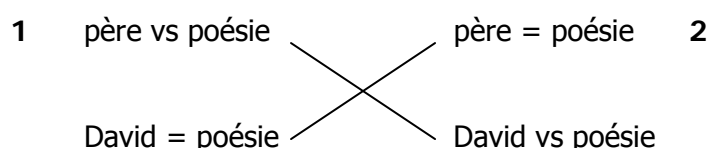
² Comme l'a aussi observé José-Carlos Mainer dans sa préface à *Ritmo lento*, art. cit., p. 19 : «Como en la República de Platón, se excluyen las vaguedades de la literatura.»

L'association poésie/passion est observable dans la lexicalisation des « vers » et de la « sentimentalité » ; un troisième terme est encore ajouté : celui de la « féminité » assimilée à la faiblesse. Pour ce qui est de la négation, elle apparaît sous la modalité impérative de l'interdiction de la lecture et de la condamnation de l'état passionnel.

Si la filiation de cette négation avec la tradition platonicienne est évidente, là où les choses se complexifient au niveau de notre roman, c'est dans l'attribution de la revendication de ce discours ; question qui fait ressurgir la confusion entre David et son père. En effet, ce qui précède et motive le rapport par Lucía du discours de David, c'est la récitation par le père de ce dernier d'un poème de César Vallejo ; à l'inverse, il nous faut aussi rappeler que c'est son père qui a écarté David de la poésie pour l'amener à la philosophie après la rédaction de ses premiers poèmes. Le discours tenu était alors le suivant :

— [...] El camino de los versos es muy peligroso y nunca ha llevado más que al confucionismo. (RL, p. 119)

Relativement à cette question de la valorisation positive ou négative de la poésie, la relation de fusion-confusion entre David et son père prend l'allure du chiasme : d'abord, dans son enfance, David valorise positivement la poésie alors que son père la valorise négativement, puis, à la fin de l'espace temporel décrit par le roman, c'est l'inverse qui s'observe. On peut représenter ce chiasme par le schéma suivant :



C'est donc la transmission du discours de la négation de la poésie qui est décrite. Transmission orchestrée par le père, avant qu'il ne reconnaisse son erreur après que David l'a faite sienne ; avant aussi de mettre un terme à la douleur causée par la prise de conscience d'une vie afférée à cette erreur –d'autant plus du fait de sa transmission– et dont l'expression la plus juste semble précisément être celle du poème de César Vallejo qu'il récite à Lucía :

*«Hay golpes en la vida tan fuertes,
... yo no sé.»*

*Son golpes como del odio de Dios.
Como si la resaca de todo lo vivido
se empozara en el alma...»* (RL, p. 48)

Outre cet autre exemple d'expérience métalittéraire mettant à l'épreuve un genre dans un autre, la poésie dans le roman, le tour de force de Carmen Martín Gaité est d'ouvrir le roman sur l'aveu de l'erreur de la négation de la poésie au moyen d'un poème, et aussi sur l'argumentation la fondant. On remarquera par ailleurs que cette coprésence du discours et du contre-discours se fait en l'absence de celui qui continue de prôner la négation de la poésie. Pour douloureuse qu'elle soit, la prise de conscience de l'erreur est représentée tandis que l'obstination dans l'erreur est exclue de ce prologue fonctionnant comme une synthèse ; cette absence traduit à sa manière la condamnation de Carmen Martín Gaité de cette posture – posture insensée préfigurant la tragédie finale.

Une fois identifié le fondement théorique de la négation de la poésie, et aussi la manière de Carmen Martín Gaité d'établir le dialogue avec la tradition philosophique – ici platonicienne –, nous en venons à observer l'engagement concret de David dans la création artistique et la première modalité de la négation de cette pratique : sa dévalorisation.

2. Première modalité de la négation de l'artiste : la dévalorisation de la production spontanée

De même que nous avons observé son engagement dans un faire qui était la pensée, David apparaît engagé dans un autre faire : un faire artistique, décliné dans l'écriture et la peinture. En dépit d'une certaine inactivité, il est donc engagé dans deux faires : l'un intellectuel, l'autre artistique. Par l'intermédiaire du conflit intime que ces deux activités causent à son protagoniste, Carmen Martín Gaité représente la vieille dialectique dont María Zambrano a fait le titre de son essai déjà cité : *Filosofía y poesía*. Après avoir observé le conflit raison/passion au niveau de l'intimité du sujet, c'est sur le plan disciplinaire qu'on le retrouve.

Néanmoins, contrairement à ce que nous avons observé sur le plan de l'intimité, à savoir la concomitance de l'affirmation de la raison et de la négation des pas-

sions, la négation de la création artistique intervient de façon postérieure à sa réalisation ; c'est-à-dire qu'avant de se nier en tant qu'artiste, David agit en tant qu'artiste. La négation ne vient pas empêcher quelque chose de se produire, mais s'appliquer postérieurement à quelque chose qui s'est manifesté.

Comme nous allons le voir, l'identification de David en tant qu'artiste, à partir de cette production, n'est pas accidentelle ; elle s'accrédite par la durée, en commençant dès l'enfance et en se poursuivant à l'âge adulte.

a. L'enfance et la pratique spontanée libre

Comme nous l'avons observé avec *Los parentescos*, l'enfance est une période particulièrement investie par Carmen Martín Gaité, tant dans sa réflexion théorique que dans sa production littéraire –peut-être notamment à partir de son expérience de mère et de l'observation de Marta, sa fille. D'une façon générale, la réflexion sur la création artistique convoque aussi bien souvent celle de l'enfance ; soit relativement au moment précédent la sociabilisation scolaire, protégeant l'individu des conventions culturelles et le laissant ainsi dans une sorte d'« état de nature » où la créativité reste vierge et libre, soit que l'enfance se soit confondue avec une sorte de mythe édénique –par ailleurs démenti par Freud.

Avant de tenter d'échapper à la création artistique et en partie à l'enfance par la voie de la raison philosophique, le petit David est lui aussi l'un des représentants de l'univers enfantin créateur de notre auteur.

- La poésie

La poesía es un abrirse del ser hacia dentro y hacia afuera al mismo tiempo. Es un oír en el silencio y un ver en la oscuridad. «La música callada, la soledad sonora». Es la salida de sí, un poseerse por haberse olvidado, un olvido por haber ganado la renuncia total.

María Zambrano¹

A l'heure de parler d'art, il faut relever la valeur symbolique que porte la poésie ; le glissement lexical, depuis Aristote, entre les termes « poétique », « esthétique », « artistique », « poésie ». Ainsi, si la poésie définit un genre littéraire, elle sert aussi de symbole à l'art dans sa diversité. Observer la relation de David à la poésie, c'est donc, par métonymie, observer sa relation à l'art dans sa totalité.

Dans un poème intitulé « Belleza oculta », Cernuda décrit l'éveil du poète chez l'enfant : le moment de la prise de conscience d'une modalité particulière de perception du monde, une perception créative capable de créer ou déceler la Beauté. A son tour, cette modalité particulière de perception décrit un sujet d'exception qui pour autant est à la fois condamné à la solitude et enjoint de la responsabilité de la transmission². Si dès *El balneario* Carmen Martín Gaité a elle aussi décrit ce moment d'« éveil » à la littérature³, ou plutôt de prise de conscience du fait de vivre sous son em-

¹ María Zambrano, *Filosofía y poesía*, op. cit., p. 110. Dans cet ouvrage, María Zambrano procède à une étude comparée de la philosophie et de la poésie, pour mettre à jour la « violence » de la philosophie, et l'état de grâce, de possession, qu'est celui du poète –un état non choisi : «*El poeta tiene lo que no ha buscado y más que poseer, se siente poseído.*», *ibid.*, p. 41.

² «*El peso del tesoro que la naturaleza le confiaba era demasiado para un solo espíritu aún infantil, porque aquella riqueza parecía infundir en él una responsabilidad y un deber, y le asaltó el deseo de aliviarla con la comunicación de los otros. Mas luego un pudor extraño le retuvo, sellando sus labios, como si el precio de aquel don fuera la melancolía y aislamiento que lo acompañaban, condenándole a gozar y a sufrir en silencio la amarga y divina embriaguez, incommunicable e inefable, que ahogaba su pecho y nublaba sus ojos de lágrimas.*», Luis Cernuda, *Ocnos*, «Belleza oculta», (1942), (3^a edición ampliada, 1963), Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 2002, p. 48. En prévision de ce qui va suivre, nous soulignons le terme de « mélancolie » employé ici par Cernuda.

³ Dans son chapitre consacré à Carmen Martín Gaité dans l'ouvrage collectif intitulé *Le roman espagnol actuel - Tendances et perspectives (1975-2000)*, Michèle Ramond écrit : « *Tandis que la jeune fille regarde [la façade de l'Etablissement thermal] immobile avec un sentiment d'intense étrangeté, voici qu'elle commence à naître à la littérature. Mais avant de prendre conscience de ce commencement d'une deuxième naissance, elle sort du sac en cuir blanc que venait de lui offrir son père un miroir de poche où elle éprouve le besoin de se regarder et elle ne s'y reconnaît pas : les yeux qu'elle voit dans le petit miroir sont autres, absents, absorbés,*

prise, les enfants de son œuvre narrative sont poètes de façon spontanée, presque à leur insu, comme en témoigne aussi le petit David :

Y con esto de la presencia y de la ausencia, me entusiasmé y me puse a escribir versos, como es natural. (RL, p. 119)

ou encore :

Me puse a recordar mi infancia. Concretamente un día en que le estuve diciendo versos a la luna, bajito, desde mi balcón (RL, p. 369)

Ce que nous souhaitons souligner, c'est que l'« être artiste » est inhérent à l'être de David. Sans acte de volonté –contrairement à la philosophie–, il est spontanément le sujet décrit par Cernuda ; il est artiste en toute innocence, pourrait-on dire, dans l'« oubli » et le « renoncement » de soi définis par María Zambrano. Ainsi rapporte-t-il avoir écrit des vers à la mort de sa mère comme s'il s'agissait d'une activité banale et évidente ; de même cette récitation poétique adressée à la lune.

Bien qu'elle conduise par la suite son protagoniste à nier son identité d'artiste, c'est bien ce que commence par décrire Carmen Martín Gaité : un sujet engagé, au-delà de sa volonté, dans une activité créatrice et transformatrice authentique et spontanée.

- La peinture

Il n'y a pas de vision sans pensée. Mais il ne *suffit* pas de penser pour voir : la vision est une pensée conditionnée, elle naît « à l'occasion » de ce qui arrive dans le corps, elle est « excitée » à penser par lui.

Merleau-Ponty¹

Si Carmen Martín Gaité ne pratiquait pas directement la peinture, elle a pratiqué les arts plastiques, notamment le collage et le dessin. La peinture est pourtant un motif récurrent à sa production littéraire –comme nous l'observerons dans la troisième partie

occupés à autre chose. Ce n'était pas elle dans le miroir, ce lieu n'était pas non plus ce lieu, et elle eut une prémonition, que c'était cela la littérature et que la littérature l'habitait. Cette expérience, à bien des égards, pourrait être qualifiée d'expérience princeps dans la mesure où, à la fois, elle permet la transformation littéraire de la jeune fille de 18 ans et se prête par la suite, de récit en récit, à partir du premier texte de Carmen Martín Gaité, El balneario, à sa répétition, chaque texte étant le retour de l'expérience inaugurale de 1944. ».

¹ Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, op. cit., p. 51.

de cette étude—, en tant qu'activité dans laquelle sont engagés la plupart de ses protagonistes. C'est qu'il faut conférer aussi à la peinture une valeur particulière, une valeur symbolique, relativement à l'art lui-même. Les deux motifs de la poésie et de la peinture mis en place chez David participent donc de la dimension méta-réflexive de la production romanesque de notre auteur : outre leur qualité de discipline artistique, poésie et peinture sont symboles de l'art, et à ce titre, intensifient la dimension de la réflexion que Carmen Martín Gaité mène sur l'art à même sa production romanesque¹.

Une fois remarquée cette valeur symbolique, il nous faut observer la pratique de la peinture, là encore dès l'enfance, chez David. Si l'activité du dessin est commune à la plupart des enfants et qu'elle peut, en cela, apparaître comme une activité banale, on comprend immédiatement que celle-ci puis celle de la peinture prennent chez David une valeur particulière. Alors qu'il a coutume de se définir par la passivité, la peinture lui sert au contraire de moyen d'affirmation face aux autres. Comme nous pouvons l'observer dans ce refus face à une proposition de sa cousine, cette activité est incontestable et insubstituable :

- [...] y haríamos esculturas de madera.
- Me gusta más pintar. (RL, p. 238)

L'aspect catégorique de l'opposition nous place dans une dimension qui dépasse celle du simple jeu. L'affirmation traduit ici un engagement assumé et défendu. Par ailleurs, la réponse au « je » face à la proposition au « nous » traduit ponctuellement une prise de position individuelle en même temps qu'elle décrit une sphère qui échappe au partage, une sphère où David habite sa solitude.

Les références à cette activité pratiquée dès l'enfance sont nombreuses tout au long du roman ; le sérieux que David met à la défendre atteste de l'importance qu'il lui confère. Sans que David ne s'en explique jamais, la peinture se pose comme un espace privilégié lui permettant à la fois de s'affirmer et de s'oublier ; un espace échappant aux autres espaces-temps.

¹ La réflexion de l'art dans la littérature fait l'objet de la dernière partie de cette étude.

b. Ambivalence chez l'adulte : nécessité et dévalorisation

Nul n'a jamais écrit ou peint, sculpté, modelé, construit, inventé, que pour sortir en fait de l'enfer.

Antonin Artaud¹

La poursuite de la pratique artistique chez David-adulte fonctionne comme la confirmation que ni le tempérament artistique ni la pratique de l'enfant ne sont à considérer chez lui comme accidentels. Dans son rapport à la pratique artistique, David continue de faire preuve d'originalité en cela que jamais il ne l'investit dans ce qu'elle représente sur le plan social ; le chemin qui mène au stylo ou au pinceau est toujours le chemin de l'intime, presque coupé de la réalité extérieure. Même s'il se réfugie dans la création à la façon dont le décrit Artaud, il continue de le faire spontanément, c'est-à-dire ici sans le mettre en relation avec les causes qui motivent la nécessité de refuge. Ainsi, sans l'intervention des autres personnages, il est à supposer qu'aucun retour réflexif sur cette nécessité ne serait produit contrairement à ce qui se passe avec les autres protagonistes de Carmen Martín Gaité engagés dans la création artistique.

- L'écriture des Cahiers

Ce n'est pas pour devenir écrivain qu'on écrit. C'est pour rejoindre en silence cet amour qui manque à tout amour.

Christian Bobin²

Contrairement à ce que dit José Carlos Mainer dans son introduction à *Ritmo lento*, faisant certainement l'amalgame avec ce qui se vérifie pour Zeno, protagoniste de Svevo dont Carmen Martín Gaité a revendiqué la filiation, David n'écrit pas « a instancias de su psiquiatra »³, mais de sa propre initiative. Ainsi continue-t-il, adulte, d'avoir, spontanément et parfois presque malgré lui, recours à l'écriture.

Par exemple, dans l'un des premiers chapitres, intitulé « Don Isaías », il raconte comment la recherche d'un emploi a donné naissance à une série de cahiers, baptisés

¹ Antonin Artaud, *Van Gogh le suicidé de la société*, op. cit., p. 60.

² Christian Bobin, *La part manquante*, « La baleine aux yeux verts », (1989), Gallimard, Folio, Paris, 2005, p. 26.

³ José-Carlos Mainer, « La novela de un chico raro », op. cit., p. 13.

« cuadernos fichero » (RL, p. 137), qui ont progressivement perdu leur vocation initiale de lieu de compilation d'articles de journaux pour devenir des cahiers de réflexion, et plus tard, « una especie de diario entreverado de dibujos » (RL, p. 137). Si la qualité artistique de ce type d'écriture est discutable dans la mesure où elle ne se donne pas comme visée la création littéraire, elle apparaît spontanément comme moyen de matérialiser la réflexion autobiographique ou non.

A Villa Julia, c'est encore pour combattre la difficulté de la réclusion que David s'en remet à l'écriture ; cette fois-ci, l'écriture apparaît véritablement comme un moyen de survie comme il le confie lui-même dès les premières pages :

Esta tarde se me ha armado un remolino de recuerdos y pensamientos, y para que no me hagan sufrir, trato de fijarlos uno por uno.
(RL, p. 58)

Ainsi l'écriture apparaît certes dans sa vertu thérapeutique, mais spontanée et non ordonnée par le psychiatre. Cette modalité de l'écriture, maintenue à l'écart de toute ambition littéraire, correspond à ce que bon nombre d'écrivains ont baptisé « manie de la main », et que Carmen Martín Gaité a qualifié de « vice » dans *El cuarto de atrás* :

[...] me agarro al lápiz ya por pura inercia, ¿comprende?, sé que es un vicio estúpido, pero me tranquiliza los nervios.¹

Conformément au témoignage de beaucoup d'écrivains relativement au moment où ils ont enfin obtenu l'intime conviction d'avoir atteint la qualité d'« écrivain », le moment où ils avaient enfin cessé de s'en préoccuper, le moment où la seule nécessité vitale d'écrire leur est apparue², nous présumons que David qui jamais ne s'en soucie et a pourtant recours à l'écriture de façon spontanée ou quand il en va de sa propre vie, est un écrivain « authentique ». En attestent d'ailleurs le roman même que nous sommes en train d'étudier, composé presque entièrement par ses propres cahiers.

¹ Carmen Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, op. cit., p. 106.

² Nous reprenons à ce sujet les mots de Rilke dans ses célèbres « Lettres à un jeune poète », Franz Xaver Kappus : « *Cherchez en vous-même. Explorez la raison qui vous commande d'écrire ; examinez si elle plonge ses racines au plus profond de votre cœur ; faites-vous cet aveu : devriez-vous mourir s'il vous était interdit d'écrire. Ceci surtout : demandez-vous à l'heure la plus silencieuse de votre nuit : me faut-il écrire ? [...] s'il vous était donné d'aller à la rencontre de cette grave question avec un fort et simple « Il le faut », alors bâtissez votre vie selon cette nécessité ; votre vie, jusqu'en son heure la plus indifférente et la plus infime, doit être le signe et le témoignage de cette impulsion.* », traduction de Martin Ziegler, Seuil, L'école des lettres, Paris, 2005.

Le moment est venu de repréciser la voie narrative choisie par l'auteur, Carmen Martín Gaité : en dehors du prologue et de l'épilogue délégués à un narrateur hétéro-diégétique et omniscient dont il n'est pas précisé si la parole est orale ou écrite, le corps du roman est porté par une voie narrative homodiégétique et écrite : la production scripturaire de David. Ainsi, par un jeu de mise en abyme fabriqué par l'auteur réel, David est fait romancier à son insu –dans le sens où il est le rédacteur de ce que le lecteur réel a entre les mains. De la sorte, Carmen Martín Gaité préfigure ce dont elle fera l'objet de *El cuarto de atrás*¹ : un protagoniste à la première personne – confondu de façon plus ou moins explicite avec l'auteur elle-même– qui doute de sa capacité à produire un bon roman, et qui finalement s'avère être celui que le lecteur a entre les mains.

- L'activité de peindre

[...] cette philosophie qui est à faire, c'est elle qui anime le peintre, non quand il exprime des opinions sur le monde, mais à l'instant où sa vision se fait geste, quand, dira Cézanne, il « pense en peinture ».
Merleau-Ponty²

Si la banalisation et l'intimité, voire le secret, de sa pratique scripturaire permettent à David de s'épargner la réflexion sur cette pratique, il en va autrement pour la peinture, étant donnés ses propres traits définitoires d'« art plastique » requérant des moyens matériels ostensibles (tubes de peinture visibles et odorants, pinceaux, toiles, atelier) et d'« art visuel » sollicitant la vue du récepteur. Ceux qui apprennent, certes toujours par hasard et souvent par l'intermédiaire d'un tiers, qu'il pratique la peinture deviennent des interrogateurs l'obligeant, souvent contre son gré, à expliciter cette pratique. Gabriela et Bernardo sont les principaux acteurs de l'« accouchement » de cette verbalisation de l'artiste.

Bien que David ne se prête pas spontanément à cette réflexion, nous allons observer que ses réponses traduisent toutefois son grand degré de conscience relative-

¹ Cf. notre travail de Maîtrise sur *El cuarto de atrás* et *Nubosidad variable* intitulé « La narrativa de Carmen Martín Gaité: escritura, literatura, arte », Université de Limoges, septembre 2001, sous la direction de Teresa-Mary Keane Greimas.

² Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, op. cit., p. 60.

ment à ce qu'est la création artistique et notamment l'acte et le moment de peindre. En faisant appel aux autres personnages, Carmen Martín Gaité obtient ainsi que son protagoniste transmette sa propre maturité relativement à la création.

- Le secret

Suite à une rencontre fortuite avec Bernardo demandant à David des nouvelles de son projet d'établir un atelier dans le grenier de la maison de son père, Gabriela comprend que bien qu'il prétende « ne rien faire », David a une activité : la peinture.

- [...] ¿Eres pintor?
- Pinto algunas veces.
- Pues eso: pintor. ¿Y por qué lo ocultas?
- No lo oculto.
- A mí no me lo habías dicho.
- Creí que no te interesaba la pintura. Un día dijiste que no entiendes nada y que te parece chino.
- Bueno, pero como tú te reíste, creí que estabas de acuerdo conmigo.
- Y lo estoy. Todo es como chino en este mundo, según para quien. (RL, p. 199)

Il nous faut aussi remarquer que c'est la question de l'*être* que pose la formulation de la question de Gabriela ; question à laquelle David continue de se soustraire pour répondre par le *faire*. C'est précisément ce que nous souhaitons observer : la volonté de David de nier son *être* artiste, bien qu'il soit pleinement actif dans le *faire* de l'artiste. Ainsi, détourne-t-il la question de l'être en répondant par l'euphémisme d'un faire occasionnel, « pinto algunas veces ».

La surprise de Gabriela face à la découverte d'un élément aussi important relatif à la vie de son ami pose la question de la privacité ou la publicité de la pratique artistique ; c'est-à-dire celle du destinataire. Pour qui l'artiste réalise-t-il une œuvre : uniquement pour lui-même, pour lui-même et autrui, uniquement pour autrui en vue d'obtenir sa reconnaissance (cas de l'artiste « inauthentique ») ? Question qui implique celle de l'engagement dans la production d'une œuvre. L'aspect problématique de la posture de David est précisément celle de l'absence de destinataire, alors que sa pratique s'avère « authentique » en ne cherchant pas la publicité.

« Authenticité » ou intensité du degré d'intimité, comme le confirme encore la définition qu'il donne à un autre moment de cette activité : « mi subterránea afición de

pintar » (RL, p. 139). La figurativité du « souterrain » qui converge avec celle de la profondeur décrit en effet l'intensité maximale de ce degré d'intimité.

- Extase et refuge au « bruit des autres »

Dans un autre échange avec Gabriela, l'obstination banalisante et le parti-pris de la négation de David vont le conduire malgré lui à décrire un état contradictoire à son engagement dans la pensée rationnelle : un état qui est précisément celui de l'artiste dans l'instant créateur, un état de grâce et de suspension.

David continue ainsi d'être pris à son propre piège : lui qui refuse le statut d'artiste et s'obstine dans celui de penseur, pris dans l'engrenage de sa rhétorique de la négation, en niant l'existence d'une « raison » –entendue comme cause– à sa peinture, et en suspendant la pensée et le sentir au moment de l'instant créateur, en vient finalement à décrire le moment de la création et l'œuvre créée.

- ¿Por qué pintas? –seguía peleando ella–. Algo sentirás cuando pintas. En algo pensarás.
- En nada, en los colores.
- Pero digo que tendrás confianza de estar haciendo algo valedero.
- No. Tomo la pintura como un refugio.
- ¿De qué?
- Del ruido, por ejemplo.
- Ah... del ruido. –Y luego añadía tímidamente–: ¿Es que hay mucho ruido en tu casa?
- No. Digo del ruido que hacen los demás, en general. Del ruido que se te queda en la cabeza. (RL, p. 202)

En définissant le moment de l'activité créatrice comme échappant à une raison (cause), à la pensée et au sentir, David en fait un moment d'abandon –au sens où María Zambrano emploie le terme « olvido »– de suspension du sujet face à lui-même. L'instant créateur est celui de l'expression du soi libéré de toute contrainte : un moment d'extase.

Espace privilégié de l'expression du soi, c'est aussi un espace d'intimité face aux autres. Au-delà d'une nouvelle manifestation de sa misanthropie, ce qui nous intéresse c'est l'emploi métaphorique du vocabulaire sensoriel pour décrire le « refuge » qu'est l'instant créateur. En effet, la métaphore du « bruit des autres » qu'il invoque établit un système d'opposition entre le visuel (la peinture) et le sonore (le bruit) : le visuel

est investi comme une protection de la nuisance sonore –métonymie d'autrui–, et partant, est associé au silence reposant. Par ailleurs, derrière la métaphore du « bruit » se cache en fait les « mots » ; la nuisance dont il lui faut se protéger est en fait une nuisance cognitive. Contrairement à sa revendication de l'activité de pensée, il décrit ici la nécessité d'un espace permettant le repos cognitif, un espace de silence mental.

Dans la nonchalance de ses réponses à Gabriela, David décrit un état d'exception à ce qui lui sert d'ordinaire à se définir –la pensée. Cet état est l'état créateur où le sujet parvient à s'abandonner, à échapper à lui-même, et à échapper à l'activité cognitive liée à la relation intersubjective. Par ailleurs, la recherche tacite du silence fonctionne comme légitimation de la peinture en tant que telle, comme définition de la singularité de cet art par rapport aux autres. Par glissement métaphorique, le silence se trouve associé au blanc, le blanc de la toile, prêt à recevoir l'expression de la subjectivité abandonnée. Tacitement, c'est aussi la rhétorique du vide, nécessaire à l'avènement du plein, qui émerge : le vide du sujet, le vide du sujet libéré des autres, le vide de la toile blanche, pour que puisse jaillir le plein de la création.

- Jeu et temps

Dans une dernière réflexion qui est une réponse au dialogue mental entretenu avec Bernardo –déjà identifié–, toujours sur le mode de la banalisation, voire la désacralisation, David définit la créativité au moyen de ses fondamentaux même : le jeu et l'enfance retrouvée, la toute-puissance du créateur face à la possibilité infinie, la « finalité sans fin », et encore, le rapport au temps.

[...] cuando pintaba, era incapaz de considerar que estaba haciendo algo serio, por lo menos según la acepción que él daba a esta palabra. Para Bernardo decir serio era como decir obligatorio. Y pintar, al contrario, se relacionaba para mí con jugar, con contemplar. Pero sobre todo con la incertidumbre. Me parecían infinitas las posibilidades de combinar rayas y colores, y el hecho de que la combinación necesaria para dar lugar a un cuadro o dibujo determinado dependera de mi elección, me sumía en grandes perplejidades, ya que tan valledera me parecía una combinación como la contraria. O sea, que como la finalidad de mis pinturas estaba en ellas mismas (no les había inventado ninguna finalidad), pintaba al mismo ritmo lento que presidió los juegos e inventos de mi infancia. Y con esto no me escapaba del tiempo, sino que sentía aún más su runruneo encima de mí.

Pintar, en una palabra, no era emplear el tiempo. (RL, p. 140)

A partir de la définition de Bernardo de la notion de « sérieux » David en arrive à la notion kantienne de « finalité sans fin ». Dans son annulation du sérieux par le jeu et la contemplation, ce sont les conditions de la créativité qu'il identifie ; créativité qui, à l'instar de ses conditions, se fait gratuité. A sa façon, David fait ainsi converger la définition kantienne et le mot de Schiller fondant un mouvement se détournant des contingences historiques : « l'art pour l'art ».

Cette définition pertinente de l'acte créateur se fait pourtant presque à son insu, ou du moins sans volonté de le défendre, car la contradiction à laquelle il continue d'être afféré le pousse aussi à invalider sa pratique artistique au moyen de l'appropriation des arguments de ses détracteurs – ceux qui cherchent la rentabilité et la justification de toute action. Par exemple, la notion de retour à l'enfance, contigüe à celle du jeu¹, qui se heurte à la conception communément partagée et dont Bernardo se fait ici le porte-parole, de « sérieux », est à la fois identifiée par David, amené à la ressentir, et invalidée en conséquence de son dédoublement en cette opinion commune hostile à la création artistique.

Cet exemple illustre le dédoublement de David entre son « être artiste spontané » et le retour qu'il porte sur sa création du fait de son intégration du discours l'invalident ; ici, il apparaît comme créateur et censeur à la fois. La censure *a posteriori* est la modalité de la négation que nous souhaitons maintenant mettre en évidence.

Il agit encore de même relativement à la question de la possibilité et du choix que suppose la création d'une œuvre : au lieu de se sentir engagé dans une tâche importante, sacrée, il se disqualifie par rapport à ce qu'il estime être une carence, un manque de détermination.

Dans une dernière observation, il décrit le moment de la création comme celui lui permettant d'accéder à la conscience du temps ; non plus pour le subir relativement à une exigence de rentabilité, mais pour profiter de sa présence enfin ressentie positivement dans la mesure où il lui est possible de l'habiter. Ainsi reprend-il l'expression du titre du roman qui lui a déjà servi à se définir dans l'inefficacité, pour en faire quelque chose d'agréable : un mouvement somatique profond et régressif, représenté par la métaphore animale du « ronronnement » du chat.

¹ Nous rappelons à ce propos la valeur que Winnicott donne au jeu relativement à la créativité : « [...] c'est en jouant, et peut-être seulement quand il joue, que l'enfant ou l'adulte est libre de se montrer créatif. », D.W. Winnicott, *Jeu et réalité*, op. cit., p. 108.

Quand David est penseur, il s'impose d'être créateur, c'est-à-dire, entre autres, d'aller à l'encontre de l'opinion commune. Quand il est artiste, il est scindé entre une pratique, spontanée et authentique, représentative de ce qu'ont pu en dire ceux qui s'y adonnent de façon assumée et ceux qui l'ont théorisée, et le retour réflexif sur elle, un retour censeur inféré au discours de cette même opinion commune. C'est cette soumission mentale à la censure de l'opinion commune qu'il nous faut ici relever, en cela qu'elle est exceptionnelle chez David ; l'incohérence de cette condamnation de la pratique artistique face à la liberté de pensée qu'il défend avec virulence et contre tous. Si nous avons déjà remarqué la douleur que pouvait lui générer la pensée, une douleur acceptée au prix de la connaissance et de la lucidité, une justification de la disqualification de la pratique artistique est peut-être à chercher dans sa qualité salvatrice et rédemptrice. En refusant cet échappatoire, David continue de se comporter en ascète ; contrairement à Carmen Martín Gaité, il n'a pas vocation à chercher un quelconque moyen d'apaiser son « sentiment tragique » de l'existence, ne serait-ce par le biais de l'art.

Dans un nouveau vice de forme, cela même qui définit David comme un « véritable » artiste lui sert à se dévaloriser, et à dévaloriser l'artiste. La première modalité de la négation de l'artiste se singularise de la négation des passions en cela qu'elle n'empêche pas *a priori* la réalisation positive, mais qu'elle vient la banaliser et la dévaloriser *a posteriori*.

3. Seconde modalité de la négation de l'artiste : la rétention de l'« artiste assumé »

Ce que nous venons d'observer du rôle des autres personnages dans l'identification de David en tant qu'artiste se retrouve au moment de le responsabiliser face à la possibilité d'investir sur le plan professionnel cette compétence. Or, et c'est ce que nous définissons comme seconde modalité de la négation de l'artiste, David s'y montre totalement opposé. Conformément à son obstination à nier la possibilité d'une définition de son être, David refuse maintenant ce que nous appelons le « statut » d'artiste ; statut social –définissant une place au sein de la société– et économique –assurant une rentrée pécuniaire.

Si la première modalité venait *a posteriori* déjuger quelque chose d'avéré, celle-ci vient empêcher l'avènement de quelque chose ; elle fonctionne sur le mode de la ré-tention.

a. Négation du statut d'écrivain

Avant d'apprendre qu'il pratique la peinture, Gabriela encourage David à écrire –entendu ici comme création littéraire. Une injonction qui se fonde sur deux arguments : la remarque de sa capacité d'observation du monde, et la comparaison avec ceux qui « se disent » écrivain –les guillemets annonçant le questionnement de cette capacité à l'auto-proclamation dont David est à sa façon porteur– :

- Tú escribirías muy bien –dijo una vez–. ¿Has probado a escribir?
- Versos, cuando era pequeño.
- Pues te aseguro que la mayor parte de los que escriben no se fijan en las cosas ni la mitad que tú. Son una pandilla de memos.
- ¿Y qué? Aunque eso fuera verdad, el que la gente escriba mal no es razón para que escriba yo. (RL, p. 197-198)

Ce qu'évalue ici Gabriela, ce n'est pas une création mais une personnalité. Elle pose ainsi la question de la personnalité de l'écrivain. Si nous ne sommes en mesure de dire s'il est possible ou non d'identifier un type de personnalité propre à définir l'écrivain, Gabriela nous permet de caractériser deux représentations imaginaires de ce personnage –l'écrivain.

La première, la sienne, est celle qu'elle reconnaît en David et qu'elle interprète en termes de mystère, discrétion, observation, originalité, et humilité. Elle l'oppose à un autre type, particulièrement développé à la Faculté des Lettres, qualifiable d'« inauthentique ». L'objectif de ce second type d'écrivain est la reconnaissance extérieure et la conquête, par ce biais, d'un certain type de pouvoir : ce sont les « memos » dont parle Gabriela et auxquels elle oppose David. Cette identification de l'« écrivain inauthentique » s'inscrit dans la même lignée que celle du pédantisme intellectuel déjà déploré conjointement par David et Carmen Martín Gaité¹.

Bien que Gabriela ne le place pas dans cette catégorie « inauthentique », David répond par l'agressivité et la négative à la reconnaissance de sa personnalité d'écrivain

¹ Cf. la première partie de cette étude sur *Ritmo lento*.

et à l'encouragement à l'assumer. Alors que la reconnaissance et l'encouragement lui sont offerts, qui plus est de façon pertinente aux vues de la qualité et de la spontanéité de sa production déjà étudiée, le refus agressif de David est à remarquer dans son manque de légitimité. Ce qui nous intéresse, c'est d'observer ce que ce refus porte d'« anormalité » ; car comment justifier cette obstination dans la négation de ce qu'il est et qu'il pratique ? Quel sens donner à cette rétention de l'artiste qu'il est, à cette prise en otage de soi-même ? Ce sont ces questions sans réponses qui nous conduiront, au niveau du sujet, à la folie pathologique.

b. Négation du statut de peintre

Pour la peinture, le personnage qui reconnaît la compétence et encourage est Magdalena. Elle est d'autant plus accréditée à le faire que son expérience parisienne de la « bohème » l'a conduite à côtoyer le milieu des peintres –les amis de Lucien, l'amant de sa mère. Outre la personnalité, ce sur quoi porte ici son estimation est directement, dans sa concrétisation, la production de David :

A la prima Magdalena, fue a la primera persona que le enseñé mis cuadros. Entendía muchísimo y le entusiasmaron. Se puso a hablarme de grises de Picasso y verdes de Cézanne, y me avivó una cierta conciencia de profesionalidad con sus alabanzas. Sin embargo nunca me hablaba del porvenir, le parecía natural que un verdadero artista no tuviera proyectos inmediatos ni se enterase por el dinero. [...] (RL, p. 347)

Magdalena est investie d'une signification particulière à l'égard de la peinture : elle représente à la fois la compétence culturelle critique et la promotion marchande de l'art. Dans les deux cas, son jugement a donc une valeur objectivante –dans le sens de la sortie de la sphère individuelle et privée, subjective. Ainsi, son évaluation de l'œuvre de David, qui prend la forme de la valorisation positive, se fait objective à ces deux niveaux : la comparaison avec ce qui est la culture de la peinture, ici dans la mise en relation avec des autorités de la peinture telles que Picasso et Cézanne, et la volonté de rendre publique son œuvre. Publication qui implique elle-même deux réalités objectives : celle d'en appeler au public pour attester de l'existence et de la valeur de la production, et celle de la « professionnalisation », impliquant encore la valeur marchande.

L'un des enjeux de la mise en évidence de ces qualités objectives et entrepreneurantes de Magdalena est ainsi de décrire le contrepoint de David. Elle représente la valorisation positive et matérialiste, du point de vue marchand, de l'art, à l'inverse de David qui valorise négativement sa production sans envisager de pouvoir en tirer un quelconque profit (reconnaissance sociale et/ou financière).

Au moyen de la comparaison, Gabriela et Magdalena établissent la relation entre l'artiste et le groupe social, la production artistique et la valeur marchande. Toutes deux confèrent ainsi à l'artiste un statut social et économique. Approche objectivante qui opère de façon valorisante et donne une « place » sociale à l'art.

Par contraste, l'attitude de David se fait encore plus évidente dans sa négation. Cette rétention s'opère à la fois sur son être intime, dans son refus de se penser écrivain et de produire de l'écrit, et son insertion dans la société, dans son refus de la possibilité d'obtenir un statut social en s'assumant et se promouvant comme peintre.

La rétention dont nous parlons est une forme de censure. Si la plupart des artistes –pour être sujets– sont confrontés au doute de l'évaluation de leur production et à l'appréhension de la publication ou exposition, c'est-à-dire en prise avec l'autocensure, l'attitude de David se singularise dans son obstination nihiliste malgré la reconnaissance et l'encouragement. La séquestration de la création au niveau de l'écriture et le total détachement vis-à-vis de la création picturale décrivent à nouveau un comportement échappant au sens.

La représentation de la négation de l'artiste à travers le personnage de David permet à Carmen Martín Gaité de formuler la problématique de la créativité. Si cette problématique s'avère d'emblée métalittéraire et méta-artistique, Winnicott en a aussi fait, au-delà de l'artiste, une question essentielle et fondatrice au sujet en tant que tel –en confondant à travers la notion de créativité le sujet et l'artiste.

Cette question, traitée ici relativement à un aspect spécifique –la négation de David à conférer de la valeur à sa production spontanée et sa rétention dans l'identification au statut d'artiste– nous place au cœur de la problématique qui sous-tend la totalité de notre étude : la caractérisation d'une œuvre littéraire interrogeant la littérature et son rapport à l'être du sujet –un rapport de nécessité pour Carmen Martín Gaité, comme nous allons le voir.

Dans *Ritmo lento*, David adopte une posture définie vis-à-vis des passions et de l'art : celle de la négation. Néanmoins, son attitude n'est pas toujours exempte d'ambiguïté. Celle-ci nous a permis de faire émerger les enjeux propres à la créativité et à l'être artiste, sur les plans individuel et collectif. Ainsi la question de l'authenticité et de la spontanéité sur le plan intime face à l'autocensure au moment de la publication-exposition et au refus de l'engagement et du destinataire. Mais aussi, sur le seul plan individuel, la dialectique de l'*être* et du *faire*, où l'être-artiste est nié alors que le faire est en partie assumé comme en attestent la production et le discours réflexif. Faire qui permet encore de faire émerger la dialectique volonté/spontanéité, et cette scission de David dans son appréhension de la pensée et de l'art : son volontarisme à choisir la pensée, et son engagement spontané dévalorisé dans la pratique artistique. La négation appliquée à la création apparaît alors aussi comme la conséquence de son aspect non-volontaire et spontané ; elle exprime la volonté de David de soumettre et réduire une expression qui semble surgir malgré lui.

Ainsi Carmen Martín Gaité représente l'art dans son aspect viscéral et tout-puissant ; comme une autonomie qui dépasse la volonté du sujet qu'elle habite. David est le lieu du conflit entre la volonté rationnelle de contrôle et le dépassement de soi par la puissance artistique. Son refus à accepter cette autre manifestation de lui-même, en même temps qu'elle se soustrait au sens, en exprimant l'autodestruction, semble poser l'art comme une divinité sur laquelle le sujet ne peut avoir prise. L'échec de David le poussant à la folie peut alors trouver une justification dans son orgueil à défier la puissance divine de l'art, à prétendre pouvoir la nier ou la dominer. Ainsi, par la négative, notre auteur installe ce qui deviendra l'un des axes fondateurs de son œuvre, dans l'autonomie toute-puissante de l'art ; dans la nécessité vitale pour celui qui est habité par l'art de lui concéder l'accès à l'expression, de s'en faire l'humble serviteur. Par ailleurs, par cette réflexion viscérale et radicale, Carmen Martín Gaité fonde sa légitimité d'artiste authentique et engagée.

Hors de la sphère intime du sujet –qui est celle sur laquelle nous avons centré notre réflexion pour toute cette approche de *Ritmo lento*–, la datation du roman vient aussi poser la question à un autre niveau : celle du statut, de la légitimité, voire de la possibilité –d'être et d'agir– de l'artiste sous le franquisme. Dans cette perspective, au lieu de s'opposer à la société espagnole, David en est le représentant –de même que

lorsqu'il incarne l'impossibilité de la projection dans le devenir, étudiée précédemment- ; il représente ainsi le basculement dans la folie au moment où l'art n'est plus possible. Par cette idée, notre auteur se fait à nouveau le relai de la pensée post-nietzschéenne, de façon appliquée, à un contexte précis : celui de la dictature franquiste. Dans ce contexte, l'impossibilité de David à assumer son être-artiste peut alors faire sens ; le chemin qu'il incarne –du non-sens, de la folie, de la mort– est alors celui de la société quand elle est privée d'art. C'est une autre façon pour notre auteur, relativement à un espace-temps précis déploré dans les limites de la censure politique, d'alerter sur le fait que quand l'art n'est plus possible, seules restent folie et mort¹.

Conclusion :

Négation et fondation : David Fuente *versus* Carmen Martín Gaité

Que ce soit relativement aux passions ou à l'expression artistique, la modalité de la négation observable dans *Ritmo lento* ne peut être interprétée, au niveau des protagonistes qui la promeuvent et la pratiquent, comme acte premier et fondateur. Cette modalité a valeur négative en cela qu'au lieu d'amorcer la fondation (ou re-fondation) du sujet elle évolue en négation de lui-même. C'est cette négation du sujet par lui-même –aboutissant dans un acte qui en devient le symbole, le suicide– que nous sommes amenée à interpréter comme folie au sens pathologique –morbide.

Notre approche philosophique du roman nous a aussi permis d'observer comment ce qui se passe au niveau de l'intimité des protagonistes qui font cette expérience est aussi une mise à l'épreuve de la tradition philosophique (platonicienne) –ici nous ne sommes plus dans la pensée existentialiste du XXe siècle. Ainsi, la primauté idéologique de la raison sur les passions et l'art apparaît comme une des justifications de l'erreur et l'échec de David et son père.

Sur le chemin de la compréhension de ce qui a pu conduire notre auteur à hésiter avant d'affirmer une issue aussi tragique pour le roman et pour le sujet –tel que l'incarnent les protagonistes– nous retrouvons donc l'échec d'une pensée dont la particularité est la censure de la composante affective –peut-être la plus humblement

¹ Dans *Tiempo de silencio*, Martín Santos décrit de façon complémentaire l'impossibilité d'être scientifique dans cette même Espagne franquiste ; pour ce faire, il choisit un traitement différent à celui de notre auteur : l'ironie et l'humour noir.

humaine–, et de l’activité dont elle est source, l’art –peut-être la plus parfaitement humaine.

Mais l’échec de David Fuente n’est pas celui de Carmen Martín Gaité. La négation qui est pour lui non-efficace l’est et le sera plus tard pour elle. Pour elle la négation est fondatrice : avec *Ritmo lento*, elle tue le monstre de la tradition intellectuelle dans ce qu’elle a de sclérosant et de dictatorial, et fonde la nécessité vitale –redécouverte au XXe siècle– de la réconciliation avec les passions et leur expression artistique. *Ritmo lento* est son cri de révolte. Révolte qui, par cela qui la lie à la négation, précisément, est toujours en partie destructrice : en atteste l’issue de la fiction, mais encore le long silence qui la suit. C’est que pour Carmen Martín Gaité, ce moment, cette expérience profonde et complexe –pourtant passée presque inaperçue–, est particulièrement singulier relativement à sa construction de penseur et d’artiste ; il est fondateur d’une identité et d’une recherche nouvelles –que nous caractériserons dans la dernière partie de cette étude.

L’évolution tragique à laquelle elle soumet ses protagonistes, la folie dans son aspect pathologique et le suicide, a à voir avec une interrogation sur l’arbitraire pesant sur la liberté et la capacité à créer. Dans ce que nous venons de voir, la question de l’arbitraire trouve sa résolution dans la négation. Une négation qui est une folie, puisqu’elle fonde la négation du sujet lui-même. Une folie parce qu’elle échappe au sens pour anéantir le sujet dans une passion pathologique, la passion de la souffrance.

C’est cette dernière passion qu’il nous reste à caractériser et à interroger quant à son enjeu pour Carmen Martín Gaité.

C. La passion négative : la mélancolie clinique

En *Ritmo lento* se aborda ya abiertamente el problema de la comunicación. El análisis de una conciencia «anormal» permite examinar las dificultades que el mundo ofrece para una comunicación verdadera, los obstáculos que todo ser humano tiene que afrontar en sus relaciones consigo mismo y con los demás si quiere que estas relaciones sean sinceras.

Carmen Martín Gaité¹

Le moment est venu de faire le lien entre ce qui a été notre point de départ dans l'interrogation de l'enjeu de la signification de *Ritmo lento*, le défi du risque – lancé par Carmen Martín Gaité dans son premier Cahier– de « pousser la pensée à l'extrême », et la négation des passions. La prise en compte de la résolution du roman dans la folie et la mort permet de décrire l'évolution de la négation des passions en passion négative. La clé interprétative qui se dessine alors est celle de la mélancolie – autre figure fondatrice de la philosophie et culture occidentale interrogée par notre auteur– prise dans l'acceptation restreinte de la psychiatrie d'abord, puis de la psychanalyse.

La pluralité de signifiés que désigne ce terme –notamment du fait de son apparition primitive et de sa persistance– nécessite que nous précisions l'acceptation dans laquelle nous allons y avoir recours ; pour ce faire, nous nous appuyerons sur l'essai de Julia Kristeva intitulé *Soleil noir* et sous-titré « Dépression et mélancolie »². Après avoir observé avec notre auteur la systématique psychiatrique et l'ambiguïté de sa capacité à apaiser ou fabriquer la folie –telle que *Ritmo lento* la représente aussi–, nous en appelons donc maintenant à cette même discipline pour définir un certain type de « mélancolie » –avant l'apport de la révolution freudienne et de la psychanalyse.

Après un retour au texte fondateur attribué à Aristote, *Problemata* (30, I), qui, par l'association de la quatrième humeur, l'humeur noire, aux « personnalités d'exception »³, a installé jusqu'à nos jours le doublet génie-folie, Julia Kristeva rappelle la

¹ Carmen Martín Gaité, « Reflexiones sobre mi obra », in *Pido la palabra*, op. cit., pp. 251-252. Nous commenterons cette observation de notre auteur un peu plus loin.

² Julia Kristeva, *Soleil noir, Dépression et mélancolie*, (1987), Gallimard, Folio, Paris, 2005.

³ Ibid., p. 16.

com-plexité de la définition catégorielle de la mélancolie psychiatrique, entre psychose et névrose, mise en évidence par Freud : la proximité de la mélancolie et de la dépression, sa situation de carrefour :

La mélancolie –retrouvons encore le terme générique après avoir distingué les symptomatologies psychotique et névrotique– a le redoutable privilège de situer l’interrogation de l’analyste au carrefour du biologique et du symbolique.¹

Dans notre observation de l’évolution de David vers la folie et le suicide, nous interprétons ainsi le terme de « folie » maintenant dans son acception pathologique : dans ce qu’il recouvre de souffrance confessée, et aussi d’inévitable, d’incurable –dans le cas de la mélancolie psychotique. L’observation, d’abord symptomatique, de la négation des passions devenue passion négative, de la folie de David dans la perspective mélancolique, nous permettra alors d’établir le lien entre les affects niés et la pensée – le langage.

1. Les symptômes de David : de pathos à thanatos

La dépression est une poupée russe et, dans la dernière poupée, se trouvent un couteau, une lame de rasoir, un poison, une eau profonde et un saut dans un grand trou. Je finis par devenir l’esclave de tous ces instruments de mort. Ils me suivent comme des chiens, à moins que le chien, ce ne soit moi. Et il me semble comprendre que le suicide est la seule preuve de la liberté humaine.

Stig Dagerman²

Alors que dans la première partie de notre réflexion sur *Ritmo lento* David est apparu tel une nouvelle représentation de la figure d’Œdipe, acceptant avec courage et volontarisme la douleur de la tragédie de la connaissance –selon le terme de Nietzsche–, la complexité et la modernité du roman nous conduisent maintenant à sortir de cette perspective héroïque, voire épique, pour observer comment, malgré son acceptation d’une lucidité douloureuse, il subit la souffrance.

¹ Ibid., p. 19.

² Stig Dagerman, *Notre besoin de consolation est impossible à rassasier*, (1952), Actes Sud, Paris, 1989, p. 17.

Ainsi, poursuivant notre étude des passions et affects, nous en venons à considérer la folie dans son aspect affectif de souffrance. Après avoir observé la négation de passions évaluables en termes de positivité et de vitalité, nous observons une passion négative et destructrice, un affect douloureux jusqu'à l'insoutenable. Dans cette perspective, il nous faut remarquer le rôle joué par le langage : un rôle utilitaire qui permet à David d'exprimer, c'est-à-dire de mettre à distance et de mettre en forme, cet ensemble douloureux : parfois dans une identification lexicalisée et consciente, parfois, simplement en rapportant un comportement qui, sans qu'il n'en ait vraiment conscience, s'avère symptomatique.

a. Lexicalisation de la folie et de la mélancolie

La folie est lexicalisée littéralement dès les premières pages du prologue au moyen du signifiant « locura » adressé deux fois par Marcos à Lucía¹ –bien qu'elle en soit l'un des plus faibles représentants. Elle est encore lexicalisée, mais cette fois de façon figurative, au moment où Lucía entre dans la demeure du Docteur Fuente, plongée dans le noir, et que celui-ci se voit justifier : « Se han debido fundir los plomos » (RL, p. 40) ; si dans ce contexte précis, l'expression est à prendre au sens propre –celle de la défaillance du système électrique–, elle communique néanmoins aussi son sens figuré, celui de la folie dans le langage colloquial. La discussion qui s'ensuit, entre l'ancien psychiatre et Lucía, relative à l'internement d'office de David à Villa Julia convoque alors un autre type de langage, traduisant une autre voie de confrontation et de désignation de la folie : le vocabulaire médical, et plus spécifiquement, le vocabulaire psychiatrique. Les termes employés sont alors ceux d'« enfermo » et « psiquiatra », de « tratamiento » et « medicinas ».

Bien que la narration du prologue n'incombe pas à David, elle remplit sa fonction et annonce de façon explicitement lexicalisée la problématique de la folie dans sa double approche, séculaire et médicale. Conformément à la note d'intention déjà citée, la « locura » est dès le début clairement posée par Carmen Martín Gaité comme enjeu du roman.

¹ « — [...] *Un capricho violento, como una locura.* » (RL, p. 36), « — [...] *Ya empiezas con tus locuras.* » (RL, p. 37).

Si David-narrateur emploie lui aussi parfois le terme de « locura » pour désigner sa conduite et son inadaptation, son incapacité à vivre et sa tendance à commettre des actes jugés « anormaux », il est davantage amené à employer, pour désigner sa détresse, ceux de « melancolía » et « depresión »¹. Un autre terme paradigmatique dans la lexicalisation de la folie et de la mélancolie est celui d'« angustia ».

Sans rendre compte d'un inventaire détaillé relatif à cette lexicalisation, nous insistons sur le fait que ces termes génériques sont fréquemment répétés tout au long du roman, et qu'ils fonctionnent comme hyperonymes d'autres termes comme « neurastenia » (RL, p. 78), « mutismo » (RL, p. 122), « apatía » (RL, p. 135), etc.

Pour ce qui est de la distinction d'emploi entre les termes de folie et de mélancolie, elle est davantage à chercher du côté des locuteurs : en règle générale –et conformément à notre première partie démontrant que le fou est l'Autre–, les termes de folie et fou sont appliqués à David par les autres personnages, alors qu'il s'applique plutôt les termes de mélancolie, dépression, angoisse. Ainsi, et bien qu'il s'en défende en partie, David se montre engagé dans un processus de lexicalisation de sa souffrance.

b. Discours de la reconnaissance de la souffrance

Je suis le ténébreux, le veuf, l'inconsolé,
Le prince d'Aquitaine à la tour abolie ;
Ma seule étoile est morte, et mon luth
constellé
Porte le soleil noir de la mélancolie.
Nerval, *El Desdichado*

Bien que, du fait de son choix de la philosophie face à la poésie, le discours de David ne soit pas directement comparable à celui des poètes maudits du Romantisme du XIXe siècle, tourné vers l'expression exaltée d'affects mélancoliques, il se laisse parfois entraîner par la rhétorique du désespoir. Ainsi, malgré sa revendication de l'acceptation de la douleur consécutive de l'essence tragique de la connaissance, David est parfois contraint de succomber à cette douleur –ou du moins à « une » douleur.

¹ Remarquons que ces deux mêmes termes lui servent aussi à maintes reprises à caractériser l'état de son père. Mélancolie et dépression –tout comme fou et folie– sont des caractéristiques les identifiant.

Ainsi, son discours se fixant le devoir de l'universalité laisse parfois place à des digressions de tonalité passionnelle –pour autant qu'il s'en excuse. La présence de ce discours passionnel exprimant la souffrance démontre à la fois la reconnaissance par David de sa difficulté, mais encore son impuissance à y remédier. C'est cette détresse infinie du sujet –manifestation de son existence affective– qui nous conduit à l'appréhender à travers le prisme de l'interprétation psychanalytique de la mélancolie. D'autant plus que pour David, et conformément à notre problématique générale relative à *Ritmo lento*, le lien est toujours fait, d'une manière ou d'une autre, entre la pensée et la souffrance.

En ese tiempo, pasaba por baches de total inactividad, donde hasta las ideas parecía como si se coagulasen. Y los esfuerzos que hacía para liberar de aquella parálisis por lo menos al pensamiento, mi última atadura con la vida, eran tan angustiosos como baldíos. Experimentaba la sensación de estar tirando de un hilo oxidado y –comprobando tal incapacidad– algo parecido al terror. (RL, p. 323)

Ici, il vient réactualiser le fondement de la figure mythique du génie mélancolique, encore interprété comme suit par Julia Kristeva : « Ma douleur est la face cachée de ma philosophie, sa sœur muette »¹.

Un tel passage fait d'ailleurs la synthèse des différents axiomes fondant le questionnement originaire de *Ritmo lento* : nous retrouvons la figure de l'impasse, déplacée au niveau du corps-propre –preuve que le problème a bien une résonance affective–, dans la « paralysie », et bien que la dialectique vie/pensée soit une nouvelle fois posée dans la confusion-assimilation, elle trahit l'existence de l'affect –douloureux au point de la « terreur ». David est confronté à ce qui lui semble être des moments où la pensée cesse de fonctionner, et en cela qu'il est le sujet déséquilibré précédemment identifié, moniste de la pensée, cette hypothèse suffit à l'anéantir.

Dans cette relation posée par David, l'affect douloureux est conséquence de la faille momentanée de la pensée ; une résolution est donc apportée à notre problématique du lien entre pensée et folie. Toutefois, une confession d'un autre type, identifiant une incapacité, ou défaillance de la volonté à « créer la vie », vient remettre en cause l'unilatéralité de cette résolution, reposer la question à partir des passions –de leur négation– :

¹ Julia Kristeva, *Soleil noir*, op. cit., p. 14.

Estoy metido, con todos los que viven, en el callejón de estar viviendo. Se le buscan salidas urgentemente siempre a este mismo callejón, al único que hay, y por donde damos vueltas todos, incluso los que creen avanzar. El que no le sabe inventar una salida, o, aunque sepa, rechaza la invención, no va a ser por eso el causante de que el callejón exista. (RL, p. 366-367)

Une autre interprétation de la folie-lucidité qui se dessine ainsi : au lieu que la douleur soit la conséquence de la défaillance de la pensée, où de la tragédie de la connaissance, la pensée semble être la conséquence et la modalité d'expression d'une défaillance affective préalable. La lucidité intellectuelle est alors la forme d'une pathologie.

Dans le lien établi par David –sujet se débattant dans la négation des passions– entre la pensée et la souffrance, un vice de forme fait que la sagesse du sage devient inopérante pour lui-même. Le parcours de David sera à nouveau comparable à celui d'Œdipe, un Œdipe invalide, et qui, quand il le comprend, s'applique une sévresse corporelle et symbolique, s'ampute de ce qui a fait sa singularité : la lucidité.

c. Evolution de l'engrenage pathologique

Si, comme nous venons de le voir, une partie du discours de David identifie sa souffrance, son affection pathologique, le langage lui permet aussi de transcrire certains comportements caractéristiques d'une attitude pathologique sans qu'il ne s'en rende compte pour autant. David rapporte en effet des comportements ou des raisonnements qui échappent au sens, qui sont injustifiables du point de vue d'un « bon sens » à la Descartes. Ici, nous observons David dans une course insensée à sa propre perte ; et c'est cette fois en cela qu'il est le fou.

- Transcription de la pathologie non-identifiée

Au sein de l'économie globale du roman, l'aspect pathologique de David fonctionne en binôme avec le personnage de don Jaime, le psychiatre. Si nous avons déjà observé l'attitude critique de Carmen Martín Gaité à l'égard de cette figure, nous devons préciser qu'elle ne la pas réduite à la caricature, c'est-à-dire que son discours

n'est pas totalement discrédité. Ainsi, comme le rapporte David, don Jaime est amené à observer une évolution comportementale vers la « pathologie »¹.

Si les exemples ne manquent pas et s'intensifient au fur et à mesure que le roman avance vers la fin², nous souhaitons remarquer particulièrement son obstination à boycotter le travail psychanalytique proposé par don Jaime. Si nous avons pu trouver une légitimité à sa résistance à la médication psychiatrique, confortée par la réflexion antipsychiatrique, la mise à mal de la proposition psychanalytique dans un cynisme affirmé, ne laisse d'échapper à la justification. Par exemple lorsqu'il invente des rêves dans le seul but de dérouter don Jaime³, ou encore qu'il pratique une rétention consciente et calculée d'informations fondatrices de son « histoire », comme l'existence de Gabriela dans son parcours amoureux⁴.

C'est que don Jaime n'a pas été présenté à David du point de vue de sa fonction ; il est d'abord apparu comme un ami de son père avant de devenir le sien. La découverte de ce qu'il a interprété comme une supercherie n'a alors fait qu'accentuer son attitude cynique de dénégation, et même, une certaine forme de « délire » :

Sentía un placer frío y agudo, como de quien recobra una batuta perdida. Desde ahora los acontecimientos volvía a dirigirlos yo. Y este mismo placer de estar haciendo bailar a los demás [...] (RL, p. 370)

La figure de la baguette –représentation de la volonté de toute-puissance– extrayant du monde des autres celui qui en devient le manipulateur et le spectateur est en effet caractéristique du délire psychotique. Pour ce qui est de la « froideur » du plaisir, elle est aussi prémonitoire d'un autre roman de notre auteur : *La Reina de las Nieves*.

¹ «Este período de tiempo anterior al regreso de Magdalena es el primero en que, según ha rastreado don Jaime, mi inadaptación empezó a adoptar formas patológicas.» (RL, p. 315).

² Nous aurions aussi pu étudier l'exacerbation du sentiment de haine qui l'habite de plus en plus, à l'instar de cette remarque : «A veces [...] penetramos los defectos de los demás incluso con clarividencia, sin ser capaces de dar el alto a nuestras vetas de animalidad. La maldad es como un virus, como una pendiente por la que se resbala. Y al que le toca el papel de malo, ya no le cabe sino embriagarse en su propio fétido olor. Hay algo excitante en esa irracional terquedad.» (RL, p. 353).

³ «He inventado hace un rato un sueño muy bonito y complicado, en el cual aparece también Bernardo. Lo he escrito y parece soñado de verdad. Se lo guardo [a don Jaime]. Me he acostado a estas pequeñas trampas con las que voy liando y confundiendo a don Jaime para vengarme de él.» (RL, p. 58).

⁴ «De Gabriela [...] no le he hablado nunca a don Jaime; y no puedo por menos de sonreír, complacido, al imaginar la red inagotable de interpretaciones que le he escamotado con esta pista.» (RL, p. 190).

- Démence et suicide

La figure de la baguette, exprimant un cynisme inopérant pour lui-même à l'égard de la proposition psychanalytique, réapparaît à plusieurs reprises dans le discours de David. Par exemple après l'une des dernières disputes avec son père qu'il rapporte :

Durante un buen rato caminé en triunfo y me parecía tener en las manos una batuta con la cual habría podido dirigir y cambiar el destino de todas aquellas gentes que se cruzaban conmigo. Las miraba con la superioridad de un genial relojero que pudiese localizar las averías sin necesidad de andar desmontando maquinaria ninguna. Iban camino del día siguiente –que ya esgrimía en el aire la hora inalterable de entrada a la oficina– con la sonrisa enajenada de quien no se ha detenido a pensar en los peligrosos remolinos del río por el cual se deja arrastrar placidamente. Presos en la trampa de que yo me había liberado y para no apercibirse de cuyo daño, se les suministraba diaria anestesia. [...]

La ruleta de las indecisiones empezó a girar. No sabía donde ir. [...]

Y yo ¿adónde iba? ¿A quien pensaba dirigir ni amonestar con mis gestos desarticulados y grotescos? ¿Qué agua iba a sacar para nadie de aquel pozo seco hundido en el fondo del cual era incapaz hasta de acercarme a mi padre para juntar su soledad con la mía?

Todos estos pensamientos y otros muchos se atropellaron en mi mente y me tuvieron durante un rato inmóvil contra la pared de una casa, contemplando el ir y venir de los demás. (RL, p.327-328)

Ainsi, la figure de la baguette s'associe ici lexicalement à la sensation de « triomphe », cette volonté de toute-puissance symptomatique de la mélancolie, et au détachement des autres, c'est-à-dire la conception du soi comme leur « horloger ». Le renversement rapide de cette situation en « immobilité » vient compléter l'illustration de la mélancolie psychotique dans son fonctionnement cyclique maniaque-dépressif : le triomphe et la baguette expriment la phase dite maniaque, et le retour à la réalité provoque la phase dépressive.

Pris dans cet engrenage mélancolique où la haine et le cynisme –*a priori* dirigés vers autrui, mais en réalité dirigés contre lui en première instance¹– ne cessent de croître, David en vient à commettre en public un acte interprété comme révélateur de son déséquilibre intérieur : la scène de la banque. Les conséquences de cette crise

¹ Cette inscription primaire que Freud appelle « pulsion de mort ». Cf. Freud, « Pulsions et destin des pulsions » (1915), cité par Julia Kristeva, in *Soleil noir*, op. cit., p. 26.

sont l'internement, c'est-à-dire la reconnaissance de la part de la société –à qui nous don-nous maintenant valeur de regard extérieur et collectif, d'objectivité–, l'officialisation, d'un dysfonctionnement psychique et civique. Cet acte fondateur de l'existence du roman, c'est-à-dire de la rédaction de ses Cahiers en constituant la majeure partie, précède, dans l'engrenage infernal et morbide de la folie et la mort, le suicide de son père. La découverte du corps de celui-ci provoque une crise de démence, cette fois clairement lexicalisée en tant que telle¹, le conduisant définitivement, non plus dans une « casa de reposo », mais dans un « manicomio » (RL, p. 387).

David est pris dans un engrenage où la mélancolie propre à l'homme de lucidité supérieure –selon Aristote–, à progressivement évolué vers ce que la psychanalyse, après la psychiatrie, a identifié comme psychose –avec l'hypothétique d'une issue favorable que cela implique. Par ailleurs, si, contrairement à Œdipe, David n'attend pas directement à son corps-propre, il le fait par corps-propre interposé : celui de son père suicidé. La sévresse symbolique n'en demeure pas moindre, et c'est la démence qui vient à bout du peu de réalité qui restait de lui.

L'étude de ce dernier parcours génératif de la folie concourt à identifier une folie pathologique dont la cible est le sujet, dans sa réalité vitale, et la fin, son anéantissement. Si la pensée est encore associée à la folie, c'est dans le nouveau lien de causalité établi par David entre souffrance et pensée. Pourtant, la particularité de cette dernière modalité de la folie est l'évidence de son ancrage et de son efficace au niveau des affects –ancrage dans leur négation, et efficace dans l'intensification de la souffrance au point de conduire à la mort.

Après l'observation symptomatique de cet engrenage transmis par l'expérience de David, de façon consciente quand il s'agit de la souffrance, et non-consciente quand il s'agit d'un comportement davantage psychotique, il nous reste à sortir de la sphère du sujet affecté pour tenter d'interpréter l'enjeu qu'une telle expérience a supposé pour l'œuvre de Carmen Martín Gaité.

¹ L'article de presse rapportant la scène, constituant les dernières pages du roman, emploie les expressions « furioso ataque de locura » et « el demente » pour décrire le moment où David hurle en brandissant le cadavre de son père qu'il a criblé de coups de couteau (RL, p. 386).

2. La mélancolie : une pathologie du langage

Oui, voici maintenant le seul usage auquel puisse servir désormais le langage, un moyen de folie, d'élimination de la pensée, de rupture, le dédale des déraisons, et non pas un DICTIONNAIRE où tels cuistres des environs de la Seine canalisent leurs rétrécissements spirituels.

Antonin Artaud¹

Après avoir fait référence à des écrits de Carmen Martín Gaité antérieurs et contemporains à la rédaction de *Ritmo lento*, nous faisons maintenant appel à un texte écrit *a posteriori*, longtemps après sa publication : un article intitulé « Reflexiones sobre mi obra » et recueilli dans *Pido la palabra*. Ici, l'auteur identifie certaines causes de l'échec de David non mentionnées précédemment ; précisément celles qui font l'objet de cette dernière partie de notre étude : la lexicalisation de l'aspect pathologique de la folie au moyen de l'expression « conscience anormale », et son lien avec un déséquilibre entre « raison » et « sentiment » :

En *Ritmo lento* se aborda ya abiertamente el problema de la comunicación. El análisis de una conciencia «anormal» permite examinar las dificultades que el mundo ofrece para una comunicación verdadera, los obstáculos que todo ser humano tiene que afrontar en sus relaciones consigo mismo y con los demás si quiere que estas relaciones sean sinceras. [...]

Espectador de la realidad, su aproximación al mundo se resuelve en una valoración exagerada de su propia individualidad y de su incapacidad para encontrar el equilibrio entre razón y sentimiento. Su lucidez crítica, en relación con los defectos ajenos y con el orden convencional que acepta la mayor parte de las personas, le lleva a encerrarse en sí mismo, incapaz de proponer un modelo de comunicación afectiva que sea lo suficientemente válido, y en eso consiste su fracaso.²

Cette réflexion produite avec le recul de la distance, sur laquelle nous allons revenir, nous sert à introduire le questionnement de l'enjeu à l'échelle de l'œuvre totale de notre auteur, de cette expérience de l'intérieur d'une « conscience anormale ». Ainsi, après une réinterprétation du titre, c'est le langage que nous allons être

¹ Antonin Artaud, in *L'Ombilic des Limbes*, Gallimard, Paris, 2001, p. 201.

² Carmen Martín Gaité, « Reflexiones sobre mi obra », in *Pido la palabra*, op. cit., pp. 251-252.

amenée à réinterroger dans son lien avec les affects ; un lien pouvant être autant néfaste que rédempteur.

a. Carmen Martín Gaité et *Ritmo lento* : réinterprétation du titre

La mélancolie n'est qu'un souvenir qui s'ignore.

Flaubert¹

Le retour littéral au titre de notre roman porte la confirmation de la mélancolie, dans la mesure où le « ralenti » identifie un de ses symptômes². Cette interprétation, qui fait que ce roman aurait alors aussi pu s'intituler « Melancholía », vient renforcer notre hypothèse de départ, de parenté entre *Ritmo lento* et *La nausée*, puisque précisément, le titre proposé par Sartre pour son roman était initialement : « Melancholia »³.

A l'heure de ressaisir l'engagement de Carmen Martín Gaité dans la rédaction d'un tel roman, la notion de temporalité ralentie s'affiche aussi comme symptomatique du contexte spatio-temporel dans lequel elle a lieu : la suspension du temps opérée par Franco et dont nous avons déjà traité. Suspension du temps dans son acception présente, mais aussi future, faisant que seul demeure le passé ; un « passé pour rien », puisque le futur n'est plus envisageable. L'expérience de David Fuente est donc le déplacement au niveau individuel de l'expérience collective de l'époque « ralentie » à laquelle Carmen Martín Gaité écrit ce roman ; une expérience où, comme nous l'avons aussi déjà remarqué, il semble que la mémoire ne serve à rien, comme en atteste l'exercice de mémoire auquel David se prête, sans que cela lui ouvre la voie de la re-

¹ Lettre de Gustave Flaubert citée par Hélène Prigent, in *Mélancolie, les métamorphoses de la dépression*, Gallimard, Découvertes, Paris, 2005, p. 112.

² Cf. Julia Kristeva, *Soleil noir*, op. cit., p. 46. Dans un paragraphe précisément intitulé « Les ralentis : deux modèles », elle commence par rappeler : « *Nombreux sont les auteurs qui ont insistés sur le ralentissement moteur, affectif et idéique caractéristique de l'ensemble mélancolico-dépressif.* », en renvoyant à l'ouvrage collectif de Daniel Widlöcher, *Le Ralentissement dépressif*, PUF, Paris, 1983.

³ « En 1938, Sartre intitule *Melancholia* un roman dont le héros fait l'expérience du néant. Le titre refusé par Gaston Gallimard, deviendra finalement *La Nausée.* », in *Mélancolie, les métamorphoses de la dépression*, Hélène Prigent, op. cit., pp. 120-121.

naissance. Julia Kristeva identifie ainsi ce dysfonctionnement de la mémoire assorti de cette temporalité du passé caractéristique de la mélancolie :

Fixé au passé, régressant au paradis ou à l'enfer d'une expérience indépassable, le mélancolique est une mémoire étrange : tout est révolu, semble-t-il dire, mais je suis fidèle à ce révolu, j'y suis cloué, il n'y a pas de révolution possible, pas d'avenir... Un passé hypertrophié, hyperbolique, occupe toutes les dimensions de la continuité psychique. Et cet attachement à une mémoire sans lendemain est sans doute aussi un moyen de capitaliser l'objet narcissique, de le couvrir dans l'enclos d'un caveau personnel sans issue.¹

La mélancolie fonde ainsi le questionnement de Carmen Martín Gaité sur une temporalité indépassable et précisément observable à son époque. Mais elle lui sert encore de cadre à l'heure de la confrontation avec une autre question fondatrice de notre culture, la dialectique génie/folie, mise en place au moyen du personnage de David.

b. Le langage génial et infernal : l'exemple de David Fuente

[...] estamos acostumbrados al mal, un espacio algo frío tal vez, como lo es el ejercicio agudo de la inteligencia.

Carmen Martín Gaité²

L'œuvre de Carmen Martín Gaité est traversée par le motif de l'intelligence. Et, pour autant qu'il soit une de ses exigences, elle ne cesse d'en interroger la face cachée : le tribut qu'il semble imposer. L'expérience tragique de David est peut-être la forme la plus explicite de cette interrogation jamais interrompue par notre auteur. Il représente la chute dans l'abîme dans lequel elle s'est ingéniée à ne pas tomber.

La question de l'intelligence est aussi celle du langage. Dans notre partie sur le « *cogito* monstrueux », nous avons déjà mis en évidence l'existence d'un engrenage du rationalisme menant à l'impasse. Pour finir notre réflexion, il nous faut maintenant envisager la question à partir des affects, de la souffrance : investir comment le langage peut devenir une arme contre la vie même, à la façon dont Artaud l'a décrit :

¹ Julia Kristeva, *Soleil noir*, op. cit., p. 71.

² Carmen Martín Gaité, *Lo raro es vivir*, op. cit., p. 181.

La vie n'était pas pour moi un objet, une forme ; elle était devenue pour moi une série de raisonnements qui tournaient à vide, des raisonnements qui ne tournaient pas, qui étaient en moi comme des « schèmes » possibles que ma volonté n'arrivait pas à fixer.¹

Dans notre quête d'une voie permettant d'interroger la dialectique génie/folie, de répondre à la question de la « viabilité » de l'intellectuel –pour lui-même–, l'explication d'Artaud, conforme au cas de David, offre une illustration de la confusion entre génie et folie en s'observant scindé entre une lucidité géniale exprimée dans un langage clair, et ce qui semble être un dérèglement maniaque de ce même langage.

C'est précisément ce que la psychanalyse a défini comme problème symptomatique de la mélancolie, et qu'elle s'est attachée à interpréter. Etant donné que, bien souvent, le mélancolique est un intellectuel, elle a été amenée à envisager le lien entre le langage –ce sur quoi elle fonde sa thérapeutique– et le traumatisme affectif. Julia Kristeva rapporte ainsi :

[Les *liens signifiants*], et en particulier le langage, s'avèrent dans l'ensemble mélancolico-dépressif incapables d'assurer l'autostimulation nécessaire à initier certaines réponses. Au lieu d'opérer comme un « système de récompenses », le langage hyperactive au contraire le couple anxiété-punition, s'insérant ainsi dans le ralentissement comportemental et idéique caractéristique de la dépression. [...] la *faillite de signifiant* à assurer une issue compensatoire aux états de retrait dans lesquels le sujet se réfugie jusqu'à l'inaction, jusqu'à faire le mort ou jusqu'à la mort elle-même.²

Comme c'est le cas chez David, le langage est ce qui alimente et aiguise la douleur préalable : il prend au piège les affects douloureux et les intensifie, au lieu de leur permettre de se libérer, de s'exprimer. Il y a donc une folie dans le fait que le discours produit est à la fois extrêmement lucide, qu'il transmet une vérité, et qu'en cela, il accroît le sentiment de fatalité et d'insoutenable préexistant dans le sujet. Le langage est alors le « couteau » qui remue dans la plaie –comme l'a saisi et employé Artaud³.

¹ Antonin Artaud, *L'Ombilic des Limbes*, op. cit., p. 182.

² Julia Kristeva, *Soleil noir*, op. cit., pp. 19-20.

³ Dans son introduction au volume de *L'Ombilic des Limbes*, Alain Jouffroy cite Artaud : « *Je recherche la multiplication, la finesse, l'œil intellectuel dans le délire, non la vaticination hasardée. Il y a un couteau que je n'oublie pas.* », pour conclure : « *Voilà ce qui va lui servir d'écriture, ce couteau* », et encore citer deux vers : « *Viande à saigner sous le marteau / Qu'on extirpe à coups de couteau* », in *L'Ombilic des Limbes*, op. cit., p. 9.

Sans entrer dans l'explication de cette réalité¹, son identification –par le sujet le subissant et par le psychanalyste l'interprétant– nous permet de saisir une représentation de l'amalgame génie/folie ; de préciser la réalité de la figure du philosophe mélancolique. Car David est une représentation de cette figure. Figure dont Carmen Martín Gaité ne s'est jamais totalement affranchie, comme en atteste encore cette remarque glissée dans *Los parentescos*, son dernier roman : « la inteligencia puede ser un obstáculo para el triunfo » (Parent., p. 102).

c. Carmen Martín Gaité : le langage comme création

[...] vértigo, como ése del que tú hablas en abstracto, y si eres capaz de abstracción quiere decir que ya lo habrás domado y no te hace daño.

Carmen Martín Gaité²

A travers David et *Ritmo lento*, ce sont deux fondamentaux de l'écrivain que Carmen Martín Gaité interroge : le langage –comme matière– et la pensée. Les réponses apportées par l'expérience du protagoniste, l'enfermement dans le langage et l'incompatibilité de la pensée avec l'activité de vivre, mettent en évidence le fondement tragique de l'écriture. Car l'expérience de David n'est pas seulement celle d'un fou, elle est celle de tout écrivain, et aussi celle de Carmen Martín Gaité. Dans une certaine mesure. Chez elle, comme origine, et non comme fin. Car, contrairement à David et comme Casilda –protagoniste de *La Reina de las Nieves*– Carmen Martín Gaité a accepté la création d'une œuvre. Une œuvre d'art, telle que Julia Kristeva –entre autres– la présente ; comme transformation de la mélancolie :

[...] l'œuvre d'art qui assure une renaissance de son auteur et de son destinataire est celle qui réussit à intégrer dans la langue artificielle qu'elle propose [...] les émois innommés d'un moi omnipotent que l'usage social et linguistique courant laisse toujours quelque peu en-

¹ Julia Kristeva explique l'origine du langage du mélancolique : un langage qui ne reconnaît pas l'expérience originaire de la perte, ce qu'elle nomme, à la suite de Freud, le « déni de la dénégation », et par là, perd sa fonction symbolique. Elle évoque alors « l'abîme qui sépare le langage de l'expérience affective », avant de conclure que : « La parole du dépressif est un masque –belle façade taillée dans une « langue étrangère ». », in *Soleil noir*, op. cit., pp. 65-66.

² Carmen Martín Gaité, *La Reina de las Nieves*, op. cit., p. 294.

deuillé ou orphelin. Aussi une telle fiction est-elle sinon un antidépresseur, du moins une survie, une résurrection...¹

En effet, et c'est pour nous l'enjeu de ce roman relativement à la totalité de l'œuvre de Carmen Martín Gaité, *Ritmo lento* est l'expérience de la négation, non dépassée par David et fondatrice de l'œuvre de Carmen Martín Gaité. A partir de cette plongée dans l'amalgame génie/folie, elle a défini un langage et une pensée de la création ; un langage qui permet au génie de s'affranchir de la folie –autant que faire se peut. Ainsi, la remarque de don Jaime faisant de David un génie² atteste que notre auteur se soit bien posé la question en ces termes, et qu'après avoir eu l'intuition du rôle du langage dans la parenté entre le génie et la folie, elle a choisi de croire en un langage de la distance et de la création, capable de libérer les affects tragique fondateurs de la littérature. Pour elle, le langage n'est plus le « couteau », mais le « pansement » –le « pense-ment ».

La « conscience anormale », nommée par Carmen Martín Gaité, fonctionne comme le silence préalable de Baltasar : le dysfonctionnement est ce qui permet de mettre à jour le fonctionnement « normal ». Ainsi, ce qu'elle pose en terme de problème de la « communication » n'est autre que le problème du langage, et partant, celui de la pensée. C'est que ce roman est le lieu où notre auteur interroge l'écriture, une interrogation qui la conduit à son essence tragique où se confondent génie et folie. L'expérience extrême qu'elle mène à travers le personnage de David, à l'intérieur de cette « conscience anormale », correspond à ce que Jacques Rivière écrivait à Artaud :

Qui ne connaît pas la dépression, qui ne se sent jamais l'âme entamée par le corps, envahie par sa faiblesse, est incapable d'apercevoir sur l'homme aucune vérité ; il faut venir en dessous, il faut regarder l'envers ; il faut ne plus pouvoir bouger, ni espérer, ni croire, pour constater. Comment distinguerons-nous nos mécanismes intellectuels ou moraux, si nous n'en sommes pas temporairement privés ? Ce doit être une consolation pour ceux qui expérimentent ainsi à petits coups la mort qu'ils sont les seuls à savoir un peu comment la vie est faite.³

¹ Julia Kristeva, *Soleil noir*, op. cit., p. 62.

² «El [don Jaime], que siempre tendía a venir al terreno de lo personal, me dijo que esas crisis de descontento las habían pasado todos los genios. Que yo llegaría lejos.» (RL, p. 360).

³ Lettre de Jacques Rivière à Antonin Artaud du 8 juin 1924. In *L'Ombilic des Limbes*, op. cit., p. 46.

Avec *Ritmo lento*, Carmen Martín Gaité va « au-delà du miroir », en même temps qu'elle interroge le mal, non de son « siècle » mais, de son époque : une époque où la suspension du temps, son « ralenti », ne laisse place qu'à la nostalgie d'un passé indépassable.

La dernière réponse au défi lancé par Carmen Martín Gaité de pousser la pensée à l'extrême est ainsi apparue dans la pathologie. Celle-ci étant encore l'autre face de la négation des passions –vital– : la passion négative, qui en plus de se traduire dans une rhétorique du désespoir, le réalise dans un engrenage du fatal. La folie est ici cette lucidité qui se voit aller à sa perte ; un Œdipe qui fait le geste de se percer les yeux, c'est-à-dire, qui porte sur son corps l'invalidité de sa lucidité à le servir lui-même.

Œdipe en attente à son corps-propre et ne meurt pas ; le père de David en attente à son corps-propre et meurt. Pour David, la mort est plus métaphorique : elle touche son esprit, qui sombre définitivement dans la démence, au moment où il découvre le corps inerte de son père.

Ce roman aux allures de tragédie permet à Carmen Martín Gaité d'éclaircir la complexité de la question sous-tendant celle de la mélancolie : celle auquel est confronté tout créateur, du lien entre génie et folie. David porte les traits de la folie en aval et en amont de son génie : il est ce fou qui exprime sa folie dans son intelligence. Il est d'abord fou –blessé dans ses affects qu'il continue de s'acharner à nier–, et c'est son langage qui va rendre hyperbolique sa folie, en avivant la blessure. Dans cette mélancolie, le langage construit le cercle vicieux.

Pour conclure sur la viabilité de la pensée, enjeu de l'expérience de David, c'est-à-dire sur la confrontation des deux axiomes contradictoires de Carmen Martín Gaité, celui que la perte du sujet vient de l'insuffisance de son effort de compréhension, face à celui que c'est la pensée qui le conduit à l'impasse, il nous faut constater la validité des deux, selon la nature de la folie préalable. Ainsi, l'exemple incarné par notre auteur vérifie son premier axiome, étant donné que la réflexion l'a menée à la compréhension et à la création, alors que celui de son personnage, David, vérifie le second, puisqu'au contraire, la réflexion l'a précipité dans l'abîme. La figure confondant génie et folie reste ainsi transcendée par celle du simple génie ; le créateur reste maître de sa créature.

Conclusion :
La pensée comme masque de la négation

Dans cette troisième lecture, *Ritmo lento*, roman philosophique, est apparu comme lieu d'interrogation d'une pathologie dont la manifestation a la forme de la pensée. Ainsi, contrairement aux deux chapitres précédents ayant eu pour postulat la valorisation positive de la pensée, la pensée n'est apparue que dans un second temps – en conséquence d'une négation vitale préalable¹. Une négation qui, après avoir porté sur les passions positives du sujet, est devenue négativité –passion négative. Et c'est cette passion négative et fatale, représentée par Carmen Martín Gaité aussi dans ce roman, que nous avons cette fois saisie en tant que folie.

Tout comme la négation est une réaction au père, David a toujours fonctionné en doublet avec son père dans la reprise ou l'élaboration d'un discours de la négation, comme dans sa mise en pratique. Le vice de forme de cette assise théorique –dans la plus fidèle orthodoxie platonicienne– a consisté à s'imposer en tant qu'autorité empêchant toute transgression dans la pratique. Pour ce qui est de la pratique de la négation du corps et des affects, elle a alors révélé un dysfonctionnement de la modalité fondamentale de la négation : en se faisant négation du sujet lui-même. Par glissement, la négation des passions s'est aussi répercutée au niveau artistique, dans la dévalorisation par David lui-même de son œuvre produite, et dans la rétention de son être artiste. Carmen Martín Gaité a ainsi interrogé la notion de créativité en observant les conséquences de la négation de la possibilité de l'art ; la folie de David s'est alors aussi faite représentative de l'état d'une société en prise avec la censure.

La négation du corps et de l'art a alors basculé dans un engrenage infernal et fatal n'ayant plus pour seul objectif que le passage à l'acte de l'anéantissement annoncé du sujet. La pathologie mélancolique, armée d'un langage avivant la négation originale, est alors allée jusqu'au bout de la démence et du suicide.

¹ Ce qu'avait aussi observé José-Carlos Mainer dans son appréhension de la complexité du roman, liée aux contradictions qu'il mettait en présence : «¿Es mejor la racionalidad que repudia las ataduras, aunque sea víctima de las peores, las que no se notan? [...] ¿Cuál es la verdadera lucidez, en suma: esa renuncia casi inhumana a la actividad y al amor o la transigencia y la confianza en la acción?», « Préface » à *Ritmo lento*, op. cit., pp. 24-25.

Dans cette dernière partie, à travers l'expérience de la pathologie, la pensée et le langage se sont donc révélés comme modalité négative, incompatible avec la vie.

Et pourtant, plus tard, de ce même type de folie, Carmen Martín Gaité a réussi à représenter une autre issue : une échappatoire, celle de l'élan créateur tel que l'incarne Casilda dans *La Reina de las Nieves*, et tel qu'il a séduit Eugenio :

Siempre estuviste loca y me enamoré de ti por eso, porque me dabas envidia. Porque cabalgabas y sigues cabalgando la locura sin desaliento, sin caer nunca en la tentación de cambiar ese caballo por otro.
(RN, p. 47)

CONCLUSION

- LITTÉRATURE DE L'ÉPREUVE DE LA PENSÉE ET DU LANGAGE -

Au terme de cette approche tripartite, *Ritmo lento* nous apparaît dans son appartenance formelle à la tradition philosophique du Dialogue, permettant l'expression de la contradiction inhérente à toute réflexion, ou encore, des différents angles d'approche d'un même objet. Ainsi, plusieurs voix, voies, trois, nous sont apparues pour tenter de cerner la question posée par Carmen Martín Gaité à l'égard de la pensée : trois voix/voies différentes et néanmoins coexistantes à l'appréhension de ce singulier objet. C'est ainsi que le dispositif pluriel mis en place par notre auteur dans ce roman rend compte de toute la complexité de l'interrogation de la pensée.

Pour autant nous est apparu que tout se passait comme si, d'un côté, une voix valorisait implacablement et de façon positive la pensée, tandis que d'un autre, une deuxième voix rendait compte de la possibilité de l'inversion de polarisation de cette valorisation, de positive en négative ; deux premières voix ne faisant jamais que rendre compte, à des niveaux différents, politique et individuel, du mythe fondateur de ce que Nietzsche a appelé la tragédie de la connaissance. Ainsi, au niveau politique, la mise au ban de la société d'Œdipe, qui, pour David, se traduit dans son identification au « fou » et son internement psychiatrique ; au niveau individuel, l'acte d'Œdipe de se crever lui-même les yeux, et pour David, l'aboutissement à une antithèse ontologique, où la pensée, après avoir provoqué la scission du sujet, vient finalement l'annuler.

Et encore, une troisième voix, ne partant pas immédiatement de la pensée mais la faisant émerger comme second terme de la dialectique tragique représentée par le roman, pensée/folie, pensée/mort : une voix commençant par envisager la tragédie du sujet à son origine, une origine indépendante de la distance de la connaissance, de la pensée ; une origine relevant de la « chair », du passionnel. Une troisième voix dans

laquelle Carmen Martín Gaité a rendu compte de comment cette passion douloureuse, identifiée à la pathologie mélancolique, trouvait à se dissimuler, au point de se confondre, dans une pensée –un langage– organisée et persuasive, valide ; de comment l'invalidité passionnelle originaire pouvait trouver à s'effacer, en refusant de se dire et partant, de pouvoir s'évacuer, se panser, dans un type de langage peut-être valide en soi, mais disjoint de la véritable origine conduisant au désastre de la pensée, disjoint même de la condition vitale du sujet.

Trois voix de Carmen Martín Gaité, en discussion, en contradiction, en coexistence, dans un roman. Son deuxième roman ; c'est-à-dire un roman de sa première époque littéraire –et pourtant en 1963 elle a déjà 37 ans, et ce ne sera qu'une dizaine d'années plus tard que verra le jour un nouveau roman, marquant le commencement d'une nouvelle étape, *Retahilas*, en 1974 ; c'est dire qu'il s'agit déjà du roman d'un sujet de maturité, et que la suite de l'œuvre se fera dans l'avancement de cette maturité.

Dans toute la complexité éprouvée par *Ritmo lento*, une première voix, semblant assimiler celle de l'auteur à celle du protagoniste, pour critiquer de façon acerbe et éclairée la société qui est la sienne : l'Espagne franquiste du début des années 60, et son institution psychiatrique.

Et encore deux voix, semblant au contraire rendre compte de la prise de notre auteur avec son « démon », ou ses « obsessions » –pour reprendre le mot de José-Carlos Mainer cité en introduction–, deux autres voix où le protagoniste semble, tel que l'a explicité Milan Kundera, une possibilité non réalisée, car « effrayante », de l'auteur dans son existence propre¹ ; c'est-à-dire, deux autres voix dans lesquelles Carmen Martín Gaité aurait gardé la distance avec son protagoniste, pour le conduire, lui, et non pas elle-même, au désastre annoncé. Deux voix où elle l'aurait laissé seul expérimentateur de la négation pour finir par le condamner sévèrement, irrévocablement : l'une présageant de ce qu'elle allait dire au moment de la mort de Sartre, trouvant à justifier sa mort dans sa « nausée »², et mettant terme à un David ayant eu la déraison de croire que la raison pouvait se suffire à elle-même, pouvait suffire à la vie ; l'autre commençant par revenir à la chair –cette même chair qui ressurgit, dans l'épilo-

¹ Cf. Milan Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, op. cit., pp. 318-319.

² Nous y avons déjà fait allusion au cours de cette partie.

gue du roman, criblée par la fureur des coups de couteau de David sur le cadavre de son père suicidé–, aux affects, aux passions, pour débusquer et condamner l'acharnement de David à les nier, sous le masque –objet concernant originairement et matériellement le théâtre et la tragédie– d'un arsenal de pensée à même de justifier –en surface seulement, et à son insu– cette négation.

Pour Carmen Martín Gaité, une expérience forte de la littérature ; et la production d'un roman, son deuxième. Un roman attestant de la possibilité offerte par l'ailleurs littéraire pour exprimer, malgré tout, malgré la censure, malgré l'époque, une contestation idéologique et politique virulente ; une expérience de la littérature où la littérature retourne là d'où elle vient, de chez les exclus de Platon, les poètes, de chez les fous qui sont et disent l'Autre, comme l'ont tant éprouvé et si bien exprimé Artaud et Foucault ; une expérience espagnole de la littérature qui rejoint l'inventeur du roman moderne aux dires de beaucoup, un inventeur espagnol, du roman moderne occidental –et non seulement espagnol–, Cervantès, auteur de ce fou de littérature, lecture et vie, Don Quichotte. Une littérature qui fait ce qui la fait, c'est-à-dire qui dit, dans le silence, ce que ne peut le cri, sous peine d'internement ou de mort ; une littérature qui, se faisant, atteste de combien elle ne peut faire autrement que se faire, dusse-t-il lui en coûter la vie ; une littérature qui est sa propre nécessité.

Car dans David comme dans Don Quichotte, et aussi dans l'Augusto Pérez de *Niebla*, dans ces « pauvres être de fictions », tel qu'Unamuno les nomme, se dit sans le dire et se vit sans le vivre, tout en le disant et tout en le vivant dans l'ailleurs fictionnel de la littérature, tout ce qui excède le possible des êtres de chair que sont les auteurs –possible politique et possible existentiel. Et le nécessaire de ce roman, pour Carmen Martín Gaité, roman qui, nous insistons, l'a ensuite pour longtemps détournée de l'abîme infernal que peut aussi être la littérature, celui que représente précisément *Ritmo lento*, ce nécessaire est peut-être la véritable expérience princeps –pour reprendre l'expression de Michèle Ramond– de notre auteur, à la manière de Descartes, encore, son « faire table rase du passé » à elle, passé qui demeure présent dans son Espagne, présent anéanti du fait de l'époque, présent suspendu donc comparable à un omniscient passé, « tiempo de silencio », mélancolie.

Ainsi *Ritmo lento* nous semblent la véritable voix profonde et viscérale de Carmen Martín Gaité ; sa voix qui se dit, s'écrit, se crie dans le silence de la cellule –métaphore de l'époque–, et aussi sa voix de son insurrection, de son désaccord, de son conflit, avec ce désastre qui l'entoure et s'attaque à exclure qu'on puisse lui résister ne serait-ce *que* par la pensée –mais c'est que la pensée ne peut s'extraire de la vie, et que la vie d'alors est impossible pour la voix du penseur.

Nécessité de la littérature qui est nécessité de parole. Parole alors censurée ; alors parole qui se fait celle de son temps, celle de la mélancolie, celle qui s'auto-annule.

Nécessité de dire cette mélancolie du temps. Expérience du langage : un roman est produit par une romancière. Un roman qui dit l'impossible du langage. Roman. Création. Mais métaphore, création qui dit l'impossible création –du temps d'alors. Roman. Création. Roman qui narre le désastre.

Le face à face avec l'ennemi est clair : une fois de plus, en Espagne, l'heure n'est pas à la liberté de pensée. Et l'étonnante réussite de Carmen Martín Gaité, par delà l'anéantissement du protagoniste et le macabre de l'épilogue, est d'avoir réussi, précisément, à le dire. Comment ? A quel prix ? L'écrire. Coûte que coûte. Un roman. Et une fois l'impossible nommé, c'est-à-dire ce succès du langage, celui d'avoir la faculté de nommer, même si c'est pour nommer le désastre, l'attente, le temps laissé au temps. Pour que le langage puisse ressurgir, la création se revivre.

Ritmo lento est un roman oublié. Les lecteurs qui l'ont lu l'ont oublié. N'est-ce pas la preuve non pas de son échec mais de son succès ? La preuve du succès de son message où il en va de l'oubli du temps, de l'oubli de l'avenir, de l'oubli de la parole, de l'oubli de la création, de l'oubli de la vie ? Carmen Martín Gaité elle-même avait oublié *Ritmo lento* avant qu'une de ses étudiantes américaines ne l'oblige à le relire¹. Et en 2007, quarante-quatre ans après cette bataille du silence, Destino réédite *Ritmo lento*, dans une édition de luxe. Qu'est-ce à dire ? A ne pas oublier...

Si David représente l'existence de la possibilité de l'échec du langage, de la négation de l'opérativité du langage, tant d'un point de vue rationnel qu'affectif, *Ritmo lento* nous apparaît comme le fondement de l'œuvre, en devenir, à venir, de Carmen

¹ Cf. Carmen Martín Gaité, « A Fondo », TVE, op. cit..

Martín Gaité. Un fondement d'autant plus certain qu'il a laissé place au vide littéraire : pendant onze ans, à la suite de l'expérience de ce roman, notre auteur a déserté la littérature pour se consacrer à l'investigation historique ; c'est mesurer combien ce roman a bouleversé et conditionné la totalité de l'œuvre littéraire de Carmen Martín Gaité.

C'est dans cette expérience de la possibilité de l'échec du *logos* rationnel, intellectuel, conceptuel, que nous comprenons aussi son engagement dans un *logos* davantage poétique, artistique. C'est dans cette expérience d'un *logos* de l'incommunicabilité que nous comprenons son combat pour un *logos* de l'interlocution.

Et le néant de *Ritmo lento* nous semble la condition du nouveau possible de Carmen Martín Gaité, dont la traduction paroxystique nous semble advenir trente ans plus tard, dans *La Reina de las Nieves*¹ ; et la mort –psychique– de David nous semble la possibilité de la renaissance de Leonardo.

¹ Bien sûr il y a *Retahílas* en 1974, hymne à l'interlocution, et en 1978 *El cuarto de atrás*, expérience d'une interlocution plus suspecte mais déjà de la nécessité de la réalisation littéraire, et en 1992 *Nubosidad variable*, où l'interlocution et la création artistique se font pour la première fois dans l'écrit et conjointement ; mais il nous semble que la véritable expérience qui répond à celle de *Ritmo lento*, son contrepoint le plus efficace –et c'est ce que nous soutenions déjà dans notre mémoire de DEA en 2003–, concernant un nouveau sujet masculin isolé, du même âge, et reposant en des termes similaires les mêmes questions de la pensée et de l'art, soit *La Reina de las Nieves*. C'est ce que nous nous proposons d'étudier maintenant.

UNIVERSITE DE LIMOGES
Faculté des Lettres et Sciences Humaines
Etudes Hispaniques et Hispano-américaines

L'EMERGENCE D'UNE THEORIE DE LA NECESSITE DE LA LITTERATURE

**Carmen Martín Gaité à travers trois romans
(*Los parentescos, Ritmo lento, La Reina de las Nieves*)**

TOME II

Thèse de Doctorat présentée par Aurélia JARRY le 23 octobre 2009
Dirigée par Teresa Mary KEANE GREIMAS
et codirigée par Anne-Marie CAPDEBOSCO

III. L'ÉCHAPPATOIRE POÉTIQUE dans *La Reina de las Nieves*

INTRODUCTION :

Somos seres tan alimentados de vida como de literatura.

Carmen Martín Gaité¹

Présentation du roman et de sa structure

La Reina de las Nieves est principalement axé sur la reconstruction du personnage de Leonardo, jeune homme d'une trentaine d'années, incarcéré quand s'ouvre le roman, et apprenant le décès de ses parents dans un accident de voiture aux Etats-Unis au moment où il sort de prison. Le retour à la maison parentale, fuite sept ans auparavant, et la nouvelle condition d'orphelin et d'héritier constituent le cadre dans lequel le jeune homme entreprend la récupération de son identité.

Identité perdue, à partir de l'événement traumatique du décès de sa grand-mère, dans une errance tant géographique qu'intérieure, esthétique que mnémonique. Reconstruction qui s'entrepren dans l'écriture constructive de nouveaux cahiers, et en suivant le guide d'un conte ayant bercé son enfance et façonné de façon définitive son identification : le conte d'Andersen éponyme du roman de Carmen Martín Gaité, *La Reine des Neiges*.

Parallèlement à cette reconstruction identitaire impliquant conjointement la récupération de la mémoire et celle de la perception du corps propre, Leonardo accède à la mémoire de ses parents, symbolisée par la correspondance trouvée dans le coffre-fort de son père. Une histoire parallèle, impliquant un autre personnage dont l'identifi-

¹ Carmen Martín Gaité, «Brechas en la costumbre» (1990), in *Agua pasada*, op. cit., p. 157.

cation se fait de façon progressive, tout au long du roman, se construit alors : il s'agit de l'amour de jeunesse du père de Leonardo pour la petite-fille du gardien de phare, Sila, qui s'avère ensuite être aussi Casilda Iriarte, actuelle propriétaire de la maison de famille de Leonardo, en Galice, La Quinta Blanca, mais encore écrivain publié de renom, et finalement, mère biologique de Leonardo¹.

Le succès de l'entreprise scripturaire menée dans la solitude et observable dans la récupération identitaire de Leonardo, lui permet alors de voyager vers la maison de son enfance et de rencontrer sa véritable mère ; la reconstruction dans l'écriture le porte, à la fin du roman, vers le monde et la création littéraire dont il vient de se rendre auteur, et aussi telle que l'incarne Sila-Casilda.

Ce roman fonctionne comme la démonstration du lien particulièrement identifié et revendiqué par Carmen Martín Gaité entre la naissance et la création, ou encore, l'ontologie des personnages mis en scène dans ses romans et leur rapport à la littérature. C'est un hymne à la littérature et à la création littéraire.

* * *

Le roman se constitue de trois parties. La première et la dernière sont simplement intitulées « Primera parte » et « Tercera parte », et comptent chacune quatre chapitres, assumés par un narrateur hétérodiégétique.

La première partie alterne le point de vue entre un village de la côte galicienne et une cellule de la prison de Madrid ; les habitants passés et actuels de la Quinta Blanca, et notamment « la señora de la Quinta Blanca » par la suite identifiée à Sila-Casilda, et un jeune détenu mystérieux, Leonardo.

Les trois premiers chapitres de la troisième partie sont focalisés sur le village galicien, et en particulier, dans les deuxième et troisième chapitres, sur les actuels habitants de la Quinta Blanca, Casilda et Mauricio –son domestique. Le dernier chapitre s'ouvre sur le voyage, tant géographique qu'intérieur, de Leonardo, dans le train le

¹ Au moment de la publication, Miguel García Posada insistait sur ce que la trame du roman devait au genre littéraire du « folletín » : «[...] [Carmen Martín Gaité] se ha apropiado en su texto de muchos recursos del folletín: es folletinesca la trama, basada en el reencuentro inesperado y azaroso de madre e hijo (y no es el único reencuentro casual); un adulterio de por medio, el oscuro linaje de aquella, su maternidad oculta y el desamor sentido por el hijo, que llega a estar en la cárcel y ha perdido el rumbo vital.», in «La recuperación de los sentimientos. La nueva novela de Carmen Martín Gaité», *El País. Babelia*, n°137, 4 de junio de 1994, p. 11.

menant en Galice, avant de rendre compte de la rencontre, toujours en mouvement, dans la voiture puis sur la falaise, des deux protagonistes principaux.

Ces deux parties, malgré quelques incursions de la mémoire du temps passé, font essentiellement état d'événements ayant lieu dans le présent diégétique du roman.

Le corps principal du roman est constitué par les quinze chapitres de la deuxième partie. A la différence des deux autres, cette partie est dotée d'un sous-titre, entre parenthèses : « (De los cuadernos de Leonardo) » ; ce simulacre d'écriture induit un double changement : dans la modalité narrative, qui passe de l'oral à l'écrit, et dans la focalisation, qui devient homodiégétique.

Dans ses cahiers, l'auteur –Leonardo– tente simultanément de s'ancrer dans le présent –celui de sa sortie de prison et de son retour dans la maison de ses parents– et de récupérer des fragments de mémoire afin de pouvoir se réintroduire dans le présent ; de ce fait le récit oscille entre présent et passé, moments du présent diégétique et fragments d'un passé plus ou moins éloigné. Le présent narratif est repérable à partir de deux dates fournies par le texte : dans le quatrième chapitre de la première partie, le jeune homme qui sort de prison apprend de son amie que la date est le « 28 de octobre » (RN, p. 64), et la rencontre entre Leonardo et Casilda est organisée pour le jour de Noël, c'est-à-dire que le temps du présent narratif décrit environ trois mois. Par ailleurs, si ce présent est en grande partie rendu dans sa continuité, conformément au temps dans lequel s'inscrit l'écriture même, l'arbitraire de la résurgence des souvenirs, contemporaine à cette linéarité de l'écriture, ne permet pas l'immédiate restauration de la linéarité du passé, c'est-à-dire sa restitution chronologique. Les cahiers de Leonardo font donc cohabiter deux temporalités et deux traitements temporels : le présent et le passé, la chronologie et l'a-chronologie.

En plus de cet éclatement de la temporalité inhérent à son seul récit personnel, Leonardo ouvre le récit à des fragments de textes étrangers ; porteurs de leur propre temporalité, ceux-ci viennent donc encore intensifier le premier niveau de complexité temporelle. Qui plus est, pour être de deux natures, ces fragments introduisent deux nouveaux types de temporalité : celle de la mémoire familiale, de la temporalité filialement intersubjective, accessible dans la correspondance du père de Leonardo, et celle

de la mémoire Historique, de la temporalité immémoriale, accessible dans les nombreux extraits littéraires convoqués.

L'échappatoire poétique

Dans *Ritmo lento* nous avons observé comment Carmen Martín Gaité se dissocie de son protagoniste, en réalisant, au-delà de la négation qu'il exprime et représente, une œuvre littéraire. Au contraire, dans *La Reina de las Nieves*, elle met en scène deux protagonistes, Leonardo et Casilda, qui représentent, sous deux angles différents, son propre engagement dans la littérature : de même que dans *El cuarto de atrás* ou *Nubosidad variable*, il en va donc à nouveau dans ce roman de la mise en abyme. Mise en abyme de la littérature, du faire littéraire, et de l'écrivain ; c'est-à-dire revendication explicite de la littérature dans ses acceptions directement poétique et artistique.

Dans la tradition postmoderne, Carmen Martín Gaité emploie son roman à interroger l'essence de la littérature, à la fois dans ce par quoi elle touche au plus près l'ontologie, la mémoire, et dans ce par quoi elle relève du faire, et encore, d'un savoir-faire particulier. Ainsi redonne-t-elle à l'acte d'écrire son sens existentiel, le replace-t-elle au centre de la problématique identitaire de l'écrivain (de celui qui ne peut être qu'en se faisant écrivain), tout en rendant compte du labeur et du savoir engagés dans la production d'une œuvre littéraire¹. A travers ses deux protagonistes, elle redémontre la nécessité et la connaissance que représentent la littérature, pour qui la fait, la vit ; elle resitue la littérature et l'art au cœur d'une certaine condition humaine ; elle redémontre leur rôle fondateur.

Le choix de la restitution d'une réflexion théorique préalable et concomitante dans un roman fait, chez Carmen Martín Gaité, que les personnages mis en place incarnent les problématiques sous-jacentes à la question. De même que nous l'avons observé chez Baltasar, dans *Los parentescos*, la méthode ici choisie est celle qui com-

¹ Dans son ouvrage intitulé *La novela existencial española de posguerra*, Oscar Barrero Pérez remarque cette récurrence espagnole de faire que les protagonistes de roman fassent face à leur expérience existentielle à travers l'écriture : «*La reflexión sobre la escritura (literatura dentro de la literatura) es una constante en la mayor parte de estas novelas existenciales, como si el proceso de interiorización del personaje se correspondiera con la introspección en el mismo hecho literario que le está sirviendo de base para comunicarse consigo mismo (fundamentalmente) y con el lector y el mundo exterior (de forma subsidiaria).*», Madrid, Gredos, 1987, p. 238.

mence par mettre en place l'absence, la privation, pour comprendre comment se construit ce qui cherche à se construire, ou encore pour transmettre le processus par lequel s'élabore le sens ; et ici, l'élaboration du sens –artistique– se fait à partir de la situation dans laquelle s'est terminé *Ritmo lento* : le néant.

Le néant dans lequel se situe Leonardo au début du roman, représenté topographiquement et symboliquement par la prison, concerne deux acceptions de son identité : celle du corps propre, manifeste dans ce que notre auteur nomme « anesthésie », et celle de son histoire, manifeste dans ce qu'elle nomme « amnésie ». Au moyen de ces absences, les questions posées par Carmen Martín Gaité ne sont rien moins que les questions majeures de l'ontologie et de l'esthétique, de l'esthésie et de la mémoire –notions que nous définirons chemin faisant. Et la reconstruction incarnée par Leonardo, à l'égard de l'esthésie comme de la mémoire, et ce dans l'écriture, permet à notre auteur de faire le lien entre l'esthésie et l'écriture, la mémoire et l'écriture, c'est-à-dire, finalement, l'identité et la littérature.

Comme contrepoint à ces deux absences originaires, et peut-être afin de rendre possible l'embranchement de l'écriture, subsiste chez Leonardo une dernière région identitaire : l'imagination. Et c'est dans ce troisième terme que Carmen Martín Gaité semble reconnaître la possibilité de l'évasion du binarisme entravé corps/esprit ; un troisième terme par ailleurs immédiatement incarné, bien qu'en filigrane avant la résolution de l'autre intrigue du roman, par l'autre protagoniste, Sila-Casilda, figure de la poésie assumée.

A partir du postulat qui semble émerger de ce que met en place Carmen Martín Gaité au début de *La Reina de las Nieves*, l'existence de trois régions identitaires, l'esthésie, la mémoire, l'imagination, et leur implication dans l'acte d'écriture tout comme dans celui de la réception de la littérature, nous nous proposons d'observer les parcours de reconstruction décrits par l'expérience de Leonardo, dans l'écriture, à leurs endroits. Ce qui, pour solde de tout compte, semble rendre compte de rien moins que de la genèse du poète ; ou encore, de la rencontre du sujet –Leonardo– et de la Poésie –Sila.

Chapitre premier : De l'anesthésie à la synesthésie : le corps de la littérature

[...] una certeza de eternidad confusa pero firme, [...] como si el pensamiento tuviera sed de ámbitos espaciosos y quisiera romper los barrotes del cuerpo para fundirse con la naturaleza porque contemplarla le parece poco, y se agita intentando imitar al huracán y a las nubes y a las mareas, pero ve que no puede, ¿entiendes lo que digo?, porque el cuerpo es su jaula. (RN, p. 125)

La simple évocation du titre du texte considéré comme fondement théorique de la littérature –dans la tradition occidentale–, la *Poétique* d'Aristote, nous conduit à considérer l'origine de la littérature dans ce qui est devenu avec les siècles un de ses genres ou encore une de ses qualités : la poésie. Notre point de vue soutenant que *La Reina de las Nieves* est la mise en pratique de la définition théorique de ce qu'est, pour Carmen Martín Gaité, la littérature, nous amène donc à commencer l'examen de cette théorie de la littérature disséminée et illustrée dans le roman par la composante « poétique » qu'il nous faut commencer par tenter de cerner.

L'observation des réflexions de Paul Valéry relatives à la tentative de définition de la « poésie » met en évidence la convergence des notions de « poésie », « poétique », et « esthétique »¹. Puisqu'il faut souvent commencer par fragmenter les choses pour essayer de les saisir, c'est vers cette dernière notion que nous allons nous tourner en premier lieu pour aborder l'une des singularités distinguant la littérature des autres formes d'écrit. Là encore, la tentative de définition de Valéry en appelle à la fragmentation quand il rappelle que la discipline philosophique nommée « Esthétique »

¹ Ainsi Valéry relie-t-il l'« état poétique » à l'« être sentant » dans « Questions de poésie » : « la transmission d'un état poétique qui engage tout l'être sentant est autre chose que celle d'une idée. », in *Variétés (III, IV, V)*, Gallimard, Folio essais, Paris, 2002, p. 53.

a eu l'habitude de recouvrir plusieurs réalités, notamment la « science du beau » et la « science des sensations »¹. Il en vient alors à employer le terme d' « Esthétique » pour désigner et distinguer la science des sensations qu'il pose comme première des composantes de l'esthétique. C'est en suivant ce chemin que nous allons commencer à étudier l'analyse théorique de la littérature proposée et illustrée par Carmen Martín Gaité dans *La Reina de las Nieves*.

Commencer ainsi cette réflexion sur la littérature en tant qu'art par l'esthétique ou science des sensations c'est finalement revenir à l'identité du poète ; c'est-à-dire à la sensibilité qui le caractérise communément –c'est aussi revenir au corps propre de Merleau-Ponty et à cette citation mise en exergue de la première partie de ce travail, sur le langage : « Le problème du monde, et pour commencer celui du corps propre, consiste en ceci que *tout y demeure*. »². Et concernant cette « sensibilité-identité » du poète, Carmen Martín Gaité opère de la même façon que celle déjà remarquée relativement au langage ou aux passions : elle commence par l'absence, la négation ; c'est à partir du manque initial qu'elle montre l'émergence de l'objet et l'affirmation de sa nécessité.

Ainsi, dans *La Reina de las Nieves*, avant d'en venir à la singularité des sensations du poète et de leur expression, ce sont les sensations mêmes du sujet qui manquent ; et cette absence est précisément ce qui va fonder leur nécessité et leur singularité, pour le sujet et pour la littérature. A un autre niveau d'appréhension du travail de Carmen Martín Gaité, on peut suggérer que la récurrence de cette façon dialectique de procéder montre autant sa rigueur théorique qu'elle permet de la définir en tant que méthode ; et dans la « méthode Martín Gaité », ce serait l'absence qui fonderait la plénitude.

Dans cette première partie en allant de la définition de la conception de la littérature pour notre auteur, nous nous proposons de reconstruire et d'interpréter le parcours de Leonardo relatif aux sensations et à leur expression –poétique. Dans ce premier temps, il nous apparaît comme la représentation de l'émergence du sujet sensible ; un sujet sensible particulier qui se prolongera en sujet poétique. Un sujet particulièrement intéressant à l'heure de réfléchir sur la littérature en tant qu'art.

¹ Cf. Valéry, « L'Esthétique », in *Variétés (III, IV, V)*, *ibid.*, pp. 512-513.

² Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op.cit.*, p. 230.

A. L'installation préalable de l'anesthésie

«Hay frases espantosas que segregan una rara anestesia al pronunciarlas, como si alejaran de nuestra carne viva el mismo acontecimiento que enuncian [...]» (RN, p. 148)

« Je ne comprends pas la chair en tant que telle, je ne lui reconnais aucun droit. »
Marina Tsvetaieva¹

En se plaçant dans la perspective des parcours évolutifs des protagonistes, *La Reina de las Nieves* apparaît comme le contrepoint de *Ritmo lento*. Ainsi, alors que *Ritmo lento* s'inscrit dans l'archétype négatif des récits de la « descente aux enfers », *La Reina de las Nieves* s'inscrit à l'inverse dans l'archétype positif des récits de la reconstruction –ou rédemption.

Cependant, si la reconstruction a valeur positive, l'exigence logique nous impose de nous pencher sur ce qui l'a précédée pour la rendre possible ; car pour qu'il y ait reconstruction, il faut qu'il y ait destruction préalable ; la reconstruction n'est que le second terme de ce type de récit. Pour autant commencerons-nous par prendre en compte la « descente aux enfers » de Leonardo ; ce premier terme du récit qui le confond en substance avec David Fuente².

A un autre niveau, c'est encore une autre caractéristique de l'œuvre de Carmen Martín Gaité que nous allons évoquer –avant de la développer davantage dans la prochaine partie– : une caractéristique qui, à ce niveau de réflexion, s'avère posséder, au-delà de sa seule qualité esthétique, une fonction métaesthétique activement efficace dans la réflexion de notre auteur sur son art : la composante intertextuelle. Déjà dans notre étude sur *Ritmo lento*, le recours au paratexte –l'épigraphe de Machado et les Cahiers de notre auteur– aura démontré son importance et son efficacité dans l'élaboration et l'interprétation de l'œuvre de notre auteur. Pour ce qui est du roman qui nous

¹ Marina Tsvetaieva, lettre à Boris Pasternak du 10 juin 1926, in *Correspondance à trois, Été 1926* (Rilke, Pasternak, Tsvetaieva), Gallimard, Paris, 1983, p. 37.

² Sans entrer dans les détails, nous précisons que si la « descente aux enfers » est comparable dans son intensité et dans sa relation à la négation des passions ou esthésie, le parcours est différent : comme nous l'avons étudié, la négation des passions chez David prend le masque de la raison sans moyen terme, alors que pour Leonardo, le problème est concentré au niveau de la sensibilité.

occupe à présent, nous n'aurons qu'à nous en remettre au titre, identique à celui du conte d'Andersen¹.

1. Le conte d'Andersen et la figurativité du « gel »

a. « El rapto de Kay »

Avant de passer à une étude d'un autre ordre, nous commençons donc par ce à quoi nous incite notre auteur dès le titre de son roman : rappeler sommairement le propos du conte d'Andersen. Le filage du paratexte des titres nous conduit ainsi au titre du chapitre IV de la deuxième partie du roman constituée par les « Cuadernos de Leonardo » faisant un nouvel écho direct au conte, et plus précisément, à sa périπέtie charnière : « El rapto de Kay ».

Ce chapitre qui s'ouvre sur la citation en italique de l'incipit du conte est consacré à la remémoration par Leonardo de la première partie du conte que lui racontait sa grand-mère, et à ses réactions de récepteur ; l'enjeu de ce chapitre est la présentation du conte et de sa réception par le protagoniste du roman. Dans cette présentation, Leonardo –et Carmen Martín Gaité– ont recours abondamment à la citation du texte de référence ; pour notre part, nous allons nous restreindre à citer deux passages clés de cette première partie du conte : l'éclatement du miroir maléfique et l'incursion d'une de ses particules dans l'œil Kay, le protagoniste, et son enlèvement par la Reine des Neiges.

Una tarde en que estaban los dos mirando uno de aquellos libros, Kay de repente se frotó un párpado y exclamó asustado: «¡Ay!, no sé lo que se me ha metido en el ojo, me duele mucho, es como una aguja de hielo, y también me duele el corazón.»

En aquel tiempo había en el mundo un espejo mágico fabricado por ciertos diablos; al mirar dentro de él se veía sólo las cosas malas y desagradables y se olvidaban en cambio, las buenas. Una noche, los diablos aquellos, excitados de gozo al hacer el encuentro de los muchos niños que se habían vuelto malos por mirarlo aquel día, no tuvieron cuidado al colgarlo del clavo donde lo solían dejar. El espejo, que era muy delicado, resbaló y se rompió en mil pedazos tan pequeños como partículas de polvo impalpable que volaron por la atmósfera y se extendieron por todo el mundo. Si una de ellas acertaba a caer en

¹ Pour l'instant, nous n'allons pas entrer dans la problématique littéraire de l'intertextualité qui sera le sujet de la prochaine partie. Nous allons seulement évoquer le conte d'Andersen en tant que récit autonome, qu'objet avec lequel Leonardo est familiarisé depuis l'enfance.

el ojo de una persona, todo lo empezaba a ver bajo su aspecto malo, pero lo peor era que se le colara hasta el corazón, porque entonces se le iba enfriando y enfriando hasta convertirse en un pedazo de hielo. (RN, pp. 103-104)

Unos días llegábamos más pronto que otro a aquel paisaje yerto donde Kay y la Reina de las Nieves se miraron a la cara por primera vez. [...]

«Pero estás frío», añadió la Reina de las Nieves. «Ponte debajo de mi manto de pieles.»

Kay obedeció, y al resguardarse en el abrigo de la señora aquella, sintió como si lo enterrarán en un hoyo de nieve [...] Ya antes estaba yerto, pero el beso de la Reina de las Nieves le caló más hondo, hasta el centro del corazón. [...] La señora del manto blanco le volvió a besar y entonces Kay ya se sintió completamente bien, porque no sentía nada. Todo era igual, todo era eternamente blanco. [...]

«Ahora no te besaré más», dijo la Reina de las Nieves, «porque de hacerlo, morirías.»

Pero el corazón de Kay estaba ya tan frío como la muerte. (RN, pp. 109-110)

b. La figurativité de l'anesthésie

Ces deux épisodes, l'incursion de la particule du miroir maléfique et la rencontre avec la Reine des Neiges, correspondent aux deux événements conduisant le protagoniste du conte à l'état de « gel ». C'est cet état, décrit figurativement au moyen de la neige, la glace, le froid, et provoquant la disparition des sensations¹ que nous allons considérer comme anesthésique ou anesthésie.

L'action de la particule du miroir touche celui qui la reçoit en deux endroits du corps propre : l'œil et le cœur, deux organes vitaux et symboliques. A travers l'œil, c'est d'abord la vision du monde qui se trouve corrompue, mais encore, d'un point de vue symbolique, l'identité du sujet, qui se trouve perdue –eu égard au stade fondateur du regard dans le miroir. La particule poursuit alors son parcours en quittant ce premier plan « superficiel »² pour pénétrer la profondeur de la chair jusqu'à l'organe moteur, le cœur. Du point de vue de la biologie, l'atteinte de l'organe vital primordial

¹ Cet état s'applique aussi simultanément à la mémoire, et nous traiterons de l'amnésie dans la deuxième partie de cette étude sur *La Reina de las Nieves*.

² Le terme de « superficiel » s'applique ici à désigner ce qui est de l'ordre de la surface. Par ailleurs, il fait écho à la « hiérarchisation des sensations » établie par la sémiotique des passions et notamment par A.J. Greimas dans *De l'imperfection* : « la visualité, le plus superficiel des sens », op. cit., p. 73.

implique l'atteinte à la vie : la particule vient remettre la vie en question ; elle est porteuse de mort –stade ultime et définitif de l'anesthésie. Elle répercute aussi ce message sur le plan symbolique ; car l'organe du cœur symbolise les émotions, passions, sensations. En l'atteignant sous cet angle, elle porte atteinte directement à l'esthésie du sujet ; elle parachève l'anesthésie qu'elle lui inflige.

Dans le texte d'Andersen, la modalité anesthésique est le refroidissement jusqu'au gel total : « enfriando y enfriando hasta convertirse en un pedazo de hielo » ; où l'on retrouve la convergence du « sens propre » et du « sens figuré », décrite dans la première partie de cette étude sur le langage dans *Los parentescos*, dans cette identité entre la réalité physique de cette modalité d'anesthésie et sa dimension figurative et symbolique –où le froid est associé à la mort.

L'événement qui parachève la tournure tragique prise par le conte au moment de l'incursion de la particule du miroir maléfique dans l'œil de Kay est la rencontre avec la Reine des Neiges. Cette rencontre avec un tiers est la réponse, la confirmation de l'installation préalable du « froid » dans le sujet. A nouveau, c'est par le regard que s'amorce la rencontre avant d'évoluer aussi vers la coprésence des chairs, d'abord sur le plan du toucher, puis sur celui, plus intime encore, du baiser ; à nouveau, c'est le contact des corps dans leur corporéité qui provoque l'anéantissement. Mais celui-ci dépasse maintenant le stade de la suspension dans celui de la disparition, lexicalisée sous la modalité de l'ensevelissement : « sintió como si lo enterrarán en un hoyo de nieve ». Pour le moment, cette sensation de sépulture est l'expression la plus explicite de la mort dans sa *réalité*, sa concrétude. Mort pourtant déjà présente sur le plan métonymique dans la description du lieu où la Reine des Neiges conduit Kay : « un paraje desierto », « aquel paisaje yerto » (RN, p. 109). Après le passage de Kay sous le manteau de la Reine des Neiges, le qualificatif « yerto »¹ préalablement appliqué au paysage dans lequel il se trouve glisse sur lui pour maintenant qualifier la globalité de son corps propre. Le troisième et dernier temps de la rencontre avec la figure féminine s'opère dans un baiser mortel qui saisit Kay jusqu'à l'organe déjà aussi atteint par la

¹ La deuxième entrée de la définition donnée de cet adjectif par le dictionnaire de la RAE confirme la relation –voire la confusion– entre le froid et la mort : « se dice del viviente que se ha quedado rígido por el frío o del cadáver u otra cosa en que se produce el mismo efecto ».

particule : le cœur¹. Bien qu'elle soit bel et bien installée et que le passage s'achève en la nommant explicitement, la mort n'achève pas immédiatement Kay. Un second baiser vient le maintenir dans l'état de suspension qu'est celui de l'anesthésie, ainsi formulé : « ya no sentía nada ».

Pour satisfaire notre propos relatif à la suspension de l'esthésie, à l'anesthésie, c'est pour le moment l'affection biologique, physique, et symbolique du second organe, le cœur, par les deux éléments perturbateurs du conte, la particule du miroir et la rencontre avec la Reine des Neiges, qui va retenir notre attention. Si métaphoriquement, à travers la figurativité du gel, il en va de la mort de Kay, concrètement, celle-ci n'est pas encore effective.

Pour corroborer cet aspect de suspension laissant ouverte l'issue de l'expérience, nous voulons encore évoquer le dernier glissement figuratif de la mort, du froid, et de la neige : le blanc : « Todo era igual, todo era eternalmente blanco ». A l'heure d'étudier la littérature dans sa dimension esthétique, notre auteur n'aura pas oublié cette évocation implicite de la fameuse « page blanche » de l'écrivain ; celle qui parfois peut être source d'angoisse –la mort–, mais qui est aussi et surtout la condition de la possibilité de la création. La première partie du conte d'Andersen fondant le roman de Carmen Martín Gaité est la mise en évidence du préalable, de la condition de possibilité, du sujet et de la création.

c. Une autre version de Kay : Leonardo

Nous avons pris le temps de l'analyse du conte d'Andersen dans la mesure où elle constitue la base théorique du roman de Carmen Martín Gaité et de la problématique de l'anesthésie. Ainsi, le personnage de Leonardo est une réécriture de celui de Kay traduite au niveau diégétique par la reconnaissance de l'identification.

Cette identification au personnage d'Andersen remonte à l'enfance de Leonardo et à sa première réception du conte. Pourtant, à ce moment-là, d'inexpérience, il présente une inflexion à cette identification dans la conscience qu'il a de l'existence malheureuse de quelque chose qui est encore pour lui de l'ordre de l'inconnu : l'incursion douloureuse de la particule du miroir. Cette légère faille de la possibilité d'identification

¹ On retrouve dans ce baiser mortifère l'alliance contradictoire du couple mythique Eros/Thanatos.

le plonge alors dans un état de perplexité anxieuse : dans l'attente de l'avènement de ce qui s'est défini comme menace. Menace d'autant plus tangible que le lien entre la fiction et la réalité s'est aussi fait dans l'observation des grandes personnes et de leur quasi incapacité à pleurer. Ainsi Leonardo se sait en sursis d'un événement douloureux permettant de parachever son identification à Kay. Il se sait en proie à l'anesthésie.

A sa sortie de prison, tout juste orphelin, le jeune adulte émet alors le désir de la capacité, effectivement perdue, de pleurer :

— [...] ¡Si pudiera llorar, como antes de venir la Reina de las Nieves!
Pero no puedo. ¿Cómo empezaba el cuento? ¿Cómo era? (RN, p. 95)

Leonardo est maintenant totalement identifié à Kay, et la confusion de son incapacité à pleurer avec celle de Kay le conduit alors à reprendre à son compte la rencontre avec le personnage clé du conte¹.

Une fois précisées l'analyse des éléments du conte d'Andersen et l'identification explicite de Leonardo à Kay, nous pouvons maintenant nous pencher sur le parcours qui a fini par conduire Leonardo à cette même anesthésie. Sur la « descente aux enfers » de la perte des sensations qui le mènera finalement à parvenir à remplir heureusement la page blanche de l'écriture.

2. L'anesthésie et la descente aux enfers de Leonardo

a. L'anesthésie de la perte de l'interlocuteur : le premier choc

C'est chez l'adulte que vient prendre effet la menace identifiée et crainte par l'enfant à la lueur du conte.

Comme nous l'avons déjà évoqué, la première modalité d'accès au conte pour le petit Leonardo qui ne sait pas encore lire est la voix de sa grand-mère le lui racontant. Au-delà de la réalité de cette voix qui raconte les histoires, c'est de la transmission et de la communication dont il est question. Car le conte n'est pas seulement raconté et écouté, par l'émetteur et le récepteur, il est aussi débattu, mis en question,

¹ Un peu plus loin, quand Leonardo se remémore la façon dont sa grand-mère lui racontait le conte quand il était petit, il dit encore : «*Cuando la abuela llegaba a este punto del cuento, a mí se me venían lágrimas a los ojos. Todavía no se me había metido en ellos el cristalito de hielo ni me había raptado la Reina de las Nieves.*» (RN, p. 99).

en vue de son interprétation. La voix de la grand-mère, sur le plan symbolique, est celle de la transmission et de la possibilité de l'accès au sens.

Face au questionnement de Leonardo né du lien entre la particule de miroir fictionnelle et l'observation de la « dureté » des adultes dans la réalité, la grand-mère en appelle ainsi à la métaphore d'Andersen. Par ce détour, elle peut expliquer la réalité de l'anesthésie et redéfinir les lieux qu'elle affecte :

Era la abuela quien me había dicho que esas mudanzas repentinas que se operan misteriosamente en algunas personas y les hielan las lágrimas, la ilusión y el cariño son como picaduras de insecto durante el sueño [...] (RN, p. 100)

Et encore, à travers l'emploi de « como » elle peut ramener l'idée (de dureté affective) à une référence matérielle (la piqûre d'insecte), immédiatement saisissable, par l'enfant, et le lecteur.

- La mort de la grand-mère et l'incursion de la particule du miroir

Dans *La Reina de las Nieves* comme dans le reste de l'œuvre de notre auteur, l'un des problèmes centraux est celui de la communication. Dans cet autre parcours initiatique¹, c'est à nouveau sur le plan filial, dans la relation parents/enfant, que nous le retrouvons. Dans ce contexte, la disparition de la grand-mère Inès correspond à la perte de la seule voix (voie) rétablissant la communication. Elle est donc lourde de conséquence pour Leonardo : sans l'existence de cette voix, la sienne reste sans écho, tout comme celle de Kay dans le désert glacé de la Reine des Neiges².

Et c'est précisément la perte de cet écho, de cet interlocuteur, qui amorce l'anesthésie de Leonardo. Lui-même emploie alors ce terme au moment de la verbalisation du pressentiment de la mort de sa grand-mère :

¹ Les trois romans que nous avons choisis d'étudier, mettant en scène un protagoniste masculin (c'est-à-dire, pour nous, « neutre ») qui oscille entre son présent de jeune adulte et son enfance afin de définir une identité, d'affirmer une existence, représentent en effet des parcours initiatiques.

² «[Kay] Se puso a gritar lleno de miedo, pero nadie le oyó [...]» (RN, p. 108). Remarquons qu'Andersen reprend ici le motif biblique du « cri dans le désert » de Baptiste : « je suis la voix de celui qui crie dans le désert », cf. *L'Évangile selon Jean*, ch. 1, v 23.

[...] haber sido capaz de decir, con voz clara y firme: «la abuela ha muerto», sin que se detuviera el tictac de los relojes, ni la imagen de su cuerpo inmóvil impidiera seguir viendo y oyendo con toda precisión lo que a mi alrededor sucedía. Hay frases espantosas que segregan una rara anestesia al pronunciarlas, como si alejaran de nuestra carne viva el mismo acontecimiento que enuncian [...] (RN, p. 148)

L'anesthésie nommée et décrite ici par Leonardo semble positive, en cela qu'elle désigne la capacité des mots à éloigner du sujet ce qui l'affecte douloureusement dans son esthésie. Toutefois, le qualificatif « rara » qui la précède suggère que le bénéfice obtenu puisse être provisoire, voire illusoire. Relativement à l'installation de Leonardo dans une anesthésie morbide, elle désigne la première étape consciente.

- La lettre remise par Gertrudis et la rencontre avec la Reine des Neiges

De même que l'enlèvement de Kay, l'importance de l'événement de la mort de la grand-mère au sein de l'économie générale du récit de vie de Leonardo se répercute dans le paratexte de ses cahiers, et donne le titre du chapitre VIII : « El entierro de la abuela ». On remarquera que ce n'est pas la mort qui est lexicalisée, mais l'enterrement, c'est-à-dire la dissimulation du corps.

Après l'enterrement concret du corps, en Galice, Leonardo tombe malade pendant plusieurs mois. La maladie –en l'occurrence, une hépatite (RN, p. 153)– fonctionne alors comme métonymie de la mort de la grand-mère en cela qu'elle est une atteinte au corps propre entraînant la mort d'une partie des cellules. Cependant, quand elle n'entraîne pas la mort du sujet, la maladie permet aussi la régénération ; elle peut donc être interprétée, chez Leonardo, comme une anesthésie, un moment de suspension où la vie est en jeu mais où elle ne sera pas perdue.

Cet état de repos anesthésique, déjà amorcé par les mots nommant la mort de sa grand-mère, est pour Leonardo le préalable à l'anesthésie mortifère dans laquelle a sombré Kay. C'est un jour de neige que l'enterrement symbolique de la grand-mère a ainsi lieu, après que sa mère lui ait remis une lettre laissée pour lui :

[...] mi madre se fue por fin del cuarto, tras darme un beso en la mejilla, apenas rasgado el sobre y recorridas las primeras líneas del texto, sospeché que el cristalito de hielo se me estaba metiendo por un ojo. (RN, p. 158)

Le décor et le scénario d'Andersen se répètent dans les motifs de la neige et du baiser d'une mère d'ordinaire peu encline à la tendresse. Et tandis que Leonardo entrevoit dans cette lettre la possibilité de lever le voile sur les mystères dont sa grand-mère était l'unique voix, c'est bientôt la désillusion ; car le seul héritage dont il est alors question est l'héritage matériel et les soucis qui l'accompagnent.

Cette ultime désillusion est aussitôt interprétée par Leonardo comme l'avènement de la menace à la fois redoutée et attendue : l'incursion de la particule maléfique et ses conséquences anesthésiques. Enfin, l'identification avec Kay se parachève :

Ya no podía llorar. De aquella carta, que cerraba la puerta a todas las preguntas, me había saltado a los ojos nada más sacarla del sobre una partícula del espejo que se les hizo añicos a los dioses del mal en el tiempo irrecuperable del «érase que se era», y ya aquel cristalito se me estaba colando hasta el corazón, bajaba vertiginosamente a helarme las lágrimas, la nostalgia y la memoria. Quedaba condenado a jugar eternamente al Juego de la Razón Fría, combinando pedacitos de hielo sobre una superficie blanca desconocida e infinita. (RN, p. 159)

Bien qu'il ne puisse pas le faire au moment même, il parviendra plus tard à poursuivre encore l'identification entre les personnages du conte et ceux de sa vie : entre la Reine des Neiges et Gertrudis, celle qui, à ce moment de son histoire, est présentée comme sa mère : « Tu carta póstuma me la trajo en persona la Reina de las Nieves. » (RN, p. 160).

De même que pour Kay, l'installation de l'anesthésie se fait chez Leonardo en deux temps organisés autour de deux éléments. La première modalité anesthésique apparemment bénéfique en cela qu'elle met à distance la douleur fonctionne en réalité comme la particule maléfique en éloignant le sujet du monde et de ses sensations. Le moment de la maladie fonctionne comme un entre-deux où Leonardo se rapproche de sa grand-mère et de la mort ; c'est un moment d'attente. La modalité anesthésique finale est le gel du cœur et des larmes ; elle émane de la confirmation de la sépulture de la grand-mère, de l'affirmation du caractère définitif de son silence, portée par un messenger plus tard identifié au personnage maléfique du conte.

Une fois enfermé par la Reine des Neiges dans son palais de glace, Kay est condamné à jouer à un jeu étrange : le Jeu de la Raison Froide. Un jeu dont le nom

évoque une modalité de la descente aux enfers comparable à celle de David dans *Ritmo lento*.

b. Le « Jeu de la Raison Froide » et la perte de soi

Toutes ces pages traînent comme des glaçons dans l'esprit.

Antonin Artaud¹

A nouveau, avant d'observer le parcours de Leonardo, il nous faut revenir à la base théorique du roman de Carmen Martín Gaité, au conte d'Andersen.

La seconde partie du conte s'articule autour des notions contradictoires d'enfermement et de voyage, respectivement incarnées par Kay et sa petite amie, Gerda, activement engagée dans un périple mouvementé afin de le retrouver. Alors que Leonardo a déjà fait plusieurs fois référence à l'activité à laquelle Kay, prisonnier, est obligé, ce n'est que dans ce même chapitre intitulé « El entierro de la abuela » qu'il reprend la trame du conte pour l'explicitier :

[...] tratando de hacer un puzzle con trocitos de hielo. Se trataba de componer la palabra «eternidad». Estaba enteramente concentrado en aquel juego, cuyo nombre me sigue estremeciendo: el Juego de la Razón Fría. (RN, p. 154)

Si le seul nom du jeu suffit à affecter Leonardo, sa description n'en est pas moins inquiétante : il s'agit d'une activité exclusivement mentale, réalisée dans une solitude totale tandis que le corps est maintenu en suspens –par le froid. En inventant le nom de ce jeu et les conditions de son exercice, Andersen illustre d'une autre manière l'association souvent établie entre l'intellect et la figurativité du froid.

Une fois reposées ces bases, nous en venons à observer brièvement l'expression externe de cette activité chez Leonardo dans son incidence sur le plan esthétique². Ainsi, dans son souci de faire corps avec la réalité de son temps, notre auteur s'intéresse à la consommation des drogues pour aborder la relation intime du sujet à

¹ Antonin Artaud, *L'ombilic des Limbes*, op. cit., p. 52.

² Dans la mesure où l'expérience de David dans *Ritmo lento* illustre aussi, parfaitement, le Jeu de la Raison Froide et étant donné que nous nous sommes déjà prêtée à l'étudier, ici, bien que nous puissions retrouver, à un moment du parcours de Leonardo, le même détail de cette même expérience de l'ascèse intellectuelle pure, nous nous bornerons à l'aborder dans son incidence esthétique –anesthésique.

son corps propre ; par ailleurs, elle reprend le thème de la solitude-isolement dans la double mondanité qu'elle implique –du lieu et d'autrui– pour aborder la relation du corps propre au monde.

- La drogue

Dans le premier des *Cuadernos de todo* à évoquer la genèse de *La Reina de las Nieves*, en même temps que Carmen Martín Gaité commence à définir le caractère des personnages, elle fait cette remarque, sous forme de notes, sur la drogue :

[...] están empobreciendo sus respectivas neuronas pagando tributo a una sociedad que los va anestesiando, englutiendo. Droga = anestesia. Quien la toma es porque no se atreve a soñar con posturas extremas ni a inventar nada.¹

Cette première définition de la drogue dans les prémisses de la genèse du roman, et les termes choisis à cet effet, le substantif « anesthésie » et le signe mathématique d'égalité, sont particulièrement opportuns à notre angle d'approche.

Comme le réprecise Carmen Martín Gaité dans la note introductive au roman publié, l'époque reflétée est une autre étape marquante de l'histoire de l'Espagne du XXe siècle : la Transition Démocratique et son esthétique de la Movida². Si le soulagement est partagé par tous, l'expression de la libération que connaît la jeunesse connaît parfois certains excès –immortalisés au cinéma par les films d'Almodovar– dont le plus emblématique est la consommation abusive de drogues.

A cette image, la cause de l'incarcération de Leonardo est son implication fortuite dans une affaire de drogue, d'héroïne³, et on le retrouve encore en prison en

¹ *Cuadernos de todo*, op. cit., p. 240. La prise de note est datée du 26 avril 1974, soit vingt ans avant la publication du roman. Dans la deuxième partie de cette étude consacrée à *La Reina de las Nieves* nous reviendrons sur ce qu'on découvre dans ce cahier du premier titre donné au roman, *Pesquisa personal*, avant que ne vienne affleurer puis s'imposer Andersen.

² «[...] la historia se desarrolla a finales de los setenta, que es cuando se me ocurrió, y eso no tiene vuelta de hoja. Me parece importante recordárselo al lector, porque ni los locales nocturnos de Madrid, ni la vida en una aldea perdida, ni la estancia en una celda de Carabanchel son ahora igual a como eran hace quince años.», Nota preliminar, *La Reina de las Nieves*, op. cit., p. 12.

³ «Goyo se había sentido mal y había estado tumbado un rato allí, luego los otros lo espabilaron y se fueron con él a buscar el alijo de heroína. Me dejaron solo con la chica pelirroja, que se llamaba Ángela. [...] Habíamos fumado mucho. [...] Son las últimas notas que tomé antes de entrar en la cárcel. [...] Pero supe que me hundía. A los tres días me cogieron.» (RN, pp. 91-92)

train de fumer du hasch. Ainsi, à la lueur de la définition d'un certain aspect de la drogue donnée au préalable par notre auteur, nous dirons simplement que le palais de glace qui tombe sur Leonardo est celui de la drogue ; c'est elle qui opère principalement l'an-esthésie du corps propre.

- La solitude : de l'errance à la prison

Pour continuer d'observer la filiation de la définition du Jeu de la Raison Froide auquel est condamné Kay, il nous faut maintenant relever les expressions spatiales de la solitude-isolément de Leonardo et le parcours singulier qu'elles dépeignent en allant d'un extrême à l'autre : de l'errance géographique à la restriction d'une cellule de prison.

Une fois acquise la certitude de l'installation définitive de la solitude, à la lecture de la lettre posthume de sa grand-mère, Leonardo fuit la maison parentale et s'installe dans une errance qui le conduit à séjourner dans plusieurs pays d'Europe. Cette errance est davantage à interpréter en tant qu'exil que voyage ; elle est la représentation d'une autre modalité d'expression de la solitude du sujet. Par ailleurs, la multiplication des destinations illustre aussi la dispersion du sujet dans la solitude de son individualisation, ce que Nietzsche appelle « démembrement de Dionysos » :

[...] firmando «L'étranger» (yo en francés lo ponía), desde puntos geográficos tan dispares como mis estados de ánimo. (RN, p. 144)

Ainsi, Leonardo confirme a posteriori que cette dispersion géographique et corporelle est métonyme de sa dispersion intime et identitaire¹.

La radicalité de Carmen Martín Gaité, déjà observée, se manifeste ici dans la modalité choisie pour mettre fin à l'errance, à la dispersion. Elle choisit un symbole fort : une cellule à la prison de Carabanchel. Au-delà du contrepoint à l'errance, la cellule marque aussi la fin juridique de la liberté physique ; le sujet privé de liberté est cantonné à un espace réduit à l'extrême situé en marge de la mondéité intersubjective –la société– et spatiale –naturelle.

¹ «[...] desde que levanté el vuelo, hasta que últimamente [mi padre] perdió mi rastro porque yo mismo lo perdí también, igual que la memoria, la paz y el equilibrio.» (RN, p. 143)

— Esquinas de tiempo no, de proyectos no, la cárcel no alberga más tiempo que el de tus sueños. [...] Es el blanco de la nieve, de la luna, el blanco de la nada, nos hemos muerto ya y estamos recordando lo que pasaba antes, contemplándolo a través de un cristal sin sentir nada [...] (RN, p. 40)

C'est un utopos –et un uchronos– que décrit Leonardo. Pour ce faire, il a recours à la figurativité du blanc associée au froid pour nommer le néant ; la prison est la page blanche de l'écrivain, le vide qui permet l'avènement de l'écriture. Pour ce qui est de la fidélité au conte d'Andersen, elle est manifeste dans la représentation d'un nouveau palais de glace, la prison, et dans la lexicalisation de l'anesthésie au moyen du syntagme « sin sentir nada ».

Une dernière remarque pour préciser qu'à ce moment biographique, Leonardo n'est pas conscient de souffrir de cette anesthésie ; au contraire, elle est vécue comme un « palais de cristal » protégeant des agressions du monde et du sentir.

La confirmation de l'anesthésie, en écho au Jeu de la Raison Froide d'Andersen, se manifeste à deux niveaux : dans le rapport strictement intime du sujet au corps propre au moyen de la consommation de drogue, et dans l'expérimentation spatiale de la solitude intérieure, allant de l'errance dispersée à la réclusion.

Ainsi la menace pressentie par le jeune lecteur a fini par le gagner et à parfaire son identification avec Kay. Le moment sur lequel s'ouvre le roman correspond à celui qui conclut la première partie du conte : Kay est enfermé dans le palais de glace de la Reine des Neiges, Leonardo détenu en prison. C'est par l'anesthésie totale que commence Carmen Martín Gaité. Et c'est cette absence qui va fonder l'émergence du sujet esthétique, qui va permettre la mise en évidence de l'affirmation du sujet comme sujet sensible.

B. L'émergence du sujet sensible dans l'écriture

Ecrire, [...] c'est refuser l'anesthésie qui monte aux jambes, prend le ventre.
Yolaine Simha¹

Une fois mise en place la déconstruction esthétique du sujet, la reconstruction devient possible et observable. De même que nous avons remarqué que l'installation certaine dans l'anesthésie était liée à un premier choc, la perte de l'interlocuteur représenté par la grand-mère, c'est un autre choc qui permet l'amorce de la récupération esthétique. Au moyen du processus de récupération, c'est l'acceptation esthétique du sujet que Carmen Martín Gaité révèle ; celle qui fonde sa capacité esthétique et poétique.

Si l'installation de son protagoniste dans l'anesthésie a déjà fait écho à la littérature, à travers le conte d'Andersen préexistant, notre auteur continue de le confronter à son art en faisant maintenant de l'activité d'écriture, le lieu permettant son émergence en tant que sujet esthétique. Ce faisant, elle questionne à même le roman l'un des aspects définitoires de la littérature.

Il s'agit ici pour nous d'observer le mouvement de va-et-vient qui fait que c'est le corps propre qui pousse le sujet à l'écriture avant qu'en retour l'assiduité à l'activité scripturaire autobiographique² lui permette la récupération esthétique. Comme en atteste Flaubert, pour cette étape, la solitude du sujet est la condition de possibilité de ce travail.

¹ Yolaine Simha, *Lou et les Louis, Un champ d'acier, Le fiancé inconnu, In petti*, « La galerie des glaces à perpétuité », Indigo, 2006, Paris, p. 139.

² Nous évoquerons la question de l'autobiographie dans la dernière partie de cette étude sur *La Reina de las Nieves*, relative à l'imagination dans la littérature.

1. Avant l'écriture : la douleur, le second choc

[...] l'écrit a su intégrer un peu de la chair de l'écrivain, pour que de la douleur naisse une œuvre d'art qui la transcende tout en restant ancrée dans cette émotion.

Ivan Darrault-Harris¹

Dans cette généalogie du sujet écrivain qu'est *La Reina de las Nieves*, Carmen Martín Gaité pose la question de l'entrée en écriture ; de ce qui la motive. Comme pour bien des entrées en matière, c'est encore le choc qui est à l'origine.

Pour Leonardo, le second choc décisif apparaît dans un moment synthèse de trois événements : la sortie de prison, la prise de connaissance de la mort de ses parents, et le retour à la maison parentale désertée sept ans plus tôt. Toujours dans sa valorisation du corps propre, notre auteur expose alors la répercussion somatique de ces événements extérieurs ; elle fait du corps le lieu où s'inscrit la douleur de la connaissance du monde. Or, ici, la douleur signifie la sortie de l'anesthésie ; elle est ce qui permet au sujet de retrouver l'éprouvé esthétique, avant de le transformer dans l'écriture.

a. La paralysie momentanée

Je crois que presque toutes nos tristesses sont des moments de tension que nous ressentons comme une paralysie parce que nous n'entendons plus vivre nos sentiments retranchés.

Rilke²

Avant d'en arriver à la partie centrale du roman, constituée des cahiers de Leonardo, Carmen Martín Gaité laisse le narrateur hétérodiégétique de la première partie relater la sortie de prison de Leonardo. Alors qu'il tente d'échapper au discours de la jeune femme qui est venue le chercher en voiture, Angela, et se laisse captiver par l'aspect chaotique du paysage extérieur, en travaux, qu'ils traversent, Leonardo est peu à peu gagné par une sensation gênante dans le pied. Cette sensation désagréable

¹ Ivan Darrault-Harris et Jean-Pierre Klein, *Pour une psychiatrie de l'ellipse, Les aventures du sujet en création*, (1993), Pulim, Limoges, réédition de 2007, p. 70.

² Rilke, *Lettres à un jeune poète*, op. cit., p. 74.

commence sous forme d'endormissement, avant d'évoluer en fourmillement, chatouillement, et de finir en crampe. Une nouvelle fois, la sensation esthétique opérative et négative se résout dans l'anesthésie : au terme de ce chemin de la douleur, Leonardo ne sent plus son pied¹.

Mais cette fois, il réagit activement contre l'anesthésie. Or, cette réaction active qui lui permet de donner une signification à l'origine de son affection esthétique, réactive et propage aussitôt à tout le corps la sensation esthétique désagréable initiale : au moment où il se baisse pour frotter son pied, il parvient à lire sur un vieux journal abandonné sur le sol de la voiture l'annonce de la mort de ses parents.

[...] quince palabras que se le clavarón a traición en los ojos, en el costado, en la garganta. Y entendió enseguida que era de aquel escorpión escondido bajo su zapato de donde le había venido la picadura mortal que ahora se le propagaba por todo el cuerpo. «El financiero Eugenio Villalba Guitián y su esposa muertos en accidente de tráfico en Illinois.» Era el epígrafe de una noticia perdida entre la amalgama de residuos y basuras que afluyen cotidianamente a la marea de la gran urbe, quince palabras agazapadas, emboscadas, colándose alevosamente, como trombos, en su sangre. (RN, p. 64)

Si Leonardo a éprouvé auparavant le pouvoir anesthésique des mots sur la douleur, ici c'est l'expérience inverse qui est mise en place : l'incidence douloureuse des mots sur le corps. Ainsi, l'agression insignifiante du pied acquiert sa signification par le regard posé sur le verbe, en même temps que cette signification se manifeste dans un autre parcours esthétique venant affecter le corps dans sa totalité, jusqu'à son intériorité sanguine : la douleur éclairée passe d'abord par l'« œil », se poursuit dans le « flanc », la « gorge », puis atteint « tout le corps », jusqu'au « sang ».

Ainsi, en même temps que les mots sont animalisés dans la figure du scorpion, c'est-à-dire qu'ils sont esthétisés –dans la double acception d'*esthétique*, de dotés de vie, et d'*esthétique*, de déplacés sur le plan métaphorique et poétique–, Leonardo sort de l'anesthésie de la paralysie momentanée pour reconnaître une esthésie douloureuse ; et la « piqûre mortelle du scorpion » n'est jamais que la reprise, intégrée par Leonardo, de la figure proposée alors par sa grand-mère pour expliciter l'altération

¹ «Leonardo notó que se le estaba durmiendo un pie, sentía el hormiguillo [...]. El cosquilleo del pie se le había convertido en un calambre que le subía por la pierna. [...] abrió los ojos y se agachó para frotarse el pie agarrotado. No lo sentía, era como si le hubiera picado un bicho venenoso.» (RN, pp. 63-64)

douloureuse du caractère des adultes. Au-delà de la sensation pénible de la douleur, c'est son aspect de réinitialisation de l'esthésie que nous voulons souligner ici, d'autant plus attesté qu'il se manifeste chez Leonardo dans une synesthésie. A un autre niveau figuratif, et de façon synchrone, cette sortie de l'anesthésie est aussi signifiée par la sortie de prison.

b. La blessure et la fièvre

Quand il pénètre dans la maison parentale, l'éprouvé de Leonardo connaît à nouveau ce même schéma de paralysie puis douleur, mais cette fois dans une intensité réelle plus forte. A peine passe-t-il la porte du jardin qu'il est saisi d'une sensation de vertige et d'évanouissement¹ –autre modalité d'anesthésie-paralysie– qui ne le quitte pas non plus quand il entre dans la maison. Pour effectuer cette épreuve après sept ans de fuite, Leonardo choisit de passer par un nouveau « non-lieu » : le sous-sol qui fait office de débarras. Sa première action consiste alors à condamner la porte qui mène aux étages servant d'habitation, et ce faisant, il se blesse à la main : « me clavé un formón en la palma de la mano izquierda » (RN, p. 75).

Si d'abord il ne prête pas attention à cette blessure physique, elle va pourtant devenir le symbole de son retour à la maison parentale et de son retour à l'esthésie : c'est une blessure profonde qui nécessite d'être soignée et pansée, « La herida era profunda y ha tardado varios días en cicatrizar del todo. » (RN, p. 85). Et, de même que la sensation initiale d'endormissement du pied s'est ensuite répercutée dans tout le corps, l'affection de la main gagne aussi la totalité du corps qui réagit par la fièvre².

Cette fièvre est remarquable à plusieurs niveaux. Au niveau physiologique du corps propre, elle traduit une réaction immunitaire de survie qui a pour effet la purification par l'extermination des toxines ; elle signifie la lutte du corps contre l'agression extérieure. Elle témoigne donc de la sortie de l'anesthésie. Si l'anesthésie a déjà été associée à la sensation thermique du froid, en cela que la fièvre s'exprime dans une sensation thermique de chaleur, elle signifie aussi sur ce plan la rupture avec cet état.

¹ «unos instantes de vacilación y desmayo» ; «una sensación como de hundirse en el vacío» ; «paralizado allí» (RN, pp. 74-75).

² «la fiebre me había subido mucho» (RN, p. 118).

A un autre niveau, il nous faut rappeler que la fièvre –déjà observée chez David dans *Ritmo lento*– est une affection fondatrice de l’écriture dans la « mythologie » de Carmen Martín Gaité, à l’instar de sa propre expérience, dont a attesté récemment la publication d’une œuvre de jeunesse inédite : *El libro de la fiebre*. Dans les *Cuadernos* décrivant la genèse de *La Reina de las Nieves*, on retrouve ainsi l’évocation de ce premier état de Leonardo comme écho direct à l’ouvrage fondant notre auteur comme écrivain :

Leyendo *Alicia a través del espejo* pienso que puedo meter en *Pesquisa personal* algo de *El libro de la fiebre*, por ejemplo cuando me encontré a la abuela en el jardín botánico [...].¹

Ainsi, pour Leonardo comme pour notre auteur, l’écriture recommence alors que la fièvre s’installe².

Outre la fièvre, la persistance et l’état de pénibilité engendré par la douleur obligent Leonardo à se recentrer face à l’adversité, représentée par exemple par don Ernesto, l’administrateur de son père :

Las punzadas en la herida de la mano se intensificaron al unísono con el golpeteo de aquellas palabras recién pronunciadas; una llamada de refugio al cuerpo propio [...]. (RN, p. 118)

Face à cet autre perçu comme envahisseur, la douleur de la blessure conduit Leonardo à retrouver la perception du corps propre comme lieu du soi, comme « refuge ». La douleur témoigne ainsi d’un aspect bénéfique, fédérateur et rassembleur ; intégrateur.

La double douleur, affective et physique, de la nouvelle de la mort de ses parents et de sa blessure à la main, réinitialise l’esthésie de Leonardo en même temps que sa naissance à l’écriture –ou plus exactement sa renaissance à l’écriture dans une nouvelle forme, construite et constructive.

¹ *Cuadernos de todo*, op. cit., p. 240. Rappelons simplement que *Pesquisa personal* est le premier titre de *La Reina de las Nieves*. *El libro de la fiebre* est le premier « livre », selon ses termes, écrit par Carmen Martín Gaité, après s’être remise de la fièvre du typhus dont elle fut atteinte en 1949. Ce livre, resté longtemps inconnu du public, vient d’être publié, après la mort de l’auteur : *El libro de la fiebre*, Cátedra, Madrid, 2007. Nous aurons l’occasion de revenir sur cette expérience alliant la fièvre à l’écriture dans la troisième partie de cette étude sur *La Reina de las Nieves*.

² «[...] me senté en el suelo para escribir más cómodo. Llené varias páginas.» (RN, p. 77).

2. L'écriture solitaire et la reconstruction esthétique

Je passe des semaines entières sans échanger un mot avec un être humain. [...] Les nuits sont noires comme de l'encre, et un silence m'entoure, pareil à celui du Désert. –La sensibilité s'exalte démesurément dans un pareil milieu.

Flaubert¹

Avant la rédaction des cahiers constituant la deuxième partie du roman, Leonardo a déjà une longue expérience de l'écriture. Or, comme il le signale dès le premier chapitre de ses cahiers, cette expérience du passé est une expérience conflictuelle :

Hoy he estado revisando cuadernos de los últimos años, y me ha parecido pasar la mano por las cicatrices de mi conflicto frente a la escritura. (RN, p. 71)

Le changement qui s'opère après l'épreuve de la fièvre et la cicatrization de la blessure à la main n'est donc pas précisément une naissance à l'écriture, mais une renaissance dont l'enjeu s'applique à la qualité de la relation du sujet à l'écriture. On remarquera comment Carmen Martín Gaité continue d'insister sur la relation entre l'esthésie et l'écriture ; une relation d'immédiateté qu'elle exprime dans la métaphore de la main passée sur les cicatrices de l'écriture conflictuelle ; métaphore qui est aussi métonymie de cette même main récemment blessée. Ainsi, notre auteur associe la renaissance esthétique à la renaissance à l'écriture ; le changement de relation du sujet au corps propre et à l'écriture.

Après s'être assuré de la durabilité de son installation dans cette nouvelle relation, Leonardo exprime –toujours conjointement– le rapport serein à l'écriture et son incidence sur le corps propre :

De momento, estoy asombrado de mi perseverancia y de sus beneficiosos efectos. Escribir así, sin prisa, y con una cierta pretensión de estilo, como lo vengo haciendo, ha aplacado mi angustia y se ha convertido en una ocupación que no persigue un fin, porque lo lleva dentro de sí misma. (RN, p. 117)

¹ Gustave Flaubert, *Correspondance avec Georges Sand*, lettre du 12 janvier 1867, in *Correspondance*, Gallimard, Folio, Paris, 1998, p. 504.

Ainsi observe-t-il comment la concentration sur l'écriture construite et constructive a l'effet de calmer son angoisse ; c'est-à-dire que l'écriture opère maintenant une action apaisante sur le corps propre. A travers l'expérience de son personnage, Carmen Martín Gaité rend hommage à son art ; elle précise que le soin porté à l'écriture même, l'engagement du sujet dans l'écriture pour l'écriture, lui permet de trouver la distance face à lui-même en construisant un objet extérieur, régi par un processus d'autonomisation commençant par le signifiant esthétique de la calligraphie.

Une fois sorti de la relation conflictuelle à l'écrit où le langage avive la souffrance au lieu de l'apaiser –comme nous l'avons étudié dans la mélancolie pathologique de David–, l'écriture devient chez Leonardo ce par quoi la reconstruction esthétique est possible. Nous l'observerons d'abord dans l'émergence du corps écrivant, puis dans la possibilité de la construction d'un récit.

a. Le corps écrivant : la récupération tactile et olfactive

Et tout ce qui parle est fait de chair mortelle.

Louis-René des Forêts¹

Pour qu'il y ait sujet écrivant, il faut qu'il y ait corps propre. La réalité du corps est encore, comme l'a pensé la révolution phénoménologique, première à l'heure d'envisager la création littéraire. C'est donc d'abord au corps dans sa corporéité la plus manifeste, c'est-à-dire dans ses ordres sensoriels les plus profonds après le gustatif, le tactile et l'odorat, que nous allons commencer, à l'instar de ce que notre auteur met en place pour la reconstruction esthétique de Leonardo.

- Du rêve du corps de la mère au bain

Alors que Mauricio, témoin de son retour difficile dans la maison de ses parents, est parti chercher de quoi soigner la blessure de sa main, Leonardo succombe au sommeil au milieu du désordre du sous-sol. Il fait alors un rêve qu'il expose au début

¹ Louis-René des Forêts, in *Les poèmes de Samuel Wood*, cité par Maurice Blanchot dans *Une voix venue d'ailleurs*, (1992), Gallimard, Folio essais, Paris, 2002, p. 19.

du chapitre III de ses cahiers : une rencontre ambivalente avec le corps de sa mère, confondue avec la Reine des Neiges, où il finit par risquer de disparaître.

Me quedé dormido y me transformé en mi madre. Es un sueño que, camuflado bajo argumentos diferentes, tengo desde niño, desde que probé por primera vez el deseo de meterme en su cuerpo y en sus sentidos [...]; quería encontrar el lugar de su cuerpo donde se acusaba la temperatura de sus desasosiegos [...]. (RN, p. 84)

Au-delà de l'expression du désir de retour à la fusion originelle, ce sur quoi va porter notre attention est l'émergence de la réalité du corps propre dans l'évocation de sa première modalité d'existence, *in utero*. Par ailleurs, si le corps de la mère et le corps du sujet sont volontairement confondus au début du rêve, la fin du rêve témoigne au contraire du réflexe de survie de Leonardo, de s'extraire du danger de fusion et de gel. Cette nécessité est l'expression de sa renaissance individuelle, indépendante de l'existence de la mère ; c'est à la fois la reconnaissance du corps et sa définition en tant que « propre », individuel.

Dans *L'éveil du printemps*, Wedekind¹ a montré –avant Freud– l'importance des rêves, et leur rôle dans l'éveil sensuel du sujet. Ici, Carmen Martín Gaité aussi place la renaissance d'abord dans le rêve ; un rêve fondant l'accès à l'identité corporelle. Cet éveil symbolique et inconscient est pour Leonardo le point de départ de la récupération incarnée de l'éprouvé des ordres sensoriels les plus profonds, ceux qui renvoient le plus au corps dans sa corporéité.

Après le rêve, la réapparition de la manifestation sensorielle se poursuit dans l'imagination avant de finalement se réaliser. Ainsi, l'incitation de Mauricio à monter dans les appartements de l'étage pour profiter de plus de confort se traduit pour Leonardo par l'évocation du plaisir d'un bain chaud et parfumé ; d'un plaisir tactile et olfactif :

Me imaginé el placer de un baño caliente con gel espumoso después de tantos meses sin conocer lujo alguno, y me asaltó un brote de sensualidad.

El dormitorio de mi madre siempre olía a flores. Usaba un perfume de Dior. (RN, p. 93)

¹ Frank Wedekind, *L'éveil du printemps*, (1891), Gallimard, Paris, 2006. Dans sa préface de 1974, Jacques Lacan décrit ainsi l'enjeu extrêmement novateur et précurseur de la pièce : « Ainsi un dramaturge aborde en 1891 l'affaire de ce que c'est pour les garçons de faire l'amour avec les filles, marquant qu'ils n'y songeraient pas sans l'éveil de leurs rêves. », *ibid.*, p. 10.

La réalisation de cette sensation « sensuelle » opérée à travers l'imagination a lieu le lendemain, après une nuit de fièvre et la mise à la porte de l'administrateur, don Ernesto. L'expulsion de cet intrus est l'étape préalable au retour à soi. Après seulement, il monte dans la salle de bain de la chambre de sa mère et prend un bain. Et après cette purification tactile, c'est l'odeur de sa mère qui se rappelle à son éprouvé.

De façon contemporaine au retour à l'écriture, Leonardo renoue avec l'esthésie du corps propre dans ce qui le définit le plus en tant que corporéité, à travers un parcours qui commence par un irréel inconscient, le rêve, se poursuit dans un irréel conscient, l'imagination, et se réalise finalement dans un éprouvé concret. Ce processus, bien qu'il s'opère dans la solitude, est accompagné de l'évocation de cet autre qui donne la vie : la figure maternelle ; par où se réaffirme aussi le lien entre la présence de la mère –ne serait-ce que dans l'imaginaire– et la possibilité de l'abandon aux sens, à la sensorialité.

- L'expérience du corps propre sous la pluie

Après ce retour inaugural à l'intimité originelle, Leonardo retrouve plus tard, au chapitre X de ses cahiers intitulé « La Puerta de Alcalá », l'éprouvé du corps propre au moyen du contact avec les éléments naturels. A nouveau, c'est l'eau qui joue le rôle de catalyseur : à partir de la sensation de la pluie qui coule sur son visage, Leonardo accède à une perception synesthésique, dont il faut souligner qu'elle est cette fois agréable. L'élément météorologique de la pluie sert alors aussi d'intermédiaire à la perception de la relation essentielle entre le corps et l'élément air :

Respiraba hondo y me dejaba invadir por el aire libre y frío, por las gotas de agua que lavaban mi rostro, limpiaban mi mirada y se dejaban lamer por una lengua sedienta y golosa. Era eso, sí, como un desentumecimiento de miembros ateridos, el «¿Dónde estoy?» que debió asaltar a la Bella Durmiente antes de su paulatina instalación en la nueva realidad, regodeo en los pasos sincronizados con el ritmo de un cuerpo dejado a su merced [...]. (RN, p. 174)

A cet instant, le sujet retrouve la connexion entre l'éprouvé du corps propre et son insertion, sa participation, dans le monde. Au moyen de l'eau puis de l'air, Leonardo observe la respiration, prend conscience de la surface du visage, puis du regard, et accède au goût : ainsi se dessine un parcours circulaire allant de la profondeur inté-

rière de la respiration à celle du goût, en passant par les niveaux superficiels –directement en contact avec l’extérieur– du visage et du regard.

L’attention portée à ce parcours polysensoriel a pour effet de permettre à Leonardo d’accéder à un nouvel éprouvé du corps, dans sa totalité, comme le suggère aussi la sensation de « désengourdissement » qu’il évoque ; c’est-à-dire la sortie de la paralysie, de l’anesthésie. Par ailleurs, l’interaction entre cette perception de la totalité et les éléments naturels que sont l’air et l’eau contribue à décrire la dimension spatiale du corps : la conscience de la spatialité du corps propre et de son inscription dans la spatialité du monde ; c’est ce que traduit la reprise de la question attribuée à la Belle au Bois Dormant : « Où suis-je ? ». A la fin du passage, Leonardo atteste d’une autonomie harmonique et synchronique du corps propre enfin rendu à lui-même.

Ce chapitre est le chapitre clé de la reconstruction esthétique de Leonardo ; à partir de cette expérience synesthésique en interaction avec la nature, l’éprouvé de sa réappropriation esthétique se fait chaque fois plus concret et effectif.

- Le réveil du désir

La jeune femme qui vient chercher Leonardo à sa sortie de prison est enceinte ; elle pense que Leonardo est le père de l’enfant. Dans son évocation du souvenir de cette relation consommée avec Angela, Leonardo semble absent. Par ailleurs, dans la genèse de l’élaboration du roman dont attestent les *Cuadernos*, on observe la réflexion de Carmen Martín Gaité à propos de la vulgarisation et peut-être l’abus, engageant sa « désacralisation », de la pratique sexuelle dans les années de la Movida, et comment elle envisage de faire de Leonardo l’un des représentants de cette pratique désabusée¹. Ainsi, le roman s’ouvre aussi sur l’anesthésie du désir. Au moment de sa reconstruction esthétique, trois femmes vont jouer un rôle, à différents niveaux, dans le réveil du désir de Leonardo : Clara, Almudena, et Mónica.

¹ Ainsi écrit-elle à propos de Leonardo dans ses *Cuadernos de todo* : «El protagonista de Pesquisa personal ha rendido excesivos honores al sexo, lo ha des-sacralizado, por otra parte la libertad la ha institucionalizado, vulgariza las experiencias inefables el saber que todos los demás las consumen y se evaden por la misma papanatez. Sólo lo personal, lo trabajosamente inquirido en soledad y esfuerzo le podría devolver la magia del amor y de la vida, por eso se afana en esa secreta pesquisa.», le 29 avril 1974, op.cit. p. 264.

Clara appartient à un passé résolument perdu. Pourtant, le chemin mental qui la fait émerger dans le souvenir de Leonardo parvient à affecter celui-ci dans son éprouvé présent. A travers le souvenir et l’imagination, Leonardo fait l’expérience, dans le présent et dans la solitude, du désir :

Has agitado mi respiración, Clara, niña, hace tiempo que la sangre no se me alborotaba así. Quisiera retroceder a aquella tarde delante de la iglesia de Zeno y empujarla hacia otro final.
[...] Se me enciende todo el cuerpo de deseo. (RN, p. 135)

Cette évocation imaginaire du souvenir de Clara à Vérone est la première étape de la récupération positive du désir de Leonardo.

Plus tard dans le récit, au cours de la nuit qu’il passe à parcourir les lieux nocturnes et obscurs de son passé, Leonardo rencontre deux jeunes femmes avec qui il va connaître deux autres expériences différentes relatives au désir. Au contact de l’attitude érotique d’Almudena, Leonardo met à distance le désir éprouvé. Ce faisant, il obéit à deux impulsions différentes : d’une part, refreiner l’appel de la chair qu’il sait, dans ce cas, coupé de la possibilité du sentiment amoureux –c’est-à-dire rompre avec la coutume du passé de la consommation immodérée et coupée de signification–, mais aussi, d’autre part, l’habitude rationnelle, assimilée au Jeu de la Raison Froide de Kay, dans laquelle il est tombé et qui a justifié son détournement de l’éprouvé esthétique¹. Dans l’étude du processus de reconstruction de Leonardo, ce qui nous intéresse ici est l’ambivalence, la fragilité, de la récupération de la capacité du désir éprouvé, dans le présent, face à une femme physiquement présente ; l’observation du réflexe anesthésique censeur de Leonardo.

Un peu plus tard dans la nuit, c’est l’inverse qui se produit en présence d’une autre femme, Mónica. En sa compagnie, Leonardo éprouve et apprécie la présence d’un corps non directement investi érotiquement :

Pasó bastante rato y yo disfrutaba del placer de estar leyendo cerca de alguien que no te molesta. Una paz compartida, sin estridencias, como si nos conociéramos de toda la vida.
Algo semejante a ponerse a bailar con una persona que acaban de presentarte y notar ese acoplamiento inmediato y sin tropiezos que

¹ «Me preguntaba cuándo y cómo nacería la aspiración a alejar de mi cualquier objeto de deseo para convertirlo en algo más controlable, en objeto de meditación, pedacito de hielo buscando su acomodo en el rompecabezas de la Razón Fría [...]» (RN, p. 197).

suele conseguirse en general tras esforzadas horas de ensayo. (RN, p. 210)

Ici, la présence féminine est accompagnée du partage tacite et effectif d'affinités électives intimes. Et malgré la proximité des corps qui s'éprouve encore davantage par la suite, ce n'est qu'avec la distance de la maturation solitaire de la rencontre que Leonardo accède à l'éprouvé du désir de cette femme désormais absente : « ha alimentado muchas de mis ensoñaciones más placenteras. » (RN, p. 227).

Ainsi, à travers la reconstruction esthétique sensuelle de Leonardo, Carmen Martín Gaité décrit l'émergence du désir, et –dans la lignée de Wedekind– le rôle de l'imagination et des rêves dans l'avènement de cette modalité esthétique particulière, générée et orientée vers l'autre ; une émergence du désir par ailleurs intimement connectée à la création artistique.

- Conclusion : la métonymie calligraphique

Pour conclure sur la question de l'émergence du corps écrivain, nous nous tournons vers la calligraphie. En effet, elle est ce qui le désigne le plus directement en cela qu'elle est sa production et son activité¹. Ainsi, tout au long des Cahiers de Leonardo, est observée la recomposition de sa calligraphie : soit qu'il l'observe lui-même, soit qu'un tiers remarque son caractère harmonieux.

Par ailleurs, le rapport charnel à l'autre dans l'écriture, évoqué par le rêve inaugural du corps de la mère, trouve aussi une résolution positive pour Leonardo. Celle-ci s'observe encore dans la calligraphie, toujours considérée en tant que métonymie du corps écrivain, au moment de la rencontre de celle de Leonardo avec celle de Mónica ; dans cette rencontre des deux corps écrivains, la relation charnelle de l'écriture acquiert sa dimension érotique à travers le mélange, l'hybridation :

— En el libro. Lo tienes tan lleno de anotaciones que a veces no caben las mías, y se entrelazan. Le tengo que abrir camino a mi letra en espirales que emborronan la tuya. Ya sé que no es lo mismo que sentir unos brazos cuando te estrechan, pero puede parecerse en algo. Proliferan abrazadas mi letra y la tuya, como ramas infinitas que invaden todo el espacio y se desbordan fuera de él, porque el texto da tanto pie y tiene tanta fuerza que hace de ti lo que quiere, es un puro manantial. Precisamente de la falta de sitio me ha venido la ins-

¹ Cf. La première partie de cette étude sur l'acquisition du langage dans *Los parentescos*.

piración de los dibujos que estoy haciendo. El tema es casi siempre un mar que estalla y no cabe en los recintos cerrados. (RN, p. 228)

L'écriture qui figurativement était initialement représentée comme « cicatrice » intime s'est reconstruite pour être maintenant figurativement représentée comme étreinte. Ainsi se fait-elle explicitement le lieu de la communication. Mieux, de la communication des corps écrivants. Par où Carmen Martín Gaité rend compte à nouveau de son souci permanent de saisir, de cerner, de décrire, directement ou par procuration, l'acte d'écrire et/ou de lire.

b. Le regard et la voix fondateurs du récit construit

Laissez donc les motifs communs pour ceux que vous offre votre quotidien.

Rilke¹

Après s'être intéressée au « qui » de l'écriture, identifié au corps écrivain et observé dans ses ordres sensoriels les plus profonds, il nous faut maintenant nous intéresser au « quoi » de l'écriture. Tandis que Leonardo reproche à ses cahiers passés de n'être qu'une succession informe de notes incapables de prétendre à une quelconque aspiration littéraire, le caractère novateur de ses cahiers actuels –témoins de sa nouvelle relation à l'écriture– est leur souci –et succès– d'élaboration.

La mise en place du « quoi », à savoir un récit construit, continue de solliciter le corps écrivain. Ainsi allons-nous poursuivre l'observation de la reconstruction du sujet esthésique à travers les ordres sensoriels impliqués dans cette production scripturaire construite. Conformément au fait qu'il soit maintenant question de l'aspect intellectuel de l'écriture, ce sont les ordres sensoriels les plus superficiels qui vont être observés dans leur réactivation : la vue et l'ouïe, que nous observerons sous les modalités du regard et de la voix.

- Le regard

La vue, le dernier des sens à émerger génétiquement chez le jeune enfant, animal, est celui qui devient le plus présent dans la saisie du monde par le sujet. En

¹ Rainer Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète*, op. cit., p. 16.

outre, à l'instar du mythe de Narcisse, l'image de soi, acquise par l'intermédiaire du miroir –dans ce cas–, s'est montrée fondatrice de la conscience de soi ; de la conscience humaine. Le récit construit par un sujet écrivain est encore une image : une image qu'il donne du monde ou de soi.

Consciente de cette origine de la littérature, Carmen Martín Gaité orchestre que ce soit par le prisme imaginaire du rêve –à nouveau– mettant en scène dans un jeu de mise en abyme, le regard, que Leonardo initie la construction de ses cahiers. Après s'être penchée sur cette entrée dans la modalité intellectuelle construite de l'écriture par le regard rêvé, nous observerons, toujours chez Leonardo, la réappropriation de l'image de soi.

- L'incipit : le rêve du regard du père

A l'instar de la totalité du roman de Carmen Martín Gaité, le récit construit par les cahiers de Leonardo n'est pas non plus chronologique ; selon la terminologie des formalistes russes, la *trame* (le récit) n'est pas en accord avec la *fable* (l'histoire événementielle). Ainsi, ce n'est pas par son arrivée dans la maison et sa rencontre réelle avec Mauricio que Leonardo amorçe ses cahiers, mais par le récit d'un rêve¹ fait trois jours plus tard.

Dans ce rêve qui n'est pas immédiatement identifié en tant que tel², Leonardo reçoit la visite de son père dans le bureau qu'il a déjà investi. Cette visite traduit des retrouvailles agréables et complices : le père de Leonardo y apparaît plus jeune et continue de l'encourager dans ce qu'il a toujours décelé de sa vocation artistique, notamment littéraire.

Il y a donc deux éléments importants et coïncidents dans ce rêve : le regard apaisé du père sur le fils, et l'encouragement, l'approbation, à l'écriture. Si dans le mythe de Narcisse, c'est l'eau du fleuve qui fait office de miroir, la psychanalyse a par la suite pensé le visage de la mère comme premier miroir³. Ici, il s'agit d'une compré-

¹ On remarquera à nouveau le rôle des rêves. Il semble que notre auteur ait fondé toute la reconstruction de Leonardo sur les rêves. Dans la troisième partie de cette réflexion sur *La Reina de las Nieves* nous étudierons davantage les rêves, dans leur relation à l'imagination.

² «Cada vez me resulta más difícil distinguir entre la alucinación y la realidad [...]» (RN, p. 69).

³ Cf. Winnicott, *Jeu et réalité*, op. cit., p. 203 : « le précurseur du miroir, c'est le visage de la mère. ».

hension et d'une caution intellectuelles ; pour autant, c'est le regard du père qui est fondateur.

Y entonces nos miramos. No me miró él a mí de juez a reo, ni yo sentí que tuviera que bajar los ojos o aprestarme al disimulo. Sencillamente nos estábamos mirando por primera vez en la vida con equivalente fijeza, estableciendo una especie de complicidad. (RN, p. 70)

Bien qu'il se situe dans l'imaginaire du rêve, c'est ce regard qui réinstaura l'identité de Leonardo : l'éprouvé esthétique de son image, et sa validation. Immédiatement, la conséquence s'opère dans l'écriture ; dans le soin et la patience accordés à l'élaboration d'un récit qui puisse répondre à l'aspiration littéraire du père et du fils :

Me siento estimulado, lúcido, tranquilo. Y solo. Tengo que emprender la pesquisa solo. La ausencia definitiva del padre, la visión ahí enfrente de su butaca vacía, es lo que diferencia este comienzo de todos los que había imaginado.

Pero no quiero desviarme más. Cosa por cosa. Empezaré contando como fue la llegada. Las buenas novelas, él lo decía siempre, suelen empezar con una llegada. (RN, p. 73)

Ainsi Leonardo se lance dans l'élaboration d'un roman ; il s'autorise à faire un roman avec la matière de sa vie. Inversement, le détour de la construction littéraire est ce qui va lui permettre de trouver ce qu'il cherche à reconstruire –son identité. La littérature se définit ainsi comme médium : de la vie à la vie, par l'engendrement, d'une œuvre. D'ailleurs, « La llegada », titre de ce premier chapitre, fonctionne aussi comme métaphore de la naissance.

- La réappropriation de l'image de soi

Dans cette entreprise scripturaire à caractère autobiographique, l'image donnée du monde est presque uniquement restreinte à l'image de soi. Compte-tenu que ce qui nous intéresse pour l'instant est la réaffirmation du sujet esthétique, nous allons donc observer à travers l'écriture l'évolution de la perception solitaire de l'image physique de soi de Leonardo ; cette observation se fera donc toujours en présence d'un objet tiers et médiateur : le miroir.

Au chapitre VII intitulé « Bajada al comedor », Leonardo quitte le bureau et l'écriture, et se retrouve face au miroir de la salle à manger. Bien qu'il ne s'y reconnais-

se d'abord pas, il reste captivé, « prisonnier » de cette image ; une image fantomatique, figée, de revenant :

[...] al alzar los ojos, me vi reflejado en el espejo oval del comedor, como un fantasma incongruente custodiado en sus flancos por las dos mujeres desnudas que sostienen en alto sendos candelabros de bronce. [...] Me quedé paralizado, como presa de mi imagen dentro de una foto rara de esas que se encuentra uno al cabo de los años en el fondo de un cajón. (RN, p. 138)

Pour réactualiser et réanimer cette image mortifère, c'est tout un voyage qui va se tenir entre les deux figurines féminines. Au terme de ce voyage qui est un nouvel échange constructif et littéraire avec son père, Leonardo parvient à dissiper cette image ternie qu'il laisse au passé :

Nunca había sido tan densa la presencia del extranjero como en esos momentos en que, a pique de operarse una mutación en su naturaleza [...] Reaccioné sonriendo, disipé el garabato de mi imagen antigua y di la espalda a las dos celadoras de bronce, la risueña y la taciturna. (RN, pp. 145-146)

Si le chemin de la réappropriation de l'image de soi ne s'arrête pas là pour Leonardo, c'est ici qu'il se réamorce. Grâce à ce premier voyage « au-delà du miroir », c'est la densité de la présence qui est éprouvée. Elle est, synchroniquement à l'abandon de l'image du passé, l'amorce de la « mutation » que pressent Leonardo : l'amorce de la reconstruction de l'image de soi.

La construction littéraire dans laquelle se lance Leonardo après la rencontre rêvée avec le regard de son père est –au sens propre du terme– intellectuelle ; elle est une lecture de Leonardo à l'intérieur de lui-même. L'activité de lecture convoque le sens de la vue, et la lecture à l'intérieur de soi implique, au préalable, la conscience de l'extérieur de soi, de l'image. A partir des moments fondateurs de la rencontre avec le père puis avec une image de soi caduque, Carmen Martín Gaité met en place la construction conjointe de l'écriture littéraire et de la nouvelle image de soi. En cela, elle illustre la capacité de la littérature à offrir au sujet une possibilité de renaissance.

- La voix

La voix est le corolaire de l'ouïe : elle est l'émission sonore du corps propre, et l'ouïe, sa perception. Alors que chez le nouveau né la vue n'est pas encore opérative, c'est la voix qui lui permet de reconnaître sa mère sur le plan le plus superficiel¹. Dès le début de la vie, la voix est donc un signe de reconnaissance identitaire et l'ordre sensoriel par lequel se transmet le langage verbal².

Ainsi, la voix qui précède la voix propre est-elle à la fois celle de l'ouverture sur, et de la transmission de, ce langage définissant la condition humaine. Pour mettre en place la réappropriation de sa voix dans son acception sensorielle, et aussi dans sa proposition de récit construit, Carmen Martín Gaité commence ainsi par placer Leonardo dans la mémoire d'une voix qui a été pour lui initiatique : celle de sa grand-mère.

- Le souvenir initial de la voix de la grand-mère

De même que dans le rêve qu'il fait de sa mère, le corps de celle-ci vient se confondre avec celui de la Reine des Neiges, dans le rêve qu'il fait ensuite de son père, la voix de celui-ci vient se confondre, à un moment donné, avec celle de sa grand-mère :

Su voz, de pronto, era la de la abuela, invitándome a ese juego infantil al que se ingresa diciendo: «De La Habana ha venido un barco cargado de...» Y hay que buscar palabras que empiecen con la inicial elegida. (RN, p. 70)

Le glissement d'une voix à l'autre est dû à l'installation du rapport primitif ludique à la langue ; c'est-à-dire à une régression à l'origine du langage verbal, dont on peut déduire que la voix de la grand-mère est l'incarnation.

Au chapitre suivant, tandis que Leonardo est en prise avec la douleur et les effets du hasch, cette même voix vient se mêler à son délire intérieur et poursuivre la réactivation du langage de l'enfance. Plus tard, quand il souhaite trouver le sommeil, c'est encore cette voix que Leonardo appelle, comme une consolation. Une fois mises en place ces prémisses évoquant l'importance du rôle de la voix de la grand-mère, elle

¹ Il est aussi, bien sûr, directement en communication avec elle par l'intermédiaire des ordres sensoriels les plus profonds : l'odorat, le toucher, le goût.

² Cf. la première partie de cette étude sur le langage dans *Los parentescos*.

vient occuper le protagonisme du chapitre IV dont l'objet est le rappel de la première partie du conte d'Andersen.

Le seul lieu continuant d'héberger cette voix est la mémoire de Leonardo ; il lui faut donc trouver un moyen de réactiver la voix dans sa mémoire. Ce qui lui semble alors le plus simple est le souvenir organisé du conte raconté par la grand-mère. C'est dire que, par glissement, la voix de la grand-mère devient aussi la voix de la mémoire ; une mémoire qui est littérature, à l'instar du conte d'Andersen. La récupération mnésique de l'argument du conte permet alors à Leonardo la récupération de l'intonation de la voix qui le racontait ; ce faisant, Carmen Martín Gaité décrit le rôle signifiant et organisateur de la variation de l'émission vocale :

[...] y la voz de la abuela, al reemprender la narración tras una breve pausa, adquiriría el tono solemne de una rapsoda. Este prelude ya inexorable de la desgracia, se abría siempre con las mismas palabras invariables, como tampoco variaban («principiaba el estío»), ni yo lo hubiera consentido, las del párrafo inicial del cuento donde se describía la primavera dando paso al verano. Aquéllas eran como un Conjuro de dicha, las de ahora, de perdición, y ni el texto de los conjuros ni el de las oraciones –la abuela me lo había dicho también muchas veces y yo lo entendía perfectamente– admite alteración alguna porque, enunciados de otra manera, perderían su virtud. (RN, pp. 104-105)

Ce qui est ici mis en évidence est le rôle déterminant de la voix participant à l'élaboration de signifiant dans son accès à la dimension rituelle. Le rituel est ainsi défini à la fois par la répétition de l'énoncé (des mêmes mots) et de l'intonation ; du contenu verbal et de son expression vocale.

L'irruption réflexe de la voix de la grand-mère au moment où Leonardo sort de l'anesthésie atteste du rôle fondateur, pour l'identité propre, de la voix de l'autre, en matière de communication et de transmission. Cette première voix, autre, contient le fondement de l'organisation de la signification, du récit ; ou peut-être, atteste d'une certaine fusion entre le signifiant (le mot sonore) et le signifié dont la signification primitive, chez le jeune enfant, serait la confirmation de l'existence de ce récit-là dans sa totalité ; comme un premier acte de pouvoir sur le monde, dans la mesure où le récit se déroule selon des prévisions, sans altérations possibles.

- La voix identitaire

L'écriture est l'étape préliminaire à la récupération de la voix pour Leonardo. La construction du récit écrit stimulé, entre autres, par la voix structurante de la grand-mère, marque la réappropriation d'une voix –qui est aussi une voie. Une fois stabilisé dans cette voix écrite, phoniquement muette même si esthésiquement active dans l'activité somatique de la main, Leonardo est amené à sortir de la solitude et à refaire l'expérience de l'éprouvé de la voix vocale.

Face au notaire don Octavio, personne de confiance avec qui il peut s'exprimer sans retenue, il fait d'abord l'expérience de la défaillance de sa voix, traduisant son état d'angoisse : « A mí mismo me extraña el desfallecimiento de una voz que apenas reconozco. » (RN, pp. 164-165). Cette défaillance atteste de l'autonomie de l'expression esthétique face à la volonté du sujet. Le sentiment d'étrangeté provoqué par cette existence autonome contribue à redéfinir le corps propre et la nécessité pour le sujet de s'harmoniser avec lui.

Plus tard dans la soirée, la rencontre avec Almudena continue de le sortir de la mutité. Stimulé par l'attention avide de la jeune femme, et désinhibé par l'alcool et le hasch, il se laisse aller à un flot de parole spontané, mais bientôt oublié. Contrairement à son habitude –identique à celle de Kay– de la perte de la voix dans le désert, c'est-à-dire la solitude, ici apparaît la possibilité de récupérer cette parole, à travers l'autre. Ce qui est ici décrit par Carmen Martín Gaité, c'est la réapparition de l'interlocuteur –et sa définition de condition d'existence du sujet ; la redéfinition de la subjectivité en tant qu'intersubjectivité. Inquiété par l'idée de la perte de sa parole, Leonardo éprouve à nouveau la nécessité de la présence de l'auditeur-interlocuteur :

No, no lo sé, ¿qué te decía?, porque si no te acuerdas tú ni lo añoras siquiera, yo dejo de existir. [...] necesito oírme decir frases en voz alta para que otro las guarde, aunque luego no sepa yo mismo lo que he dicho y me pese en el alma haberlo dicho y me quede vacío; te necesito, niña olvidadiza de los pantys a rayas, llevo demasiado tiempo solo, eres mi contrapeso de la noche, mi geometría [...] (RN, p. 196)

A nouveau, la voix, la parole exprimée, se confond avec l'identité. C'est l'un des motifs clés de l'œuvre de notre auteur qui se réaffirme ; une redéfinition de la nécessité de la communication à partir de l'attention portée au vecteur esthétique de la voix.

Pour Leonardo, la décision de se confronter à l'élaboration d'un récit construit est consécutive à la résurgence de la voix de sa grand-mère, symbole de la transmission, et à l'éprouvé rêvé du regard bienveillant de son père. C'est d'abord la réminiscence de l'expression esthétique visuelle et vocale des autres, des interlocuteurs, qui conforte Leonardo dans cette entreprise, avant que cette activité même lui permette de réaccéder à son éprouvé propre. Ainsi, le regard complice de son père l'incite à écrire avant que l'écriture ne lui offre une nouvelle image de soi, lui permette la renaissance ; de même, la reconnaissance initiale de la voix de sa grand-mère lui permet de reconstruire son identité en passant de la voix écrite à la voix orale –c'est dire que pour Leonardo, dans cette étape de reconstruction, il en va du cheminement inverse de celui de la génétique, allant de l'oral à l'écrit.

Tandis que la perte d'interlocuteur a plongé Leonardo dans une solitude originelle de sa descente aux enfers, de son enfermement dans le Jeu de la Raison Froide, c'est encore par la solitude qu'il doit repasser afin d'engranger sa reconstruction. Une reconstruction qui commence par la reprise de conscience, d'abord dans l'éprouvé de la douleur physique, du corps propre, avant que de ce corps en train de se réhabiliter n'émerge à son tour un corps écrivant, lui-même identifié par son inscription dans une sensorialité profonde –en allant de l'odorat, du toucher, du désir. Récupération de l'éprouvé du corps propre qui, après la récupération de cette profondeur intime, se poursuit chez Leonardo dans celle de la sensorialité plus superficielle du regard et de la voix ; sensorialité particulièrement active au moment de l'interlocution, et dont la récupération de la perception –ne serait-ce que dans l'imaginaire de l'hallucination ou du souvenir– traduit les retrouvailles –toujours en imagination– avec ces interlocuteurs perdus ; retrouvailles imaginaires qui, en rompant la stérilité en quoi s'était convertie la solitude, permettent à Leonardo de se lancer efficacement et pour la première fois dans une véritable élaboration scripturaire.

Ainsi la reconstruction esthétique de Leonardo trouve à s'opérer dans ce va et vient intime du corps propre à l'écriture ; et la solitude, pour le moment encore presque totale dans le réel, commence par trouver à se résoudre dans l'imaginaire afin de pouvoir s'imposer positivement comme condition du possible de l'écriture, et encore, de la sortie de l'anesthésie. Pour ce sujet sensible émergé de l'écriture, l'étape suivante

est alors la rencontre avec qui représente la poésie, vers la confrontation à l'autre et au monde.

C. La rencontre du sujet poétique

Nous nous touchons, comment ? Par des coups d'aile,
par les distances mêmes nous nous effleurons.
Un poète seul vit, et quelquefois
vient qui le porte au devant de *qui* le porta.

Rainer Maria Rilke¹

Dans sa recherche sur l'essence de la littérature dans son acception la plus esthétique, Carmen Martín Gaité orchestre l'émergence de la figure mythique du poète. Une fois sorti de l'anesthésie au moyen de la solitude de l'écriture introspective, c'est-à-dire une fois amorcée la reconstruction de son intimité esthétique, sensible, le moment vient pour Leonardo de faire l'expérience de la rencontre. Rencontre, ou « saisie » pour reprendre la terminologie sémiotique, qui s'opère sur les trois niveaux « du sujet, du monde, et du texte »² incarnés tous trois dans le personnage fascinant de Sila, à la fois Mère, Mère-Nature –mer–, et Poésie.

L'ultime stade du processus de réalisation esthétique mis en place par Carmen Martín Gaité dans le roman et auquel nous allons maintenant nous intéresser est la réalisation de la potentialité de l'être poétique du sujet ; réalisation au moyen de la rencontre avec cette réalité abstraite transcendante –la poésie–, ici incarnée et en vie –Sila. Dans la représentation allégorique façonnée par notre auteur à cet effet, Sila n'est pas seulement la Muse, elle *est* la poésie incarnée³. A la lueur de l'existence et de la proximité de cet être, l'intangible prend corps, l'idéal devient réalisable. C'est cette

¹ Rainer Maria Rilke, dédicace à Marina Tsvetaieva des *Elégies de Duino*, mai 1926. Cf. *Correspondance à trois*, op. cit., p. 93.

² Ce motif tripartite de la « saisie du monde, du texte, et du sujet » est emprunté à Teresa Keane Greimas, dans sa thèse de doctorat intitulée « Sémiotique de la figurativité – Éléments pour une théorie de la syntaxe figurative », op. cit..

³ C'est aussi ainsi que Marina Tsvetaieva –et d'autres– considérait Rilke : non comme un « simple » poète mais comme La Poésie : « *vous êtes un phénomène naturel [...], la poésie même, ou (encore insuffisant) cela dont naît la poésie et qui est plus grand qu'elle (vous).* », lettre du 9 mai 1926, *ibid.*, p. 93.

existence préalable qui sert de guide à Leonardo et lui permet de se réaliser en tant que poète ; d'accéder enfin, lui aussi, à son devenir de sujet poétique¹.

1. Au préalable, la Poésie : Sila

La vraie poésie est une fonction d'éveil.
Bachelard²

A l'instar de cette citation de Bachelard et de son travail sur la poésie appréhendée à travers les quatre éléments, et notamment de son essai intitulé *L'Eau et les Rêves*, nous allons observer quelle est l'allégorie de la Poésie que Carmen Martín Gaité met en place dans son roman, et comment celle-ci se fait illustration de la théorie de Bachelard alliant l'imagination à l'eau. Cependant, notre propos ne sera pas encore celui de l'imagination mais toujours celui de la sensibilité. Ainsi, la poétique de l'eau reste encore ici une poétique de l'esthésie.

L'« éveil » dont parle Bachelard est aussi le « préalable » que nous avons évoqué : la poésie est d'abord déjà là, préexistante, dans la généalogie du sujet poétique ; c'est la rencontre avec la poésie qui « éveille » le sujet poétique, lui permet de réaliser la potentialité de ce devenir³. Ainsi définie, la poésie révèle sa fonction maternelle – comme l'a étudié Bachelard⁴ et d'autres avant lui⁵ –, et précisément, dans le roman de Carmen Martín Gaité, le personnage incarnant l'allégorie de la poésie se révèle être la mère du protagoniste devenant poète. Par ailleurs et toujours en accord avec Bachelard, nous observerons comment se vérifie l'homophonie –en français– entre « mer »

¹ Dans ce qu'il consacre de son étude sur l'œuvre de Carmen Martín Gaité à *La Reina de las Nieves*, José Jurado Morales observe aussi la nécessité de cette rencontre, en terme de « complémentarité » : « *Tras esta pareja protagonista subyace uno de los pilares del pensamiento de la escritora: la realización de la persona a partir de la complementariedad que ofrece otro ser.* », in *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, op. cit., p. 310

² Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, (1942), Le Livre de Poche, Paris, 2007, p. 25.

³ Avant de dire que « La vraie poésie est une fonction d'éveil », Bachelard a défini l'être même comme un éveil : « *Car l'être est avant tout un éveil et il s'éveille dans la conscience d'une impression extraordinaire.* », *ibid.*, p. 14. « Impression extraordinaire » qui peut être, comme c'est le cas dans notre roman, la poésie.

⁴ Bachelard parle de la « *maternité des eaux* », *ibid.*, p. 22.

⁵ Toujours dans *L'Eau et les Rêves*, Bachelard cite Mme Bonaparte : « *La mer est pour tous les hommes l'un des plus grands, des plus constants symboles maternels.* », in *Le cycle de la mère-paysage*. *Ibid.*, p. 133.

et « mère »¹. Ainsi, Sila représente cette synthèse « du monde, du sujet, et du texte » figurativement déclinée dans le triptyque désignant une réalité unique : la mer, la mère, la poésie.

a. L'enfant de la transgression et de la mer

La simple attention portée à l'identité de Sila dans son acception généalogique suffit à la définir comme être hors du commun et en cela symbolique. Dans le premier récit à la mentionner, celui du vieil instituteur don Antonio Moura au chapitre III de la première partie, Sila est avant tout la « nieta del farero », « la petite-fille du gardien de phare »². Ainsi se dessine la figure d'une orpheline élevée par un grand-père libertaire et gardien de la mer ; une orpheline enfant de la mer. Tant et si bien que Carmen Martín Gaité a pris le soin de lui choisir pour père biologique un capitaine naufragé recueilli par son grand-père et laissant enceinte sa fille. Pour ce qui est de celle-ci, sa mère biologique, avant de mourir en couches, elle avait déjà pour singularité la fragilité de son état mental³.

Elevée au bord de la mer par un grand-père en étant le gardien, Sila a tôt fait de s'approprier l'origine que lui donne son grand-père –« La traje el mar » (RN, p. 54) – et de se définir elle-même comme « fille de la mer » ; et c'est en effet l'océan qui joue pour elle le rôle maternel. Ainsi, les premières phrases de la correspondance entre Sila et le père de Leonardo que Leonardo incorpore à son propre récit :

«¿Y qué si soy del mar, si él me atrae y me lleva y me conoce y no le tengo miedo? No te fíes de mí, ya te lo aviso, Eugenio, ni me eches la culpa de mis mareas altas ni de mis remolinos o resacas. No tiene explicación (ni se la busques) el oleaje libre de la vida, qué le vamos a hacer, eso no se controla. [...]» (RN, p. 122)

En plus d'être fille de la mer, de la Nature, sur le plan symbolique, Sila est aussi la fille de la transgression des lois de la culture humaine occidentale en cela qu'elle est une enfant illégitime ; par sa généalogie même, elle est enfant de la transgression.

¹ Homophonie, soulignons-le, propre au français et non à l'espagnol (mar/madre).

² En écho certain au roman de Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (1927), traduit en 1978 à l'espagnol par Carmen Martín Gaité sous le titre *Al faro*, Edhasa, Barcelona, 1978.

³ A nouveau nous retrouvons chez notre auteur la trace de la pathologie mentale. Ici, la mère de Sila est victime d'épilepsie : « *Fabián se había quedado viudo con una hija muy guapa, pero débil de cabeza. Dicen que le daban ataques epilépticos.* » (RN, p. 54).

Et c'est ce qu'observe immédiatement Leonardo au contact de ce qu'il lit dans ses lettres :

Sila, la mujer-niña que salta por los aires y habla como un filósofo, Sila esgrimiendo el no, no quiero, no te engañes, no podrás entenderlo, no me hagas más preguntas, ya te he dicho que no, huidiza, contumaz, desafiante, Sila diosa del mar rechazando las voces que intentan encauzar hacia metas sensatas y previstas los embates del mar. (RN, pp. 121-122)

Derrière la définition englobante qu'il donne de Sila à partir de l'observation de son caractère et de sa façon de s'exprimer semble se dessiner la réalité de la poésie même. Ainsi, à travers Sila, la poésie est anthropomorphisée pour s'inscrire dans la généalogie de la nature ; esthésiquement Carmen Martín Gaité définit la poésie comme une enfant, fille de la mer et de la transgression, « bondissant dans les airs » et « parlant comme un philosophe ».

b. L'altérité de la passion et du mystère

Fille d'un amour éphémère, Sila n'en demeure pas moins le symbole de la passion amoureuse ; en attestent l'évocation qu'en fait le vieil Antonio Moura, et la perception qu'en a Leonardo en la découvrant comme l'amour de jeunesse, et même, le seul amour, de son père. A travers elle, Leonardo découvre un aspect de son père qu'il n'avait jusque là jamais réussi à percevoir : sa capacité à éprouver des sentiments violents. Objet d'un amour inscrit dans la longévité d'une vie, Sila s'incarne ainsi comme l'altérité désirée –et féconde.

Néanmoins l'enfant de la mer et de la transgression reste insaisissable. Dans son tempérament exalté, calqué sur le modèle naturel de la mer, sont ancrées la soif de liberté et la fascination du mystère, à l'instar du personnage de *La dama del mar* d'Ibsen à laquelle elle est identifiée.

«Lo que tienta y atrae, lo que arrastra hacia el enigma, ésa es la fuerza del mar. Nunca, Wangel, podrás aprisionar mi alma ni mis deseos, orientados hacia el misterio, en búsqueda perpetua de lo ignoto. Para lo ignoto nació.» (RN, p. 230)

Cette citation extraite de la pièce d'Ibsen est ce que Sila place en exergue de son essai intitulé *Ensayos sobre el vértigo*. Le lexique convoqué, les termes d'« énigme », « mys-

tère », « désir », « inconnu », « attraction », est celui qui définit la poésie dans ce qui l'oppose à la raison. Avec ses propres mots, Sila écrit encore à Eugenio :

«[...] no sé explicar lo que pienso. Pero cuando miro el mar, es la eternidad. Es lo único que sé. Estoy viendo lo de ayer y lo de mañana, y lo de después de morirme, aunque sin contornos. Y me gusta ese vértigo.» (RN, p. 124)

Ce que suggère Sila, par son comportement, ses mots, ou ceux d'Ibsen, c'est l'existence d'un rapport au monde échappant à la rationalité et permettant l'accès à la vérité de façon plus directe ; c'est le rôle primitif de l'esthésie dans l'accès à la connaissance¹. Elle incarne une modalité de l'être et de la pensée intuitive, vitaliste, sensorialiste, esthétique, avec laquelle Leonardo avait commencé à se familiariser au contact de sa grand-mère et dont il s'est totalement éloigné après sa mort.

Au moment où Leonardo rencontre Sila par l'intermédiaire de ses lettres, elle apparaît comme son contrepoint sur le plan esthétique. Comme pour son père amoureux, elle est l'altérité désirée et admirée ; celle qui atteste de l'existence assumée du chemin abandonné et néanmoins toujours là, en suspens, en attente : la poésie. Une poésie que Carmen Martín Gaité définit plus que jamais, grâce à Sila, comme une esthésie.

c. Le langage poétique

Pour Leonardo, Sila se donne à connaître par l'écriture, c'est-à-dire une acception particulière du langage verbal ; celle de la littérature moderne. Ainsi, en même temps qu'il appréhende un sujet de chair, il appréhende aussi une écriture, un langage ; et étant donné qu'il est lui-même engagé dans une démarche scripturaire, il est d'autant plus réceptif à la particularité de ce langage.

Sa première façon de le définir –en accord avec notre hypothèse selon laquelle Sila est l'incarnation de la poésie, c'est-à-dire d'un langage particulier– est de le confondre avec Sila elle-même, avec l'image physique qu'il en a au moyen d'une photographie l'ayant captée dans les airs au milieu de la mer. Ainsi, ce n'est pas au méta-

¹ C'est ce que conclut Teresa Keane Greimas à partir de l'observation de la démarche d'Italo Calvino : « *l'accès à la vérité est seulement possible par le sentir (l'esthéticité)*. » In *Sémiotique de la figurativité*, op. cit., p. 305.

langage d'usage concernant la poésie mais à un vocabulaire immédiatement esthétique, désignant l'exaltation de la sensibilité dans son acception nerveuse de folie, qu'il a recours : « [un langage] tan loco como tu salto, anulando el tiempo, rozando lo inefable. » (RN, p. 124).

Dans cette ébauche de caractérisation esthétique de la littérature, ce qui nous intéresse ici est la définition presque physiologique qu'en donne Carmen Martín Gaité. Et si le terme de « nervosité », invoqué par d'autres auteurs engagés dans la même démarche¹, n'est pas directement employé, il est aisément dérivable de celui de « folie » employé.

Dans un deuxième temps, au moment où il comprend l'identité entre Sila et Casilda Iriarte –écrivain de renom–, Leonardo associe et identifie aussi la particularité du langage poétique à celle de son objet : une « perception » singulière du monde :

[...] las coincidencias textuales que delatan sin sombra de duda un estilo único. [...] Porque, efectivamente, en el libro y en las cartas a mi padre aparecen metáforas casi idénticas, quiebros de ritmo semejantes, estallidos de rebeldía y de sensualidad tan sólo comparables al afán a contrapelo –que también comparten ambas– por reconstruir sobre bases inéditas la percepción del mundo. Y es precisamente en eso donde yo más me reconozco, la brasa que intensifica mi delirio. (RN, pp. 235-236)

Ainsi, la réunification des deux personnages favorise la mise en évidence de la particularité de l'identité de l'*expression* et du *contenu* poétique –pour reprendre les termes de Hjelmslev–, du *signifiant* et du *signifié* poétique –pour reprendre ceux de Saussure. Dans l'observation de la définition d'un « style » particulier, Leonardo reconnaît un faire qui est avant tout et premièrement –avant même le langage verbal– un faire esthétique : la perception.

Au moyen de la multiplicité dont elle dote Sila, Carmen Martín Gaité identifie le langage poétique au sujet le créant –le poète– et à l'objet dont il rend compte –une perception singulière du monde. La poésie apparaît ainsi déclinée sous les trois angles du sujet, du texte, et du monde (la perception qu'en a le sujet poète), et le langage

¹ En écho à la réalité du corps propre dans son acception nerveuse, nous évoquons par exemple ces vers de Maurice Scève cités par Christian Bobin : « *Le Corps travaille à forces éternelles, / Se résolvant l'Esprit en autre vie.* », in *Souveraineté de vide*, (1985), Gallimard, Paris, 2005, p. 50.

poétique se révèle lieu synchrétique d'identité, de perception, et de production. En outre, à partir de la généalogie dans laquelle elle inscrit son personnage allégorique, celle de la Nature, et plus particulièrement de la mer, la pluridimensionnalité de la poésie atteint encore d'une autre façon sa dimension maternelle, matricielle. Et c'est à l'aune de cette rencontre qui est aussi un éveil que Leonardo va pouvoir à son tour réaliser la potentialité de son être poétique.

2. L'avènement du poète à son contact : Leonardo

[...] et Gerda pleura de chaudes larmes, elles tombèrent sur la poitrine du garçon, parvinrent à son cœur, y firent fondre le bloc de glace, entraînaient l'éclat de verre qui s'était logé là [...]

Andersen¹

La poesía es encuentro, don, hallazgo por gracia.

María Zambrano²

Avant ce détour consacré au tiers qu'il rencontre, nous avons laissé Leonardo, dans son parcours de reconstruction esthétique, au stade de la solitude de l'écriture. Il nous reste maintenant à envisager la dernière étape de sa reconstruction comme conséquence de cette rencontre. En effet, à l'instar du conte d'Andersen dont nous rappelons en exergue les derniers mots, c'est la sortie de la solitude et la rencontre avec l'autre, autrement dit, la récupération de l'interlocuteur, qui permet à Leonardo de poursuivre sa récupération esthétique jusqu'à un autre extrême, rare et propre au poète : l'extase esthétique, et qui plus est, ici, synesthésique.

La rencontre avec l'autre qui est poésie, et qui est aussi mère (mère biologique et symbolique cette fois), Sila, la « rencontre poétique » dont parle María Zambrano, se réalise en plusieurs étapes et sous plusieurs formes ; les mêmes que celles dont Carmen Martín Gaité a pris le soin de doter Sila : le texte, l'autre, et le monde.

¹ Andersen, *La Reine des Neiges*, (1844), traduction de P.G. La Chesnais, Folio junior, Gallimard, Paris, 2002, p. 87.

² María Zambrano, *Filosofía y poesía*, op. cit., p. 13.

a. Le texte et le corps : l'image de la procréation

Si quelqu'un goûte véritablement tel poème, on le connaît à ceci qu'il en parle comme d'une affection personnelle.

Valéry¹

Ce qui nous intéresse dans cette façon de Valéry de définir l'identification littéraire et/ou poétique est le vocabulaire qu'il emploie. Soucieux de ne pas sombrer dans ce qu'il considère comme l'erreur de la critique, à savoir ce qu'il estime être sa volonté vaine de tenter de rationaliser la poésie, il fait l'économie du métalangage pour la définir dans *son* langage, un langage esthésique. Ainsi, pour décrire l'éprouvé du lecteur de poésie, convoque-t-il, métaphoriquement, le sens du goût –dont nous avons déjà précisé le degré de « profondeur»– et parle-t-il d'« affection ». Et ce sont précisément ces notions, déclinées dans des acceptions plus restreintes, que Carmen Martín Gaité convoque au moment de la rencontre-identification entre Leonardo et le livre de Casilda Iriarte, *Ensayos sobre el vértigo*.

Le moment où Leonardo sort de la maison de ses parents pour la première fois est motivé par sa visite chez le notaire ayant pour but de prendre connaissance de l'identité de l'actuel propriétaire de la Quinta Blanca –la maison de sa grand-mère Inès. Cette sortie spatiale et sociale de la solitude le mène ainsi à l'existence de Casilda Iriarte, actuelle propriétaire et écrivain de renom. A ce moment du récit, Sila, personnage réel mais aussi imaginaire en cela qu'elle est cantonnée à un passé étranger – celui de son père–, est substituée par la réalité de la propriétaire et écrivain vivante. Au terme d'une nuit de rencontres dans les bars madrilènes Leonardo trouve alors le livre de Casilda Iriarte.

A la seule vue de l'objet-livre, la réaction est déjà d'une intensité très forte sur le plan somatique, ou esthésique : la tachycardie et l'étourdissement². Cette sensation de vertige est précisément l'objet de l'essai de Casilda ; elle ne va pas quitter Leonardo jusqu'à son retour chez lui.

¹ Paul Valéry, « Questions de poésie », in *Variétés (III, IV, V)*, op. cit., p. 47.

² «[...] se me apareció [un libro] rodeado de lenguas de fuego, cuya sola visión me produjo un ataque de taquicardia tan fuerte que me asusté. Estaba en cuclillas y me tuve que sentar en el suelo, respirar hondo y buscar apoyo contra la pared.» (RN, p. 219).

La lecture de l'ouvrage ne fait alors qu'accroître la réaction somatique au point que Leonardo parle de « contagio » (RN, p. 223) ; à nouveau nous sommes dans le champ lexical et l'éprouvé esthésique de la maladie. Il reformule alors pour évincer la connotation négative de la contamination, de l'insertion d'un corps étranger malin et néfaste dans le corps propre : ainsi l'« affection » du corps –évoquée par Valéry– cesse d'être comparée à la « contagion » pour l'être à l'« injection » ; de la sorte, elle se charge d'une connotation thérapeutique, salutaire, bénéfique.

Mais Leonardo n'en reste pas là non plus à l'égard de l'affection positive exercée sur lui par la lecture du livre : il fait encore évoluer la qualité de l'affection esthésique en la déplaçant du domaine thérapeutique à celui de la fécondation :

Antes hablaba del injerto del libro en mi cabeza. Creo que está mal expresado. Se trata más bien de semillas dispersas que me piden que las fecunde, algo más parecido a lo que siento cuando intento escribir que cuando me pongo a leer. No es sólo que me identifique con un texto ajeno, que eso ya me ha pasado muchas veces, es que es mío, es que siento estarle dando forma yo, lo escribo al leerlo, y me doy cuenta de todo lo que he tenido que quitar para que quede así. Provisional, porque no está cerrado, porque cambia y pregunta y ruge, como el mar. Se ha llevado por delante todo lo iniciado, me sustituye. Y por otra parte, tiene que ver inmensamente con el que he venido siendo desde que nací. (RN, p. 225)

A l'instar de ces précisions, l'injection s'avère en effet davantage de l'ordre de l'insémination que de la chimiothérapie –au sens large– ; et figurativement, le livre apparaît comme une semence nécessitant d'être fécondée.

Ainsi Carmen Martín Gaité range l'affection esthésique provoquée par la lecture du côté de la procréation : c'est la modalité érotique du « plaisir du texte » qu'elle invoque aussi. Le degré de profondeur esthésique du « goût » évoqué par Valéry est ici connu dans l'altérité et la fécondation. Et l'altérité dont Leonardo fait ici l'expérience permet de redéfinir la lecture comme faire, certes réceptif, mais aussi actif : en confondant l'activité d'écriture et celle de lecture, notre auteur explicite le degré maximal d'identification dont Leonardo fait l'expérience¹.

¹ Même si cela excède notre présent propos sur le réveil esthésique de Leonardo, nous tenons à souligner qu'en insistant sur l'activité créatrice du lecteur –procréatrice–, et en insistant sur le caractère « provisoire » du livre, notre auteur souligne encore l'arbitraire de la création, tant au moment de sa production par l'artiste que dans sa postérieure existence autonome. « *L'artiste vit dans l'intimité de son arbitraire et dans l'attente de sa nécessité.* », Valéry, « L'Esthétique », in *Variétés (III, IV, V)*, op. cit., p. 530.

La lecture qui lui donne la sensation vertigineuse d'être substitué par un livre qu'il croit écrire quand il le lit, encore exprimée au moyen de la métaphore de la procréation marque esthésiquement le réveil de Leonardo ; un réveil qui est une rencontre avec un texte écrit par quelqu'un qu'il sait pouvoir –et devoir pour une autre question– rencontrer physiquement.

b. L'autre et le corps : la synesthésie des larmes

La rencontre physique avec l'être de chair parachevant le réveil de Leonardo se fait en deux temps : d'abord par le vecteur auditif et vocal du téléphone, au dernier chapitre de ses Cahiers intitulé « Conexión con la Quinta Blanca », puis dans la totalité du corps propre, au dernier chapitre du roman intitulé « El cristalito de hielo ». L'organisation active, par Leonardo, de cette rencontre physique a alors pour effet de réactiver l'intensité de l'éprouvé esthétique jusque là « oubliée » –suspendue depuis la mort de sa grand-mère. Une intensité cumulée, à ce stade du parcours de reconstruction esthétique élaboré par Carmen Martín Gaité, à son étendue. Ainsi, c'est une synesthésie intense et *crescendo* qu'elle organise en deux temps ; jusqu'à l'ultime stade de relâchement du corps –qui est aussi le premier– : les larmes.

Afin de mieux sortir de l'« abstraction » de la relation entretenue avec Casilda, Leonardo préfère le moyen téléphonique à l'épistolaire, d'abord envisagé ; ce qu'il choisit, c'est « el apoyo concreto de una voz » (RN, p. 240). Le moment qui s'écoule entre la décision et sa concrétisation le confronte pourtant à la réalité de l'affection esthétique dans une pluralité d'aspects. Ainsi lui faut-il commencer par dépasser le malaise créé par l'insomnie en acceptant le recours aux anxiolytiques ; puis, soigner l'apparence du corps propre en allant chez le coiffeur et le barbier et en achetant de nouveaux vêtements. Le moment venu, il s'agit encore de choisir l'espace d'où va être émis l'appel ; le choix se porte alors sur la chambre de sa mère, et plus précisément, son lit, face au grand miroir. Les préliminaires de l'appel ont ainsi pour effet de conduire Leonardo à réhabiliter et soigner le corps propre dans la profondeur de l'insomnie, la superficie de l'apparence, la spatialité.

Une fois satisfaites les préconditions somatiques, au moment de passer l'appel, c'est un autre plan esthétique qui se trouve altéré, réveillé, réactivé : c'est maintenant

l'intériorité organistique de Leonardo qui s'éveille en même temps que sont émises les sonneries du téléphone –conformément à la métaphore freudienne de « l'inquiétante étrangeté » comparant le corps propre à une maison hantée¹ :

Lo malo es imaginar a tientas, como jugando al escondite, el sitio donde repercuten ahora los timbrazos que excavan este pozo de mi estómago, sin atreverme a colocar con certeza las cosas como estaban, es casi irresistible. Las llamadas oscilan fantasmales por los pasillos de mi cuerpo y de la Quinta Blanca, rebotan sin designio como palos de ciego. Van seis. [...] siete..., me repercuten en los riñones, me pisotean el corazón (RN, p. 248)

Au moment où finit par se faire entendre une voix de l'autre côté –une voix qui n'est pas encore celle de Casilda mais n'en demeure pas moins familière, celle de Mauricio– Leonardo fait à nouveau l'expérience de l'accélération de la respiration et du rythme cardiaque. Quand enfin il parvient à échanger vocalement avec Casilda, l'excitation est alors substituée par la décompression et la défaillance, manifestes maintenant dans la baisse de tension et la sensation d'étouffement liées à l'intensité de l'émotion éprouvée ; c'est en quelque sorte un évanouissement total du corps propre que représente notre auteur.

Dans ce premier temps de la rencontre physique –téléphonique– Leonardo commence par savoir restaurer un état de corps défaillant avant et afin de refaire l'expérience de l'intensité synesthésique incontrôlable par la raison –dans l'accélération puis le ralentissement. Dans cette impossibilité d'écarter l'affection, il nous faut reconnaître la confirmation de la sortie de l'anesthésie. Quant à l'aspect descendant du climax esthésique ainsi façonné par notre auteur, il n'est que l'ultime préliminaire à l'avènement de la rencontre totale ; le second temps.

La rencontre physique avec Casilda vient motiver chez Leonardo une nouvelle synesthésie préliminaire de l'ordre de l'altération et l'angoisse dont nous n'allons pas refaire le détail. En revanche, du point de vue de la casuistique de synesthésies exposée par notre auteur en cette fin de roman, nous allons évoquer la synesthésie heureuse qu'il éprouve au moment où il la voit et la reconnaît de façon certaine sur le quai de la gare bien qu'il ne l'ait jamais vue ; et encore celle sur laquelle s'achève le roman,

¹ Cf. *Totem et tabou* (1912-1913), puis « L'inquiétante étrangeté » (1919), où Freud en appelle à cette notion allemande difficilement traduisible : l'« unheimliche ». In *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Gallimard, Folio essais, Paris, 2006, p. 246.

quand le corps propre rend ce qu'il avait jusque là retenu, quand l'anesthésie touche définitivement à son terme dans la renaissance des larmes.

Venant maintenant se substituer à la voix –de la rencontre téléphonique–, c'est la vision qui motive le bien-être esthésique de Leonardo. Ainsi, la vue de cette femme sur le quai provoque un enchaînement de sensations agréables que le narrateur –hétérodiégétique à ce moment– compare à celles que Leonardo a pu éprouver au moyen de la drogue :

Un sueño en fin (si acaso lo era) del que estaban felizmente ausentes el miedo y la congoja. Resbalar de una percepción a otra no es algo inhabitual para quien ha tenido contactos con la droga, pero ahora no se trataba de remolinos concéntricos que se excluyen y estrangulan al irse estrechando uno dentro de otro, aguas de sumidero. No, era algo totalmente opuesto a la sensación de embudo, una apertura infinita, un desfile armonioso de pensamientos que se habían puesto de acuerdo para tirar tabiques y abrir ventanas, una alucinación al aire libre. (RN, p. 315)

C'est ainsi que Carmen Martín Gaité donne une nouvelle définition de la synesthésie : un « glissement d'une perception à l'autre » ; mais celle-ci est maintenant agréable et régénératrice. La surprise face à l'inattendu de la possibilité de l'éprouvé d'un tel plaisir¹ détourne ainsi dans un premier temps l'observateur de la réalité pour le mener vers l'illusion du rêve puis l'artifice de la drogue. Mais contrairement à la drogue ou à la rêverie, l'émotion née de la reconnaissance intuitive de cet autre cherché a pour effet l'ouverture et non l'enfermement, l'extase et non le repli. Cette expérience synesthésique agréable mais encore solitaire –bien que motivée par la présence de l'autre– fonctionne comme nouveau préalable à la rencontre physique et à la synesthésie d'un autre ordre qu'elle va engendrer ; comme si, pour et dans le corps propre aussi, l'imaginaire attendait, préparait, le réel².

¹ Dans la dernière partie de *De l'imperfection*, intitulée « L'attente de l'inattendu », Greimas invoque l'aspect novateur de la conception esthétique baudelairienne et cite : « *Ce qui n'est pas légèrement difforme a l'air insensible ; –d'où il suit que l'irrégularité, c'est-à-dire l'inattendu, la surprise, l'étonnement sont une partie essentielle et la caractéristique de la beauté.* » ; d'où on peut encore déduire qu'une définition de la sensibilité –de l'esthesis– serait la capacité à recevoir la surprise, à percevoir l'inattendu. Ce dont Leonardo fait précisément l'expérience à la vue de cette femme reconnue, et confirme sa sortie de l'anesthésie. Cf. Baudelaire, *Fusées* in *Œuvres Complètes I*, La Pléiade, p. 656, cité par A. J. Greimas, *De l'imperfection*, op. cit., p. 96.

² Nous traiterons de l'imaginaire dans la dernière partie de cette étude consacrée à *La Reina de las Nieves*. En préliminaire, et pour étoffer cette hypothèse liant l'imaginaire à l'attente, nous citons seulement Greimas : « [...] *nos nostalgies, à y regarder de plus près, ne sont que des*

La vision de la reconnaissance immédiate est suivie de la disparition de Casilda. Et dans la rencontre qui se fait à nouveau attendre, l'imaginaire de Leonardo est désamorçé aussitôt qu'il est embrayé par l'agir et la présence de l'autre, de Casilda : son sourire, sa main tendue. Une fois installés le face à face et le côte à côte, dans la gare puis la voiture conduite par Casilda, ils se retrouvent au bord de la falaise qui leur est individuellement familière. A la défaillance esthétique première de Casilda –baisse de tension et tachycardie– suit celle de Leonardo, incapable de contenir davantage l'excès d'émotion. La place que Casilda lui fait alors contre son sein est le toucher, cette sensation originelle et fondatrice telle que l'a définie Greimas¹. Et c'est ce toucher qui permet aux larmes de Leonardo de jaillir. Ainsi, Casilda est aussi cet autre corps propre, cet autre qui touche, accueille, et recueille :

— [...] Estás temblando, hijo, a ver si arrancas a llorar. Cuesta mucho, lo sé, a mí también me cuesta, pero sienta bien, sobre todo si tienes quien recoja tus lágrimas. Limpia el alma atascada, y naces a otra vida, sales del fuego al agua. Yo de pequeña, cuando notaba que me quemaba algo por dentro, inventaba cuentos que terminaban mal para poder salir a llorar aquí, mirando las olas. Llorar es romper aguas. Los niños siempre lloran al nacer [...] (RN, pp. 330-331)

Dans cet appel aux larmes, il en va aussi et à nouveau de l'eau. L'eau de la naissance –de la mère– et de la mer –symbolique comme déjà évoqué, et présente dans le paysage– ; Casilda y verbalise la coprésence et la coïncidence de l'esthésie et de l'« âme ». Ce faisant, elle revendique le retour au corps propre comme seule possibilité de renaissance du sujet en tant que tel² tout en inscrivant cette naissance dans l'intersubjectivité : l'avènement du sujet à lieu dans le corps propre et en présence de l'altérité qui le précède. C'est alors que Casilda obtient ce qu'elle encourage, que Leonardo résout cette dernière étape synesthésique dans l'abandon et l'apaisement des larmes.

Dans ce roman, le parcours de reconstruction esthétique élaboré par Carmen Martín Gaité ne fait pas l'économie de la sortie de la solitude et de la rencontre phy-

souvenirs d'attentes avortées. L'essentiel de notre imaginaire –en amont comme en aval– s'y résume. », in *De l'imperfection*, *ibid.*, p. 94.

¹ « [...] le toucher, la plus profonde des sensations à partir desquelles se développent les passions du « corps » et de l'« âme », vise, en fin de compte, la conjonction du sujet et de l'objet, seule voie menant à l'esthesis. », A.J. Greimas, *De l'imperfection*, *ibid.*, p. 92.

² Nous avons déjà remarqué cette intuition chez Leonardo au début du roman : «*una llamada de refugio al propio cuerpo*» (RN, p. 118).

sique avec l'autre –corps. A l'instar de l'« interlocuteur » cherché à travers toute son œuvre, et construit ici sur le modèle du personnage de Gerda, elle résout la pénibilité de la résurgence d'une esthésie intensément éprouvée dans le contact avec l'autre – corps– et l'abandon régénérateur subséquent des larmes –du « corps des larmes » de Bachelard¹. Outre le merveilleux qui teinte cette fin de roman –à l'instar du conte–, la rencontre providentielle des chairs figure que cette fois l'interlocuteur littéraire n'a pas suffi². Dans *La Reina de las Nieves*, c'est la chair qui redonne son esthésie à Leonardo, pas le papier. Et c'est encore elle qui lui permet, en conséquence, de recevoir le monde à la façon du poète.

c. Le monde et le corps : l'incorporation synesthésique

Avant que la vue de Casilda sur le quai ne déclenche l'éprouvé synesthésique défini comme « glissement d'une perception à l'autre », elle ouvre à Leonardo l'imaginaire du voyage : le trajet à la Quinta Blanca par la route de la côte. Cet imaginaire fonctionne tout comme les premiers rêves de Leonardo, au début du roman : il est cette fonction d'éveil, de préparation de la réception du possible, identifiée inauguralement par la pièce de Wedekind dont nous avons parlé au début de cette partie.

Ce qui nous intéresse dans cet imaginaire, alors qu'il pourrait sembler en deçà voire inverse à notre propos de retour à l'éprouvé esthésique, c'est que c'est un imaginaire du sensible ; et encore, un imaginaire synesthésique où les cinq sens fondamentaux sont explicitement convoqués en tant que tels et où ils sont vécus –imaginai-
rement– harmonieusement. Si comme nous l'avons vu précédemment c'est la certitude de la présence de l'autre qui opère comme première motivation de l'activation esthésique (Leonardo va à la Quinta Blanca pour rencontrer Casilda, pour répondre à son invitation), dans cet imaginaire du voyage, c'est le paysage, la nature, et en particulier la mer, qui éveille l'esthésie. Dans ce qui n'est pour l'instant qu'une rêverie, c'est l'expérience contemplative que Leonardo éprouve de façon absolue : l'affection de la totalité

¹ « [...] le poète plus profond trouve l'eau vivace, l'eau qui renaît de soi, l'eau qui ne change pas, l'eau qui marque de son signe ineffaçable les images, l'eau qui est un organe du monde, un aliment des phénomènes coulants, l'élément végétant, l'élément lustrant, le corps des larmes... », Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, op. cit., p. 19.

² Contrairement à ce qui se passe par exemple dans *El cuarto de atrás*.

du corps propre et de l'être (« el alma ») du sujet inscrit activement, c'est-à-dire perceptivement et symboliquement, dans le monde :

Sobre la marcha saltaría tal vez la clave, sobre el terreno, setenta kilómetros ofrecidos al ojo perspicaz que no prejuzga ni descarta nada, sediento de mirar. Abriría la ventanilla del taxi y se abandonaría a los efluvios salinos, la mejor medicina para barrer el alma de fantasmas, setenta kilómetros con los poros abiertos a la energía vivificadora del mar, a su ausencia cuando se esconde pero sigue oliendo, a su estallido cuando reaparece en la siguiente revuelta para hablar con un lenguaje distinto. (RN, p. 314)¹

Dans l'élaboration de cette fantaisie où le sujet éprouve le monde à travers le corps propre, Carmen Martín Gaité ne fait l'impasse sur aucun sens et convoque trois des quatre éléments fondamentaux de la matière.

Ainsi commence-t-elle par associer métaphoriquement le sens le plus superficiel à celui le plus profond : la vue au goût, dans la qualification de cet œil « sediento de mirar ». L'évocation des exhalaisons marines, « los efluvios marinos », convoque ensuite la profondeur des sens du toucher –la peau, « los poros »– et de l'odorat –donc aussi la respiration. Enfin, le bruit de la mer, « su estallido », résonne dans le sens plus superficiel de l'ouïe. Une synesthésie commençant par se décrire dans ses extrêmes, le visuel et le gustatif, se poursuivant dans la profondeur du tactile et de l'olfactif, pour retourner à la superficialité de l'auditif ; une description englobante et partitive cohérente de la diversité sensible.

C'est l'interaction entre le corps propre et le monde que notre auteur met ici en évidence, et la perception apparaît alors comme l'attestation de l'existence extérieure première, de l'inscription du sujet dans le monde qui lui préexiste ; elle est la réponse à la stimulation, à l'incitation, de la nature. Ainsi il en va d'abord de l'élément terre, « el terreno », puis de l'air et de l'eau de la mer. De la sorte, la synesthésie du sujet apparaît dans sa connexion à la cosmogonie.

Enfin, la naissance du poète, au-delà du sujet sensible et synesthésique, s'opère explicitement dans la perception ultime de l'existence d'un autre langage résultant de cette intime et intense connexion : « un lenguaje distinto ». Après cette fantaisie préliminaire et prémonitoire, l'expérience concrète du sensible ne fait que confirmer :

¹ Nous remarquons simplement la dimension sémiotique dont notre auteur dote ici le paysage ; implicitement, le paysage est textualisé et son interprétation implique une « clé » de lecture.

« Era tal la hermosura del paisaje que no hacía falta decir nada, ni daban ganas. » (RN, p. 323). Dans cette fin de roman, Leonardo apparaît donc prêt à rejoindre Casilda dans l'agir des mots, aussi.

Pour conclure et pallier l'absence, dans ce passage, du quatrième élément, le feu, il nous faut attester de son apparition en amont, dans le dernier chapitre des Cahiers de Leonardo, au moment de la « connexion » téléphonique avec Casilda : « Y lo mío es incendio, qué duda cabe ya, incendio de amor » (RN, p. 241). Carmen Martín Gaité n'a donc rien omis dans son exploration de la reconstruction esthétique du sujet et de son inscription dans l'intersubjectivité et le monde.

Au terme de cette reconstruction dont se fait le roman, le sujet sensible « retrouvé » se fait poète. Le terme de « poète » ne sert pas ici à désigner le type d'écrivain s'exprimant en vers, mais une modalité singulière d'être ; celle qui peut maintenant nous servir à définir, à proprement parler, le sujet gaitéen. Et ce sujet gaitéen, dont Leonardo pourrait être l'archétype, est un sujet de quête et de transformation du sensible. Un sujet esthétique et esthéticien s'il en est. Le sujet poétique.

Conclusion :

De la glace à la mer et au feu :

L'esthésie « retrouvée » et son devenir poétique

A l'instar du titre évoquant la neige –élément esthétique naturel–, nous avons commencé par appréhender la dimension artistique de la théorie de la littérature de Carmen Martín Gaité dans son acception esthétique. Le roman, construit sur le parcours de Leonardo allant de l'anesthésie à la synesthésie régénératrice et créatrice, ou encore, figurativement, de la glace à la mer et au feu, permet ainsi à notre auteur, à partir de l'absence –du gel–, de mettre en évidence la construction du sujet sensible, et encore, du sujet qui *fait* la littérature : le poète.

Dans ce roman où il en va de la renaissance du sujet, notre auteur commence par décrire une sensibilité exacerbée, douloureuse et inféconde, qui n'a d'autre possibilité que d'être anesthésiée par la « raison froide ». Dans un second temps, le sujet part en quête de la sensibilité perdue dans la solitude d'une élaboration scripturaire deve-

nue impérativement reconstituante. Une fois amorcé ce processus de récupération, la possibilité du réveil apparaît dans la poésie incarnée par l'allégorique Sila. Un personnage qui sert à montrer la préexistence, l'immanence, de la poésie, et qui opère chez Leonardo, sujet en quête du sensible, comme guide. L'avènement du sujet sensible apaisé s'éprouve alors totalement au moment de la rencontre avec la chair vivante de la poésie, l'autre, Sila, mer et mère ; dans l'abandon du corps propre à ses larmes. Le véritable réveil a lieu *dans* la poésie.

C'est dire que cette autre perception du monde, ce langage transcendant, ne trouve à se résoudre pour notre auteur que dans la littérature. Que le sujet gaitéen, inéluctablement et intensément sensible, n'a d'autre possibilité que de naître à la littérature. Que pour Carmen Martín Gaité, le sujet sensible ne peut être qu'en étant sujet poétique, en transformant sa sensibilité en mots.

C'est commencer par dire que les mots de la littérature ont la singularité du sensible.

Chapitre deuxième : Littérature et mémoire : la fonction littéraire dans l'anamnèse

En el fondo la lucha más trágica, como de personajes de auto sacramental, es la de la memoria contra el olvido [...]. ¿Apuntar por la memoria o por el olvido en literatura?

«Y la recordación de las cosas se produce por imágenes, como si fueran letras.»

Estudiar, a lo largo de la literatura, las tendencias de claridad y oscuridad, de memoria y olvido.

Carmen Martín Gaité¹

La première partie de cette étude consacrée à *La Reina de las Nieves* comme lieu d'exposition –et de mise en pratique– de la théorie littéraire de Carmen Martín Gaité dans sa dimension la plus artistique nous a conduite à redéfinir la littérature dans son acception poétique, esthétique, et à observer l'identité sensible d'un type de sujet défini alors comme gaitéen : le poète –au sens existentiel.

L'exploration menée par notre auteur à même le roman pour interroger ce qui fait de la littérature un art, nous conduit maintenant à envisager la double problématique esthétique et ontologique, dans laquelle la littérature et le sujet viennent à nouveau se confondre, de l'intertextualité et de la mémoire. Une problématique double qui se résout aussi dans la seule dimension transcendante de la mémoire, comme l'évoque notre auteur dans cette réflexion extraite de ses Cahiers et placée ici en exergue : la mémoire pouvant en effet s'appliquer à la littérature en particulier, comme au sujet en général².

¹ Carmen Martín Gaité, Cuaderno 13 (1974-1982), in *Cuadernos de todo*, op. cit., p. 401.

² Bien que le terrain soit glissant, nous tenterons dans cette partie de ne pas trop nous attarder sur la qualité ontologique littéraire du sujet, sa réalité imaginaire ; c'est dans la troisième et

Dès le titre et la dédicace, Carmen Martín Gaité ancre le roman dans la problématique esthétique intertextuelle en ne cachant pas qu'il soit une réécriture du conte d'Andersen.

« Para Hans Christian Andersen, sin cuya colaboración este libro nunca se habría escrito.

Y en memoria de mi hija, por el entusiasmo con que alentaba semejante colaboración. »

La double dédicace, à l'écrivain qui l'a devancée et orientée, et à sa fille avec qui elle a pu partager son impression, pose immédiatement notre auteur dans le rapport de la filiation et de la transmission, sur le double plan du littéraire et de l'individuel ; implicitement, le lieu qui est le sien, celui de l'écrivain vivant et écrivant, devient à la fois lieu de l'intermédiaire, entre le littéraire et l'individuel, mais aussi, entre la vie et la mort, et partant, lieu de la transcendance. En outre, la répétition du terme de « collaboration » actualise, d'un côté, la mémoire du conte d'Andersen, contribuant à réaffirmer le topique intertextuel du texte unique, et de l'autre, fait que cette mémoire littéraire trouve à se réfléchir dans la mémoire filiale de la fille de Carmen Martín Gaité –mémoire qui demeure la seule modalité de vie sa fille, décédée pendant la gestation du projet littéraire. Dans cette dédicace –émouvante s'il en est–, la collaboration comme la mémoire assument toute leur polysémie, leur ambiguïté ; ce qu'elles ont d'insaisissable.

Comme nous l'avons évoqué précédemment, c'est aussi que, dans le conte utilisé comme hypotexte¹ par Carmen Martín Gaité, il en va précisément du motif de la mémoire : de sa perte et de sa possibilité de récupération. Ainsi, après avoir observé isolément –bien que les deux parcours, du corps propre et de l'« histoire » de l'individu, soient confondus dans le même processus de remémoration– le parcours sortant Leonardo de l'anesthésie, il s'agit maintenant d'observer celui le sortant de l'amnésie sur laquelle s'ouvre aussi le roman. Et pour coller au mieux à son inquiétude concernant la caractérisation de la littérature en tant qu'art, nous allons observer comment

dernière partie que nous en viendrons au problème du rapport ambigu entre l'imaginaire et le réel, tant pour le sujet que pour la littérature.

¹ Cf. Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982. Dans les cinq catégories « intertextuelles » définies par Genette, l'« hypertextualité » implique un « hypotexte » ou texte source, préalable, premier, et un « hypertexte » ou réécriture, texte second. Dans cette terminologie, le conte d'Andersen est hypotexte du roman de Carmen Martín Gaité – quant à lui hypertexte.

notre auteur lie intimement la sortie de l'amnésie à la littérature ; comment elle met en évidence la fonction littéraire dans l'anamnèse¹.

Ainsi, conformément à la « méthode » déjà identifiée chez Carmen Martín Gaité, au niveau du langage, des passions et de l'être artiste, ou encore de l'esthésie, c'est par l'absence qu'elle continue de commencer en matière de mémoire : c'est le manque qui fonde la possibilité et la nécessité de la mémoire. Pour ce qui est de la dimension totalisante de la démarche et de l'œuvre de notre auteur à laquelle notre travail tente de rendre hommage, elle se manifeste pour l'heure au niveau de l'Histoire de la Littérature ; car la récupération pas à pas par Leonardo de sa mémoire individuelle est systématiquement placée en écho avec une œuvre littéraire.

Après la réaffirmation de l'ancrage de la littérature dans le sensible, nous allons observer comment notre auteur redéfinit la littérature en tant qu'Histoire et Mémoire de l'Humanité.

A. De l'intertextualité originaire

Tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables [...] ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues.

Barthes²

Du moment où la Bibliothèque a accédé à l'existence et où, conséquemment, la production et l'accès aux livres se sont vus facilités et croissants, l'un des postulats fondamentaux de la réflexion littéraire, critique ou théorique, est devenu celui de l'écrivain-avant-tout-lecteur ; autrement dit, cette réalité qu'avant d'être écrivain, l'écri-

¹ Tout comme Ricœur reprenant Platon et Aristote, nous emploierons le terme d'anamnèse pour désigner l'activité de récupération de la mémoire, de remémoration. Cette activité étant à opposer au souvenir « spontané ». Cf. Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, (2000), Seuil, Points, Paris, 2003.

² Roland Barthes, « Texte (théorie du) », *Encyclopaedia Universalis*, 1973. Juste préciser, eu égard à notre propre parcours et à notre propre façon d'entrer en communication avec l'œuvre de Carmen Martín Gaité depuis maintenant huit ans, que c'est précisément cette question de l'intertextualité qui avait retenu notre attention et motivé notre intérêt tout comme notre « entrée » dans le monde de la littérature. Nous mentionnons à ce propos nos travaux de Maîtrise, « La narrativa de Carmen Martín Gaité: escritura, literatura, arte, en *El cuarto de atrás y Nubosidad variable* » (septembre 2001), et de DEA, « La pensée poétique chez Carmen Martín Gaité, dans *Ritmo lento* et *La Reina de las Nieves* » (juin 2003), où la question théorique a déjà été largement reprise.

vain est lecteur, et que, quand, dans un second temps il agit, écrit, sa mémoire de lecteur ne saurait être désengagée, pas plus que sa mémoire de sujet, son identité. Dans l'activité d'écriture comme dans les autres aspects de l'existence, il en va donc de la réminiscence.

Dans les années 1960, ce constat a permis l'émergence de la notion d'« intertextualité » dont la première occurrence du terme est attribuée à Julia Kristeva¹. Avec Barthes, ils font alors de cette notion un concept extensif capable de caractériser l'identité du texte littéraire ; c'est la fameuse image de la « mosaïque de citations »². Dans nos précédents travaux sur Carmen Martín Gaité, nous avons déjà montré à quel point son œuvre illustre et joue de cet état de conscience caractéristique de ce qui s'est vu appelé le « postmodernisme »³ : en effet, son œuvre est explicitement et abondamment intertextuelle et ses personnages, eux-mêmes bien souvent écrivains, témoignent de leurs influences littéraires, au niveau existentiel global et/ou son acceptation scripturaire.

Dans les années 1980, Gérard Genette utilise l'intertextualité pour en faire un outil plus opératif à l'heure d'étudier le texte. Dans sa propre typologie affinée dans *Palimpsestes*, il substitue alors au terme générique d'intertextualité celui de « transtextualité »⁴. Les catégories transtextuelles qui vont nous servir dans un premier temps sont celles de « paratextualité » –dont nous avons déjà fait usage, dans la récente allusion à la dédicace de *La Reina de las Nieves*, ou encore dans l'interrogation de l'épigraphe de *Ritmo lento*–, et d'« hypertextualité ».

Outre le postulat théorique, « l'intertextualité originaire » répond tant à la genèse du roman de notre auteur, qu'à la construction identitaire archaïque de son protagoniste, comme nous allons maintenant l'observer.

¹ Cf. Julia Kristeva dans un premier article publié en 1966 dans la revue *Tel Quel*, « Le mot, le dialogue, le roman », puis en 1969, *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, 1969.

² Cf. Julia Kristeva, *ibid.*, p. 145. Dans son article de *l'Encyclopaedia Universalis*, auquel nous avons déjà fait appel, Barthes reprend la définition de Julia Kristeva.

³ A l'instar du premier ouvrage français à ce propos, *La condition postmoderne* de Jean-François Lyotard, Minuit, Paris, 1979, et de l'étude plus récente de Hans Bertens, *The Idea of the Postmodern : A History*, Routledge, New York, 1995, nous retenons, pour caractériser cette esthétique et cette époque, les notions d'autoréflexivité, d'autotextualité, et d'hybridité.

⁴ Cf. Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, op. cit.

1. Au niveau génétique pour Carmen Martín Gaité : de *Pesquisa personal* à *La Reina de las Nieves*

Lors de la publication de *La Reina de las Nieves*, en 1994, Carmen Martín Gaité éprouve le besoin de mettre en exergue du roman, dans son paratexte, ce qu'elle appelle une « nota preliminar », où elle explique comment et pourquoi elle a pu publier un tel roman seulement deux ans après un autre roman lui-même particulièrement important à l'échelle de son œuvre, *Nubosidad variable*. Ainsi expose-t-elle une genèse, un « proceso », de vingt ans¹, fragmenté en deux temps : 1975-1985 et 1992-1994.

La nécessité de rendre compte de la gestation de ce roman fait écho à la note précédant la troisième édition de *Ritmo lento* et justifiant la réintégration de l'épilogue. De même, elle nous enjoint à nous y arrêter. A l'aune de la publication –posthume– des *Cuadernos de Todo* nous allons donc observer brièvement ce qui nous intéresse plus particulièrement ici, à savoir la rencontre entre les deux textes : le conte d'Andersen et le roman éponyme de Carmen Martín Gaité².

Originellement, le roman est intitulé *Pesquisa personal* (Cf. Cuaderno 7, 28 de abril de 1974), et ce n'est que plus tard, dans le processus de réflexion, qu'apparaît Andersen. Il apparaît de façon ponctuelle et définitive, associé à un type de personnage qui va s'imposer comme « modèle » au protagoniste du roman :

Pesquisa personal tiene que tener algo el tono de cuento prodigioso, de niño de Andersen a quien se le clava el cristalito en el ojo mientras Gerda lo llora sin que él se sepa llorado, no importa que, a lomos de un ave, llegue a un sitio que es el paraíso (revisar Andersen) ni meter más maravillas –ingenuas y directas pero creíbles– de las que corresponderían a una narración realista. Si yo me las creo, el lector se las creará. Y todo contado con el mismo realismo, aunque sea prodigioso, tendré que hacer esfuerzos porque tiendo a lo razonable.

«Vos rêves raisonnables.» Pero la música, por ejemplo, me echa encima historias vividas a su compás y despliega planos variados.³

C'est dans ce même Cuaderno, le numéro 13, que Carmen Martín Gaité continue de prendre le principal des notes pour le roman et qu'elle rédige, de façon plus ou moins

¹ Carmen Martín Gaité, « Nota preliminar », *La Reina de las Nieves*, op. cit., pp. 11-12.

² Deux groupes de Cahiers attestent de la première époque de la genèse du roman : les Cahiers 7, 9, 11, et 13, s'étalant du 8 mai 1973 au 26 avril 1980, puis les Cahiers 30, 31, 33, et 34, s'étalant d'août 1983 à juin 1984. Cf. *Cuadernos de todo*, op. cit.

³ Cuaderno 13, 21 de septiembre de 1974, *ibid.*, p. 369.

définitive, certains chapitres, sous le même titre initial de *Pesquisa personal*, avant que ne s'impose spontanément et définitivement, sans explication supplémentaire, le titre de *La Reina de las Nieves*, le 3 juillet 1980, soit six ans plus tard.

Ce qui appelle le conte d'Andersen dans la réflexion de notre auteur, alors que le point de départ génétique se doit à une visite au phare de Mera convoquant le thème de la mère des « cancioneros » galicien¹, est avant tout d'ordre esthétique. En effet, il semble que le « merveilleux », le « prodigieux » –c'est-à-dire le propre de la littérature, aussi– vient dans l'esprit de notre auteur consoler et contrebalancer la situation difficile dans laquelle se trouve le protagoniste de Carmen Martín Gaité déjà dans son état embryonnaire : un jeune homme qui se découvre orphelin à sa sortie de prison². L'esthétique du conte merveilleux est aussi l'apparaître de la résolution des problèmes de la solitude et de l'amnésie, qui se doit en partie à l'existence et l'action d'un autre personnage faisant pendant au protagoniste : Gerda, pour ce qui est de Kay, et la « mère » des « cancioneros », Sila, pour ce qui est de Leonardo. A l'origine de ce projet littéraire particulier se trouve donc la conviction fondamentale de notre auteur : celle qui tend l'issue de ce travail : la littérature comme consolation de la vie³.

Le reste de la construction intertextuelle, du mélange des deux textes, n'apparaît pas dans les Cahiers mais directement dans le roman. L'évocation des interféren-

¹ «*Forma nueva de concebir una novela. Situación: Faro de Mera. «Hija, no te echas a la mar que la mar está en fortuna, ay, mira que te va a llevar. Que me lleve y me traiga / siete puntos de hondor.»*. Es una situación literaria (cancioneros) traída nuevamente a mi consideración. Ahondar en el momento poético que me viene ahora al recuerdo y que abrió la posibilidad de toda la historia de amor, su prelude. A la madre no hay que describirla pero sentirla de vez en cuando resurgir con su propia infancia. Intemporal, es la madre gallega de los cancioneros.», Cuaderno 7, 8 de marzo de 1973, *ibid.*, p. 227.

² Toujours dans le même Cuaderno 13, on peut lire de façon explicite, dans l'ébauche de la rédaction d'un chapitre, ce qu'est précisément l'un des arguments du roman de notre auteur : «*Que venga la abuela a la cama ya que no viene nadie. [...] yo he de contarle un cuento donde los dos padres mueren al mismo tiempo, dejan al niño huérfano frente a la recuperación imposible de todos los enigmas. Todos los caminos esperan al héroe que por fin se ha quedado en el umbral del crecimiento y le instan a recorrerlos sin talismanes.*», Cuaderno 13, 15 de mayo de 1978, *ibid.*, p. 407.

³ Antonio Vilanova, dans un article intitulé « La Reina de las Nieves » publié en 1994 chez Destino puis recueilli dans *Novela y sociedad en la España de posguerra*, souligne aussi cette présence du merveilleux, et son succès à participer et de la cohérence d'un tout et d'une originale proposition esthétique : «*Se trata de una mezcla sorprendente y originalísima de cuento de hadas y de alegoría moral en forma novelada, en la cual el espíritu inteligente y sensitivo de la autora ha llevado a cabo un curioso retorno al mundo sobrenatural de la fantasía y el ensueño que encierra la realidad prosaica de cada día y que ha caracterizado desde siempre el subjetivismo romántico.*», Lumen, Barcelona, 1995, p. 398.

ces syntagmatiques, relatives à l'organisation des événements dans les récits, et paradigmatiques, relatives aux motifs de la solitude et de la récupération de la mémoire, va donc être menée directement à partir du texte du roman.

a. La reprise syntagmatique : la trame préétablie et transgressée

[...] tout texte est absorption et transformation d'un autre texte.

Julia Kristeva¹

Bien que le conte d'Andersen ne soit pas formellement divisé en deux parties², c'est ainsi que semble le saisir Carmen Martín Gaité à l'instar de ce qu'en dit Leonardo. La vision globale qu'il en donne s'articule en effet autour de l'enfermement de Kay dans le palais de glace, et décrit deux temps : le premier correspond à l'époque bienheureuse, la transformation, et la disparition de Kay derrière la Reine des Neiges, le second, aux aventures de Gerda engagée à le retrouver, avant l'épilogue heureux.

La reprise syntagmatique du conte dans le roman nous conduit à distinguer deux niveaux : celui de sa restitution par Leonardo, c'est-à-dire, littéralement, la présentification intertextuelle du texte premier –à tous les niveaux–, et celui du parcours original de Leonardo –réécriture du personnage de Kay– dans la diégèse du roman de Carmen Martín Gaité.

- La restitution conforme du texte d'Andersen

La complexité du roman dans son rapport au conte vient de l'inversion syntagmatique des deux niveaux que nous venons d'identifier.

Le texte premier est restitué progressivement, au fur et à mesure que Leonardo avance dans son travail de remémoration, dans la fidélité à son organisation synta-

¹ Julia Kristeva, *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, op. cit., p. 145.

² Le conte d'Andersen porte en sous-titre la précision : « Conte en sept histoires ». Le premier chapitre traite du miroir maléfique, le deuxième de l'existence heureuse des deux enfants, Kay et Gerda, jusqu'au jour où se glisse dans l'œil de Kay un fragment du miroir qui le transforme en enfant méchant et que plus tard, il soit entraîné derrière le traîneau de la Reine des Neiges et manque de mourir de froid. Les chapitres 3, 4, 5, et 6 racontent le périple aventurier de Gerda pour le retrouver. Le chapitre 7 sert d'épilogue : Gerda retrouve Kay dans le palais de glace et le sauve grâce à la chaleur de ses larmes. Cf. *La Reine des Neiges*, op. cit.

gmaticque propre. A l'instar du découpage en deux temps de Leonardo-Carmen Martín Gaité, la première partie est restituée dans sa totalité argumentative au chapitre IV des Cahiers de Leonardo, intitulé à cet effet « El rapto de Kay ». Le chapitre s'ouvre sur quelques lignes en italique, placées comme en exergue, décrivant l'arrivée de l'été, soit l'époque heureuse de la complicité des deux enfants, Kay et Gerda¹.

Pour être précise, à l'heure d'évoquer la restitution du texte premier, il nous faut insinuer que les mots transcrits par notre auteur ne sont peut-être pas exactement ceux d'Andersen ; en effet, la confrontation de ces lignes à la traduction –certes– française du conte dont nous disposons semble laisser penser que ce que notre auteur restitue en italique n'est pas la citation du texte premier mais déjà une réécriture ; ce qui ne ferait jamais qu'illustrer qu'une citation –toute littérale qu'elle puisse être–, en tant que découpage du texte source, est déjà, d'une certaine manière, une relecture/réécriture. Cependant, il nous faut admettre que cette remarque relève de l'hypothétique dans la mesure où nous ne pouvons pas avoir directement accès au texte originel, écrit en danois –peut-être Carmen Martín Gaité restitue-t-elle une traduction espagnole bien antérieure et différente à la traduction française dont nous disposons.

Un autre passage du même type, en italique, au milieu du texte de Leonardo, vient annoncer le second temps de la première partie du conte, à savoir l'arrivée de l'époque malheureuse : l'hiver². Hormis ces deux « citations » en italique, le chapitre restitue, à travers la voix de Leonardo et intégrée à son propre texte, comme souvenir d'enfance, la totalité de l'argument concernant les enfants d'une part, et le miroir magique brisé de l'autre. Le chapitre construit par Leonardo se termine sur l'isolement de Kay dans le paysage désert et gelé où personne ne peut plus entendre son cri, et où il perçoit la menace de la mort dans l'expérience de l'anesthésie et de l'amnésie ; c'est dire que le chapitre de Leonardo se clôt sur la fin de la « première partie » du conte.

La poursuite de la restitution de l'argument d'Andersen a lieu au chapitre VIII des mêmes Cahiers de Leonardo intitulé « El entierro de la abuela ». Après n'avoir qu'évoqué la seconde partie du conte concernant le périple de Gerda, Leonardo rend

¹ «Principiaba el estío; los rayos del dorado sol jugueteaban alegremente en el espacio, inundando al propio tiempo de alegría el corazón de un niño y una niña a quienes la llegada de los días largos colmaba de felicidad.» (RN, p. 97).

² «Llegó el invierno con su cortejo de ventiscas, los árboles se quedaron desnudos, las flores se marchitaron y empezó a caer la nieve en abundantes copos de blancura deslumbradora, como una sábana blanca sobre la negra ciudad.» (RN, p. 105).

compte, dans le détail, de l'épilogue heureux du conte : les retrouvailles des deux enfants et la libération de Kay (RN, pp. 154-155).

Le long moment de la seconde partie du conte précédant l'épilogue et concernant les aventures de Gerda est restitué, brièvement mais efficacement, au chapitre XII des Cahiers intitulé « Viejos conocidos » (RN, pp. 201-202) –et encore au chapitre IV de la troisième partie du roman intitulé « El cristalito de hielo » (RN, p. 310).

La restitution intertextuelle du conte par Leonardo se fait donc dans le respect de son organisation syntagmatique même si les aventures de Gerda d'abord seulement évoquées sont explicitées plus tard. Les chapitres consacrés à cette restitution sont principalement les chapitres IV, VIII, et XII –resterait à observer la régularité de cette organisation dans le roman. Si nous avons pris le temps de nous arrêter sur cette description de la restitution conforme de l'hypotexte dans l'hypertexte, c'est que ce tissage textuel constitue le fondement du roman de notre auteur ; toute la genèse du roman en tant que mémoire de la littérature est dans cet entrelacs premier.

- Le parcours original de Leonardo

A l'inverse de cette restitution chronologique de la trame d'Andersen par le roman –et en particulier, la voix de Leonardo–, le parcours original de celui-ci dans la diégèse inverse les deux parties évoquées. En effet, de même que dans une prise de note Carmen Martín Gaité se propose de commencer le roman là où un autre auteur, et non des moindres, Pío Baroja, termine les siens, le présent de la narration du roman s'ouvre sur la fin de la première partie du conte.

*Empezar *Pesquisa personal* donde termina sus novelas Pío Baroja, es decir, a partir de las preguntas que ese bienestar –al que se ha llegado tras zozobras– acarrea a fuerza de ser tiempo colmado, cegado. Afloración subterránea de esas zozobras.¹*

Avant de poursuivre sur la construction du roman à partir du conte, observer tant soit peu cette filiation dans laquelle Carmen Martín Gaité affirme s'inscrire : une filiation espagnole, du côté de cet éminent représentant de la « Génération de 98 », mais une filiation espagnole attestant de son inscription dans les préoccupations européennes du

¹ Extraite d'un bloc daté de 1973-1974 et recueillie à la fin de *Cuadernos de todo*, sous l'encart « Notas fugaces », op. cit., p. 847.

début du XXe siècle. Par où, en s'inscrivant dans la lignée de Pío Baroja, notre auteur revendique explicitement à la fois son identité littéraire espagnole, mais encore, cette identité espagnole quand elle est à même de dépasser ses frontières péninsulaires pour se joindre et se confondre aux préoccupations européennes esthétiques et philosophiques des moments où ce lui est politiquement possible –par exemple le début du XXe siècle de Pío Baroja, ou l'après franquisme de la gestation de *La Reina de las Nieves*.

Ainsi, bien que Leonardo sorte physiquement de prison quand s'ouvre le roman, il n'en demeure pas moins enfermé mentalement dans le « Jeu de la Raison Froide » ; en cela qu'il lui reste encore à se libérer intérieurement, on peut donc considérer que le roman commence à la fin de la première partie du conte, ou, comme se le proposait notre auteur, à la fin d'un des roman de Pío Baroja.

La modalité d'enchevêtrement des deux textes agencée par Carmen Martín Gaité, où –comme nous allons bientôt l'observer davantage– la remémoration du conte sert d'outil à la remémoration individuelle de Leonardo, organise un chiasme, pouvant aussi être interprété comme une autre forme de complémentarité entre les deux textes. La réactivation progressive de la mémoire littéraire permet la récupération de ce qui fonctionne chronologiquement comme la première partie « biographique » du personnage de Leonardo, l'époque qui a précédé son incarcération physique.

Ainsi, alors que dans le conte d'Andersen l'organisation du récit suit le cours des événements, en accord avec l'esthétique classique, le roman postmoderne de notre auteur place ce qui précède chronologiquement l'incipit dans l'espace de la mémoire. Un espace qui ici est d'abord inaccessible, puis peu à peu récupéré. Le modèle syntagmatique du texte premier, dans le roman, est ainsi à la fois restitué et transgressé ; ce qui contribue à attester de l'originalité inhérente à toute création nouvelle, en dépit de ses filiations ou réécritures, et en dépit que « tout texte [soit] un tissu nouveau de citations révolues ».

b. La reprise paradigmatique du motif de l'amnésie

Le souvenir de telle lecture déterminée est une représentation, et une représentation seulement.

Bergson¹

Avant d'évoquer, par la suite, au fil de l'exploration de la remémoration de Leonardo, le contexte de la résurgence des éléments du conte et leur résonance ponctuelle avec le cheminement mental de Leonardo, nous voulons nous arrêter sur le motif corolaire de l'anesthésie présent dans le conte d'Andersen et repris par Carmen Martín Gaité : l'amnésie.

- La lexicalisation dans le conte et le roman

Dans le texte original d'Andersen, les termes d'« amnésie » et de « mémoire » n'apparaissent pas en tant que tels ; les concepts y sont signifiés au moyen des termes d'« oubli » et de « reconnaissance »². Il en va de même pour ce qu'en retranscrivent Carmen Martín Gaité et Leonardo. Toutefois, à l'oubli de la réalité extérieure provoqué chez Kay par le baiser de la Reine des Neiges, Leonardo ajoute –ou semble ajouter, ou préciser– l'oubli de sa propre réalité : « olvidó [...] toda su existencia anterior » (RN, p. 110) ; ainsi, si le signifiant « amnésie » n'est pas employé, le signifié est explicite.

Un peu plus loin dans le roman, Leonardo revient sur la situation d'isolement de Kay qu'il accompagne d'un commentaire interprétatif ; à ce moment apparaît alors le terme de « mémoire », dans le syntagme de la « perte de la mémoire » :

[...] aquel niño que había perdido la memoria y se esforzaba, con las mejillas azuladas de frío, por descifrar a solas un rompecabezas incomprendible [...] (RN, pp. 155-156)

¹ Henri Bergson, *Matière et Mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, (1896), in *Œuvres*, Paris, PUF, 1963, p. 226, cité par Paul Ricœur in *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, (2000), Seuil, Points Essais, Paris, 2003, p. 31.

² « *La Reine des Neiges baise Kay encore une fois ; alors il oublia [...]* » ; « *[Gerda] aperçut Kay, le reconnut [...]* », « *[Kay] reconnut Gerda* ». In *La Reine des Neiges*, op. cit., p. 25 et pp. 86-87.

- La question de la mémoire

Dans l'introduction à cette partie intitulée « la fonction littéraire dans l'anamnèse », nous avons évoqué les deux problèmes conjoints de l'intertextualité et de la mémoire, en précisant qu'ils se résolvait tous deux dans la dimension transcendante de la mémoire ; d'une part il s'agirait de la mémoire de la littérature à l'œuvre dans la littérature, d'autre part, de la mémoire du sujet, attendu que celle-ci inclut aussi la première, la mémoire littéraire.

A l'heure de définir l'essence de la littérature et de mettre en évidence son acception mémorielle, dans un roman, il est particulièrement intéressant de remarquer l'objet de l'hypotexte choisi par Carmen Martín Gaité : précisément la mémoire, sa perte et sa récupération. Outre la réflexion menée à même l'objet littéraire, la visée théorisante fondée dans le roman, décrivant un premier champ métadiscursif –somme toute communément admis et pratiqué–, où la littérature se réfléchit elle-même, notre auteur, dans la lignée proustienne, adjoint un deuxième champ métadiscursif, dans lequel la mémoire se réfléchit. La mémoire comme objet d'un conte précédant son entreprise et donc réfléchi dans une autre œuvre littéraire, son roman ; et la mémoire comme pratique individuelle guidée par sa réflexion dans la mémoire littéraire. Tout ceci, ces deux champs métadiscursifs coprésents l'un à l'autre et mis en évidence dans le roman, atteste de la cohérence et de la densité de la connaissance de notre auteur à l'égard de la littérature.

Le conte et le roman divergent toutefois dans leur traitement de la question de la mémoire en accord avec les conceptions communément répandues à leurs époques respectives : dans le conte, la mémoire reste insondée, simplement perdue et retrouvée, alors que dans le roman, comme dans *La Recherche*, elle est l'activité, le faire, qui sous-tend tout l'édifice –de l'identité et de l'écriture. C'est que Carmen Martín Gaité s'inscrit dans la conception dynamique contemporaine¹, bergsonienne et freudienne,

¹ Dans leur introduction à *Le sens de la mémoire*, Jean-Yves et Marc Tadié commencent par rappeler le postulat aujourd'hui consensuel de la conception dynamique et mouvante de la mémoire : « La plupart des spécialistes de la mémoire s'accordent aujourd'hui pour reconnaître qu'elle n'est pas un réservoir de souvenir, et la considèrent comme une fonction dynamique en mutation permanente. », (1969), Gallimard, Paris, 2000, p. 12.

de la mémoire comme activité de ressouvenir¹, de récupération de ce qui est *apparemment* tombé dans l'oubli, et de la mémoire comme identité du sujet.

Ainsi, quand Leonardo ajoute à l'oubli de Kay l'oubli de son existence antérieure, il précise sa dépossession identitaire. Et, tandis que le conte a fait l'impasse sur la modalité de reprise de possession de la mémoire –ou du moins, l'a laissée à la seule charge de l'autre, la réapparition et l'action de Gerda–, elle devient l'objet du roman de Carmen Martín Gaité, réaffirmant la dimension de complémentarité apportée à la filiation intertextuelle.

Pour finir cette introduction sommaire au sujet de la mémoire, nous voulons encore évoquer sa réalité stratifiée ; ses différentes qualités. Le conte d'Andersen comme le roman de notre auteur ont à ce sujet recours à une dichotomie observée aussi par Jean-Yves et Marc Tadié : l'existence d'une mémoire rationnelle, contrôlable, et celle d'une mémoire émotionnelle et/ou poétique :

Il y a une mémoire froide, abstraite : lorsque nous calculons, que nous jouons aux échecs, que nous récitons une leçon, celle même que nous voudrions améliorer, que nous trouvons inégalement répartie, celle aussi qui conditionne la réussite scolaire. Et une mémoire passionnée qui pleure, tremble et rit, ou qui se prend en haine elle-même.²

Cette définition convoquant la figurativité du froid –et dont nous avons déjà parlé concernant l'anesthésie–, dans un ouvrage intitulé *Le sens de la mémoire* et faisant de la mémoire un sixième sens, entre directement en écho avec le motif de la mémoire tel qu'il est mis en scène dans nos œuvres littéraires intitulées *La Reine des Neiges*.

Pour autant, le moment où l'oubli commence à s'installer chez Kay –avant qu'il ne soit total, suite au baiser de la Reine des Neiges– illustre la différence entre ces deux mémoires : quand il tente de convoquer le souvenir du « Notre Père » –à saisir ici en tant que texte littéraire et poétique primitif, et non dogmatique et religieux– celui-ci est déjà tombé dans l'oubli ; seule la mémoire des chiffres continue d'affleurer :

¹ Pour Bergson il est question d'« effort de mémoire », pour Freud, de « remémoration ». Cf. Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 67. Néanmoins, l'étude de Ricœur commence par retourner aux origines grecques et à rappeler que déjà chez Aristote, dans son « De memoria et reminiscencia » inclus dans *Parva naturalia*, on trouve la distinction entre *mnēmē* et *anamnēsis* : « d'un côté le simple souvenir survient à la manière d'une affection, tandis que le rappel consiste en une recherche active. », ibid., p. 22.

² Jean-Yves et Marc Tadié, *Le sens de la mémoire*, op. cit., p. 14.

Trató de rezar, pero sólo se le venían a la cabeza números, una bandada de números blancos pintados con tiza en la pizarra del colegio. Se acordó de la tabla de multiplicar y se puso a cantarla a gritos que nadie recogía. (RN, p. 108)

A en croire les deux textes littéraires, d'ailleurs conformes à la théorisation, le début de l'amnésie se traduit dans la disparition de la mémoire poétique ; c'est aussi une relation fondamentale entre mémoire et littérature qui se met ainsi en évidence¹. Cette disparition laisse alors –temporairement– place libre à la mémoire rationnelle –froide– qui peut alors se faire omnisciente : c'est le premier stade du « Jeu de la Raison Froide ».

- Un conte comme guide de mémoire

C'est dans ce contexte de disparition première de la mémoire poétique en matière d'amnésie que le rôle attribué au conte d'Andersen dans le roman de Carmen Martín Gaité devient particulièrement intéressant, en tant que métadiscours. Comme nous le verrons dans le détail par la suite, il devient l'instrument qui s'impose à Leonardo pour sortir de sa propre amnésie. Mais comme rien n'est si simple, le conte doit lui aussi faire objet du travail de remémoration ; de remémoration littéraire.

Dans sa mise en évidence de l'acception mémorielle de la littérature, Carmen Martín Gaité fait de l'anamnèse littéraire l'outil de l'anamnèse individuelle, et ce, en ajoutant un autre rapport métadiscursif dans la mesure où l'objet littéraire convoqué – le conte– à pour objet la mémoire.

¹ Originellement, la question de la mémoire est associée à celle de l'imagination –nous y reviendrons par la suite. Dans cette dernière qualité de mémoire, avant l'amnésie, on observe l'éviction de l'imaginaire et la persistance, le primat, du rationnel. Ce qui est perdu en premier, le poétique, l'imaginaire, se repositionne ainsi comme fondement le plus archaïque de la mémoire, l'objet de la quête la plus profonde de l'anamnèse, tandis que le rationnel se pose comme entre-deux ambigu. La récupération de l'imaginaire apparaît alors comme celle de la strate identitaire la plus décisive, par delà l'interstice rationnel, intellectuel. Telle est la voie tracée par le roman de Carmen Martín Gaité, et la définition de sa théorie de la nécessité de la littérature que nous tentons de restituer.

2. Au niveau génétique pour Leonardo : la grand-mère comme allégorie de la mémoire

Entre la DECHIRURE par le Temps ailé et l'ÉCRITURE de l'histoire et son stylet.

Ricoeur¹

S'il est une figure socio-familiale particulièrement apte à fonctionner comme représentation de la mémoire –originellement incarnée en Mnémosyne, mère des neuf Muses²–, ou du moins privilégiée par Carmen Martín Gaité à cet effet, c'est celle de la grand-mère³. A ce sujet, il suffit de rappeler que ce qui motive la rencontre et le dialogue de *Retahílas* orienté vers le passé est la veillée funéraire de la grand-mère d'Eulalia ; ou encore d'évoquer le dernier chapitre de *Nubosidad variable* intitulé « Persistencia de la memoria » –en référence au tableau de Dalí de même titre– où Sofía, endormie dans la maison de sa mère, « El refú », rêve qu'elle se transforme en celle-ci avant de se souvenir, là encore, de l'enterrement de sa grand-mère. C'est dire la relation d'association chez notre auteur entre cette figure féminine de la vieillesse et de l'antériorité maternelle –matricielle– et la mémoire ; le lien que ce type de figure établit, chez elle, entre la proximité de la mort, la sagesse, et la mémoire. La grand-mère s'insère ainsi dans l'entre-deux évoqué par Ricoeur (Temps/Histoire).

Dans *La Reina de las Nieves*, le personnage de la grand-mère Inés agit comme interlocuteur privilégié –pour ne pas dire unique– de Leonardo enfant. La mise en relation des notions d'interlocution et de mémoire qu'implique ce personnage convoque à son tour les notions de voix, d'oralité, et de transmission ; et l'oralité est, de fait, la modalité originaire de la mémoire partagée –avant l'écrit–, de sa transmission.

¹ Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit. Cette note manuscrite apparaît sous la photographie de la statue de l'Histoire et du Temps du Monastère Wiblingen placée en couverture de l'édition dans la collection Points, et reprise dans les premières pages en guise d'exergue iconique.

² En 1990, Carmen Martín Gaité publie dans le journal *El Sol* un article intitulé « La memoria y las memorias » recueilli par la suite dans *Agua pasada*, op. cit., pp. 291-293. Elle remonte alors aux origines grecques de la question : «*No en vano los griegos consideraban a la memoria, Mnemósyne, como madre de todas las musas y opinaban, con razón, que nada puede aflorar al exterior en forma de obra de arte si no ha sido trabajado e hilado cuidadosamente en el interior caótico del individuo. Porque es dentro donde se ordena lo visto y aprendido.*».

³ Dans son prologue à *Retahílas*, Emma Martinell observe aussi la récurrence de ce type de personnage et de la fonction qui lui est assignée : «*He dicho que la presencia de las ancianas es una constante, y que son siempre ancianas sentenciosas y clarividentes [...]*», « Prólogo », in *Retahílas*, op. cit., p.XVI.

Ainsi, dans notre roman, la grand-mère est la voix –au sens propre– qui transmet la mémoire universelle de la littérature –à travers le genre populaire et primitif du conte–, mais encore, à l’instar du lien filial, la mémoire plus particulière, bien que toujours intersubjective, de la famille, de l’« histoire » familiale. Après avoir saisi le personnage de Sila en tant qu’allégorie de la poésie, il nous faut maintenant saisir celui de la grand-mère en tant qu’allégorie de la mémoire ; c’est-à-dire évoquer ce que son être et son faire expriment d’ambiguïté, d’hybridité, et de mystère, et les implications d’une telle interlocution sur la fondation identitaire de Leonardo.

a. L’hybridation : mémoire familiale et littéraire

Dans la distance de la prise de conscience et de la quête de sens du présent de la narration, Leonardo observe le caractère ambigu et mystérieux de l’interlocution avec sa grand-mère, pour féconde et certaine qu’elle ait été. A ce moment de sa vie, il parvient à nommer, dans son origine la plus intime, l’objet jusqu’alors incertain de sa curiosité et ayant motivé l’appel de toutes les histoires racontées par sa grand-mère : sa propre histoire, celle de ses parents et de sa naissance¹. Etant donné le caractère secret de cette histoire adultère, objet du roman et de la reconstruction propre de Leonardo, la grand-mère n’a pu la transmettre explicitement, en dépit de la connaissance précise qu’elle en avait. Pour contrer l’ineffable –ou du moins l’intransmissible moralement et psychologiquement parlant–, elle a ainsi dû opter pour une transmission partielle et transformée –codée pourrait-on dire.

Au moyen de la contrainte moralisante, Carmen Martín Gaité décrit à travers le personnage de la grand-mère la manière qu’a la mémoire de se donner : une manière fragmentaire, non chronologique, et dont la signification s’extrait capricieusement, au gré de la capacité du sujet à la pourvoir². Leonardo comprend alors que les histoires littéraires et/ou « exogènes » que racontait sa grand-mère participaient aussi de la transmission de l’histoire qui ne pouvait l’être explicitement –la sienne– ; que la littéra-

¹ «[...] *la historia que siempre se quedó por contar.*» (RN, p. 108).

² La signification n’est jamais que l’interprétation, la capacité à donner un sens qui en soi n’est pas préexistant ; la signification est une construction du sujet actif. La mémoire, comme l’a observé la pensée contemporaine, n’échappe pas à cette définition : la mémoire est une herméneutique. « *L’acte de mémoire va donc de l’acquisition personnalisée à la transformation, puis à la réactualisation imaginaire.* », Jean-Yves et Marc Tadié, *Le sens de la mémoire*, op. cit., p. 11.

ture, les contes transmis ont été incorporés à sa biographie propre en fonctionnant comme alibi du secret : sans le dire, les contes ont dit ce que ne pouvait dire la grand-mère. C'est la façon de notre auteur de démontrer la polyvalence des histoires, la diversité de la réception ; d'insister sur ce que la littérature dit de l'expérience humaine, sa réalité de mémoire intersubjective. Et encore, sur la complémentarité entre le « dit » et le « tu », ou, le « tu » et le « dit autrement » –cette réflexion de Bataille placée en exergue de *El cuarto de atrás* : « La experiencia no puede ser comunicada sin lazos de silencio, de ocultamiento, de distancia. ».

Ainsi, dans un passage exemplaire où Leonardo se souvient de la manière dont sa grand-mère racontait les histoires, notre auteur décrit de façon précise –pour ne pas dire exhaustive– le fonctionnement de la mémoire :

La abuela, incluso cuando contaba retazos de historias familiares, nunca daba fechas de los acontecimientos, no los ponía unos detrás de otro para que yo pudiera entenderlos, lo dejaba todo nadando en una niebla abstrusa, lo que decía con lo que callaba, lo ocurrido de verdad con lo contado y con la manera tan particular que tenía de contarlos, un tono raro que dejaba siempre sed y sospecha, lo pasado con lo futuro y con lo soñado. Yo quería saber el cuándo de las cosas para no perderme, y sin embargo vivía perdido en la maraña fascinante de los cuentos de la abuela, la única persona mayor a la que me atrevía a preguntarle cosas, aunque me contestara de un modo misterioso. (RN, pp. 102-103)

le fragmentaire, l'absence de repères chronologiques (datation et organisation syntagmatique), l'ambiguïté de la signification (le « dit » et le « tu »), la confusion du réel et du fictif, la confusion temporelle entre passé, présent, et futur.

A l'instar de la mémoire dont elle est l'allégorie, la grand-mère apparaît aussi comme le Sphinx ou l'Oracle : elle sait et dit par non-dits ; et ce faisant, elle met à l'épreuve celui qui l'interroge en le plongeant dans une autre réalité –la réalité de la littérature.

b. L'invariabilité du conte et l'identification de Leonardo

Face à l'hybridation du réel et du littéraire des histoires racontées qui perd le petit Leonardo dans un « imbroglio fascinant », la répétition de la lecture du récit écrit –en l'occurrence le conte d'Andersen– apparaît comme ce qui rassure et sécurise, ce

dans quoi il est possible de s'ancrer et de se construire¹. Dans un autre passage tout autant exemplaire, voire didactique, notre auteur expose alors les vertus de la fixité de l'écrit –contrairement à l'oral–, et, en conséquence, de la répétition de cette invariabilité, à travers le souvenir de Leonardo de la méthode de lecture, cette fois, de sa grand-mère.

Conteuse confirmée, celle-ci n'a pas pour habitude de lire la totalité du texte écrit mais certains passages-clés qui ainsi distingués révèlent la dimension particulière, rituelle, de la lecture répétée d'un même texte :

[...] y la voz de la abuela, al reemprender la narración tras una breve pausa, adquiriría el tono solemne de una rapsoda. Este prelude ya inexorable de la desgracia, se abría siempre con las mismas palabras invariables, como tampoco variaban («principiaba el estío»), ni yo lo hubiera consentido, las del párrafo inicial del cuento donde se describía la primavera dando paso al verano. Aquellas eran como un conjuro de dicha, las de ahora, de perdición, y ni el texto de los conjuros ni el de las oraciones –la abuela me lo había dicho también muchas veces y yo lo entendía perfectamente– admite alteración alguna porque, enunciados de otra manera, perderían su virtud. (RN, pp. 104-105)

Avant d'être solitaire et silencieuse, la lecture est un acte de communication partagé véhiculé par la voix d'un tiers ; quand il ne sait pas encore lire, le sujet est auditeur de la lecture à voix haute d'un autre. A l'heure d'observer la dimension mémorielle et mnémonique de la littérature, et alors que nous avons déjà souligné le rôle de la voix dans la transmission de la mémoire, l'insistance sur la description de la voix de la grand-mère au moment de la lecture récurrente d'un texte littéraire confirme l'engagement de notre auteur dans la démonstration de l'identité de la mémoire et de la littérature.

Ainsi, à travers la tonalité de la voix mise en évidence dans sa qualification de « solennelle », la lecture remonte aux origines de la tradition rhapsodique, c'est-à-dire de la récitation par des chanteurs de fragments épiques, avant d'acquérir la dimension mystique et magique des exhortations et oraisons. La systématisme de cette modalité vocale se calque sur la systématisme de la fixité de l'écrit : l'invariabilité de la voix fonctionne à l'identique des mots répétés invariablement dans la transmission d'une histoire

¹ Sans entrer tout de suite dans la question de l'imagination, nous observons déjà comment Carmen Martín Gaité détourne l'imaginaire pour le rendre « plus réel que le réel » ; comment elle fait de l'imaginaire le soutien de la défaillance du réel.

fixée, le conte. La voix et les mots fonctionnent à l'unisson comme *expression* du *contenu* du récit ; et c'est cette concordance invariable, cet aspect stéréotypique et répétitif de la modalité de lecture de la grand-mère, qui forge la mémoire de l'auditeur, de Leonardo, en même temps qu'elle lui procure une satisfaction croissante : celle du connu, et par là, de la connaissance.

Et c'est dans cette connaissance que s'opère l'identification au récit. La réalité sensorielle de la voix qui transmet –tout comme le papier et l'encre sur les plans visuel et tactile– porte, littéralement, le récit dans le réel. Face à la confusion dans laquelle le laissent les histoires hybrides de sa grand-mère, Leonardo se réfugie peu à peu et de plus en plus dans le conte qu'il préfère, au point d'en discuter l'argument quand il le contrarie dans son identification à Kay, ou sa jalousie à l'égard de Gerda. L'incorporation la plus flagrante se lexicalise dans l'évocation d'un « nous » accrédité par une série de flexions verbales de première personne du pluriel au moment où il s' imagine aux côtés de Gerda :

[...] la esperanza de que pasara alborotaba mi corazón y el de la niña de mejillas enrojecidas y pelo al viento, nos abrazábamos muy fuerte pendiente abajo por aquella superficie blanca camino de la plaza, y yo aprovechaba ese plazo fugaz para murmurar al oído: «No te apures, si pasa lo peor yo te acompañaré y protegeré; quedo yo aunque se vaya Kay.». (RN, p. 106)

Enfant et incertain dans son aptitude à nommer l'histoire précise qu'il souhaiterait que sa grand-mère lui transmette, et alors que celle-ci incarne le caractère intrinsèque partiel et codé de la transmission, Leonardo s'approprie une histoire exogène et préexistante, écrite, au point de la confondre avec sa propre biographie. Face au mystère encore insondable de la mémoire personnelle, c'est le conte d'Andersen qui commence par cerner une identité, par supporter une mémoire à venir. Carmen Martín Gaité commence ainsi par placer l'enfant, celui qui ne sait nommer, à côté de la grand-mère énigmatique et sage, allégorie de mémoire et littérature.

En faisant entrer en résonance avec un projet spontané et personnel initialement intitulé *Pesquisa personal* un texte déjà incorporé à la Bibliothèque, notre auteur assume et illustre la théorie postmoderne de l'intertextualité insistant sur le lien fondamental et fondateur, essentiel, entre tous les textes. Si l'idée de lien appelle celle de

transmission, elle appelle aussi celle de mémoire. Et, là où notre auteur approfondit encore la réflexion métadiscursive sur l'essence de la littérature, c'est en choisissant pour motif de son roman, la mémoire : la littérature, déjà définie comme lieu de sa propre mémoire, prend ici comme objet la mémoire à travers un personnage amnésique qui, ayant originellement substitué sa biographie par un conte ayant lui-même pour objet la mémoire, ne parvient à réamorcer sa propre mémoire qu'en réamorçant celle du conte.

Ainsi, dans un roman qui pendant sa gestation change de titre pour reprendre celui du conte d'Andersen, Carmen Martín Gaité restitue un hypotexte pour le dépasser au niveau de la réflexion sur la mémoire et la littérature. Ancrée dans la Bibliothèque, et faisant de l'anamnèse d'un conte l'outil de l'anamnèse individuelle, elle affiche, dans la littérature, l'identité de la mémoire et de la littérature.

Une fois posée cette intertextualité originelle tant pour l'auteur et son roman que pour la construction identitaire du personnage, il nous faut maintenant observer le processus qui permet à Leonardo de sortir peu à peu de l'amnésie.

B. Réinitialisation de l'anamnèse par la littérature

Le langage est un transport de signe, l'acte de récitation est la forme élémentaire de la mémoire.

Pierre Janet¹

Le roman de notre auteur s'ouvre sur ce qui serait la fin de la première partie du conte d'Andersen : juste avant que Leonardo ne sorte de prison, moment comparable à celui où Kay est enfermé dans le palais de glace de la Reine des Neiges. Conformément au conte, ce moment est pour le protagoniste celui de l'amnésie et de la perte dans la rationalisation ; mais à son insu, il se construit aussi sur ce qui est passé sous silence par Andersen : le processus actif de récupération de la mémoire, appelé anamnèse par les Grecs.

Pour observer ce processus, nous commencerons par identifier l'état préalable d'amnésie chez Leonardo, puis la modalité particulière d'apparition de ce qui va être

¹ Cité par Jean-Yves et Marc Tadié dans *Le sens de la mémoire*, op. cit., p. 135.

l'outil de l'anamnèse ; un outil conforme à la dimension mnémotechnique originaire de la poésie, et à la « récitation » pensée comme « forme élémentaire de la mémoire ».

1. Identification de l'amnésie préalable de Leonardo

Dès le premier paragraphe du deuxième chapitre du roman, intitulé « Celda con luz de luna », dans la présentation faite, dans une narration hétérodiégétique, de Leonardo, apparaît le signifiant « amnésie ». Dans ce récit, celui qui la constate et s'en inquiète est son compagnon de cellule :

Había sido él mismo quien estuvo comentando la tarde anterior con el celador de turno, de mote «el Chungo», su preocupación ante los síntomas de amnesia y total desvinculación con la realidad que, de manera cada día más alarmante, manifestaba aquel recluso, y ante las cosas tan raras que contaba. (RN, p. 24)

Un peu plus loin dans le même chapitre, le souvenir de la dernière conversation avec Leonardo rapporte le propre discours de celui-ci. A cet instant il ne nomme pas lui-même l'amnésie mais se laisse aller à la question du temps, transcendante de celle de la mémoire. C'est la spécificité de l'espace où il se trouve, la prison, qui convoque la caractérisation du temps spécifique qu'il estime lui correspondre¹. Ainsi fait-il correspondre à l'utopos de la prison, un uchronos : un temps qui n'est pas, ou plus exactement, un temps dissocié de la réalité, un temps uniquement en prise avec l'imaginaire.

— Esquinas de tiempo no, de proyectos no, la cárcel no alberga más tiempo que el de tus sueños, por eso tiene forma y es tan blanca, ¡qué blanca la veo! ¿No la ves blanca tú?, porque no existe. Es el blanco de la nieve, de la luna, el blanco de la nada, nos hemos muerto ya y estamos recordando lo que pasaba antes, contemplándolo a través de un cristal sin sentir nada, como desde la ventana del castillo de hielo adonde arrastró a Kay la Reina de las Nieves, ¡Dios mío, qué cuento aquel! (RN, p. 40)

La figurativité du blanc qui s'impose à lui pour caractériser le néant spatial et temporel qu'il décrit peut alors fonctionner aussi, implicitement, comme identification de l'amnésie, de la perte de la mémoire. Aussi invoque-t-il l'activité du souvenir du passé, « estamos recordando lo que pasaba antes », dans la distance de la mort. De cette

¹ L'espace et le temps sont les deux catégories transcendantales définies par Kant dans *La Critique de la Raison Pure*, op. cit. Ici, le lien entre les deux catégories se fait de l'espace au temps.

association entre la mémoire et la mort émerge alors le souvenir du conte d'Andersen, par identification : l'activité de mémoire dissociée de la perspective du temps présent et à venir s'apparente à la mort qu'illustre aussi l'état de Kay quand il est enfermé dans le palais de glace de la Reine des Neiges.

L'amnésie est ainsi décrite dès le chapitre de présentation de Leonardo, soit dans la lexicalisation explicite médiatisée par la voix de son compagnon de cellule, soit par sa propre description d'un néant spatial et temporel où la mémoire, bien qu'elle soit convoquée, n'a plus de réalité puisqu'elle est *post mortem*.

Une fois sorti de prison et après le moment catalyseur de mémoire, Leonardo prend conscience de son état d'amnésie et se donne pour objectif d'y remédier. Pour sa part, il n'emploiera jamais ce signifiant mais décrira précisément son signifié dans la « perte de la mémoire », comme par exemple dans ce dialogue avec le notaire, don Octavio :

- [...] Es como si hubieras perdido la memoria.
- Ya le he dicho antes que, en parte, la he perdido. Y que ahora, gracias a la escritura, la estoy empezando a recuperar. (RN, p. 161)

2. Le support imaginaire de l'anamnèse : le conte émergé du rêve

Dans la première partie de cette étude consacrée à *La Reina de las Nieves*, nous avons évoqué le rêve que fait Leonardo quand il s'assoupit sous l'effet du hasch à peine entré dans la maison de ses parents –au sortir de la prison et juste après avoir appris le décès de ses parents. C'était alors pour observer le retour fusionnel, esthétique, au premier corps propre, celui de la mère.

Cette sensation angoissante de fusion est aussi ce qui convoque, dans le rêve, l'identification au conte d'Andersen. Ainsi, après avoir exposé synthétiquement l'enjeu du rêve, à savoir la fusion avec le corps de la mère, dans le paragraphe suivant, Leonardo raconte pas à pas les étapes du récit constituant l'argument du rêve. Le rêve se construit sur le retour de Leonardo à la Quinta Blanca par une nuit de pleine lune et la promenade dans le jardin. Parmi toutes les statues du jardin, il reconnaît la plus grande : sa mère. Une fois reconnue, celle-ci s'anime et fait en sorte que Leonardo la suive. C'est alors que Leonardo a le pressentiment de la fusion de son corps avec la

pierre de la statue, et que cette situation lui rappelle, dans le rêve, le conte de La Reine des Neiges :

[...] consciente de que iba a fundirme con ella de un momento a otro. También era, al mismo tiempo, el pequeño Kay siguiendo a la Reina de las Nieves y sabía –de esa manera tan confusa pero tan evidente con que se saben las cosas en los sueños– que, para salvarme del peligro, tenía que recordar el cuento y contárselo a alguien. Cuando estábamos llegando a la pared de atrás de la casa, se volvió a mirarme y me pasó un brazo por los hombros. Noté entonces un frío horrible que me subía de los pies al pecho, agarrotando mis miembros. Me estaba convirtiendo en hielo, tenía que gritar pidiendo auxilio antes de que se me helara también la voz. (RN, p. 85)

Dès son origine, la pensée de la mémoire est associée à celle de l'imagination¹. Dans ce passage déterminant pour le roman, décrivant la prise de conscience de Leonardo de la nécessité vitale du souvenir, Carmen Martín Gaité atteste une nouvelle fois de sa compétence à l'égard de la question de la mémoire, en illustrant l'association des deux problématiques d'une façon des plus significatives : en faisant apparaître le souvenir dans le rêve².

Avant que de s'associer au conte d'Andersen, le rêve de Leonardo se construit sur le récit mythique, encore plus archaïque, de Minerve. En effet, c'est par l'expérience de la pétrification qu'il commence, avant que la confusion entre la statue et la Reine des Neiges vienne la confondre à son tour avec celle du gel. C'est aussi, à l'heure de démontrer l'importance de la littérature dans la mémoire, une façon de plus pour notre auteur d'insister sur l'intertextualité originaire, essentielle : il y a toujours un récit pour devancer le nouveau récit –ici, le mythe, avant le conte, avant le roman.

¹ Ricœur ouvre son essai intitulé *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, par le rappel des positions platonicienne et aristotélicienne en la matière : « [Platon], centré sur le thème de *l'èikōn*, parle de représentation présente d'une chose absente ; il plaide implicitement pour l'enveloppement de la problématique de la mémoire par celle de l'imagination. [Aristote], centré sur le thème de la représentation d'une chose antérieurement perçue, acquise ou apprise, plaide pour l'inclusion de la problématique de l'image dans celle du souvenir. », op. cit., p. 8. Nous reviendrons sur la question de l'imagination par la suite.

² Emma Martinell Gifre, qui s'est beaucoup intéressée au rêve dans l'œuvre de Carmen Martín Gaité, comme en atteste notamment le recueil de texte de l'auteur qu'elle a composé et intitulé *Carmen Martín Gaité: Hilo a la cometa. La visión, la memoria y el sueño*, Edición Emma Martinell Gifre, Espasa Calpe, Madrid, 1995, observait déjà, dans son prologue à *Retahílas*, comment la mémoire telle que la traite notre auteur rend compte de sa multiplicité : «*La memoria lo es de lo vivido, pero también de lo soñado y de lo leído, a veces extremos indistinguibles.*», op. cit., p. XVIII.

A l'instar de Kay, Leonardo fait l'expérience de la nécessité du cri comme ultime rempart à l'anesthésie. Toutefois, dans un jeu de mise en abyme et de complémentarité, la matière à exprimer qui s'impose à lui vient supplanter celle produite par Kay en dernière instance ; à savoir, la mémoire rationnelle des chiffres. Ainsi, tandis que Kay n'a pu sauver à temps la mémoire poétique, représentée dans son cas par le « Notre Père », c'est cette mémoire qui s'impose dans le rêve comme seule apte à sauver Leonardo ; et dans son cas, ce qui représente la mémoire poétique est précisément l'histoire de Kay, le conte d'Andersen.

C'est ainsi que notre auteur fait apparaître dans le rêve, lieu d'expression de l'imagination –et de l'inconscient– par excellence, la nécessité ontologique du souvenir, mais encore, de l'interlocution. En effet, dans ce rêve, il ne s'agit pas, pour l'enfant, du souvenir intime et solitaire, mais du cri du souvenir adressé à un autre.

Ce qui est pressenti dans le rêve, ce qui y reste à l'état de risque –la pétrification et le gel comme figurativité de l'anesthésie et de l'amnésie– et contre quoi l'enfant lutte spontanément et instinctivement, fonctionne comme révélateur de l'état présent de Leonardo. La lutte de l'enfant face à un avenir insoutenable, la suspension pétrifiée ou gelée de la vie, révèle à Leonardo sa capitulation, son refus antérieur d'accepter la lutte pour la vie et la mémoire, et en conséquence sa déchéance dans l'amnésie et la mise à l'écart du monde et de la vie.

Dans ce rêve inaugural, Carmen Martín Gaité fait de la mémoire et de la littérature, et plus précisément, de la mémoire de la littérature, le remède au risque de disparition –l'amnésie et l'anesthésie. Ce faisant, elle confirme une fois encore son engagement dans la défense et la mise en évidence de la place primordiale de la littérature dans l'identité du sujet.

Une fois ancrées la catalyse et l'assise de l'anamnèse de Leonardo dans un imaginaire à plusieurs entrées, le rêve et le conte, le réveil et le réel, au moyen immédiat de la présence bienveillante d'un inconnu, Mauricio Brito, apparaissent plus accueillants et féconds. Ainsi, quand plus tard il sort de l'état irréel du délire de la fièvre inaugurale, consécutive à ce rêve et conséquente de sa blessure, Leonardo peut compter sur un support cette fois bien réel, bien que non exempt de romanesque : la correspondance de son père, gardée secrètement dans le coffre-fort de son bureau.

3. Le support réel de l'anamnèse : la correspondance du père

Le souvenir est une construction littéraire qui est faite lentement avec des perfectionnements graduels.

Janet¹

Après le chapitre IV consacré au rappel de la première partie du conte d'Ander- sen, et le chapitre V consacré au souvenir de l'astuce de l'enfant pour obtenir des informations concernant l'élaboration du code du coffre-fort de son père, Leonardo expose au chapitre VI, intitulé « Salto en el vacío », sa rencontre avec la correspondance secrète de son père. Ces lettres proviennent de deux femmes : la grand-mère de Leonardo, et son amour de jeunesse, Sila.

Si la grand-mère s'est imposée comme allégorie première de la mémoire, oracle de la connaissance de la mémoire familiale et littéraire, ancestrale et archaïque, cette seconde figure féminine s'inscrit dans la même typologie fonctionnelle. Cette autre allégorie de mémoire et de littérature se fait alors complémentaire de la première : ne s'adressant plus à l'enfant mais à l'adulte, elle transmet une mémoire et une littérature autre. Ce faisant, elle éclaire ce que la grand-mère a laissé à l'état d'énigme et apporte encore de nouvelles informations, insoupçonnées par Leonardo : la mémoire qu'elle transmet et incarne est celle de la vie amoureuse de son père, et la littérature, celle qu'elle a partagé avec Eugenio, une littérature passionnée, romantique, représentée par le drame d'Ibsen, *La Dama del Mar*.

A travers le support réel et jusque là inconnu de la correspondance de son père et notamment des lettres de Sila, Leonardo accède à un autre pan de sa propre mémoire, défragmentée en celle de son père. Carmen Martín Gaité met ainsi en évidence la dimension intersubjective de la mémoire : la mémoire individuelle est aussi celle de qui a devancé le sujet ; la mémoire, comme le texte, est un tissu d'histoires préalables.

Dans son souci d'investir le fonctionnement de la mémoire, notre auteur continue de confronter son protagoniste à la difficile question de l'interprétation. En effet, s'il est certain que les lettres de Sila offrent à Leonardo une connaissance jusque-là inaccessible, elles ne lui épargnent pas pour autant ce qui est le propre de la mémoire : le fragmentaire, la confusion chronologique, l'ambiguïté. Ainsi, toujours à l'intersection

¹ Pierre Janet, cité par Jean-Yves et Marc Tadié dans *Le sens de la mémoire*, op. cit., p. 135.

de la réflexion sur le texte et la mémoire, cette matière écrite va convoquer la réflexion sur la complexité du travail d'archive –que poursuit Carmen Martín Gaité dans son roman suivant, *Lo raro es vivir*¹–, au niveau de l'intersubjectivité personnelle, en même temps qu'elle va ouvrir un nouvel horizon intertextuel littéraire, à travers *La Dama del Mar*.

a. Intertextualité épistolaire et mémoire intersubjective

Le matériel offert par les lettres de Sila définit une nouvelle réalité textuelle, en même temps qu'il rend compte d'une partie de la mémoire du père de Leonardo. A nouveau, c'est donc de la relation entre texte et mémoire dont il est question ; mais ici, tant texte que mémoire appartiennent au domaine de l'intime.

Au niveau strictement textuel, la découverte de ce matériel implique l'insertion de citations dans le texte que Leonardo est en train d'élaborer. Cette pratique concourt à diversifier la réalité intertextuelle de son récit, déjà mêlé au conte d'Andersen, tout en l'ouvrant sur le réel ; après s'être mêlé à la littérature, le récit autobiographique de Leonardo se mêle à des textes appartenant à la biographie de son père. Autrement dit, à l'hybridation du récit autobiographique avec l'imaginaire –du conte– s'ajoute l'hybridation avec la réalité des textes de Sila –témoignant de la mémoire de son père.

Outre la confirmation de la construction d'une textualité de plus en plus hybride, l'insertion des fragments du texte étranger pose la question de la temporalité, dans la mesure où le présent du narrateur se met à dialoguer avec le présent d'une narration étrangère et désormais restreinte au passé –lieu dans lequel Aristote a placé la mémoire. A travers la question grammaticale du temps verbal se mettent alors concrètement en évidence l'intersubjectivité et l'intemporalité de la mémoire :

[...] las dudas relativas al orden con que debo insertar en esta narración los retazos de otra que veía distante y desenfocada, en qué tiempo de verbo trasladar al papel el discurso quebrado en esos otros papeles. Por fin conozco el nombre, hasta ahora celado, de quien los escribió, salobre y simultáneo como un golpe de mar que no puede

¹ Et qu'elle a aussi pratiqué elle-même de façon tout à fait pragmatique et productive dans le vide littéraire laissé par *Ritmo lento* ; vide comblé par l'investigation historique, et produisant deux essais ayant nécessité un laborieux travail d'archive : *Macanaz, otro paciente de la inquisición*, (1970), Destino, Barcelona, 1982, et *Usos amorosos del dieciocho en España*, (1972), Anagrama, Barcelona, 1987.

arrastrar más que presente, el presente continuo de los cuentos que confluyen de pronto a nuestra vida y forman para siempre parte de su caudal. (RN, pp. 122-123)

Ainsi, notre auteur fait en sorte que son personnage, devant l'affirmation du présent comme temporalité commune, fasse le lien entre l'intemporalité de la mémoire et la pérennité de la temporalité de la littérature –à son tour mémoire intersubjective universelle.

Ce nouveau type de métissage textuel, ancré cette fois dans le réel biographique, fonctionne tout comme la mémoire représentée par la grand-mère, pour sa part hybridation d'individuel et d'intersubjectif imaginaire, littéraire. En observant sa difficulté à ordonner entre eux des faits extérieurs à sa propre réalité, Leonardo comprend que c'est qu'ils se mêlent à sa propre réalité –ou mémoire– ; ici, l'hybridation se fait donc entre la réalité intersubjective extérieure, de la correspondance du père de Leonardo, et sa propre réalité contextuelle.

[...] las palabras de las cartas viejas se rebelan, como soldados que rompen filas, y no sólo andan para atrás a repescar lo anterior –que cronológicamente puede ser posterior– sino que a veces se enganchan, sin querer, con retazos perdidos de nuestra propia memoria. (RN, p. 133)

L'image de la « rébellion des vieux mots » est une nouvelle illustration de la réflexion de Carmen Martín Gaité sur la question de la lecture, de l'interprétation, de la mémoire. Ici, la complexité dont Leonardo fait l'expérience est celle de l'intersubjectivité inhérente à toute quête de sens.

Ainsi, l'hybridation du texte de Leonardo avec celui des lettres de Sila apparaît comme la représentation de l'hybridation intersubjective de la mémoire. Ici, le texte se faisant cède la place à celui qui l'a devancé dans la modalité temporelle du présent ; ce qui démontre que l'interprétation est, à chaque instant, œuvre du présent. La mémoire semble ainsi s'échapper de plus en plus de son passé originaire.

b. L'autre horizon intertextuel littéraire : *La Dama del Mar* d'Ibsen

Outre son aspect documentariste, l'insertion des fragments du discours de Sila traduit l'identification de Leonardo au texte et à l'auteur. Une identification qui s'inten-

sifie encore au moment de la découverte du dialogue littéraire existant entre Sila et son père. Dans la querelle qui semble opposer les deux interlocuteurs épistolaires, Sila défend, face à Eugenio, un certain type de littérature qui est précisément celui que fréquente et apprécie Leonardo et qu'il ne pouvait partager avec son père. Ainsi, à côté du dialogue réel et épistolaire –passé– évoquant le conflit littéraire entre Sila et son père, Leonardo instaure dans le présent un dialogue imaginaire fait de partage et de connivence littéraires :

Y se van desvelando afinidades, literarias también, que es lo más raro. A los dos nos gustaban en la primera edad «los libros donde hay vértigo», que así describe ella (y sonrió al leerlo) el encogimiento del héroe romántico, por una parte contagiado de la desmesura de la noche, del mar o la tormenta, pero incapaz, por otra, de abarcar esos fenómenos. (RN, p. 123)

C'est dans ce contexte d'affinités littéraires que fait irruption l'œuvre littéraire à laquelle Sila est le plus identifiée : *La Dama del Mar* d'Ibsen.

Il suffit alors de dire que le drame fonctionne pour Sila de la même façon que le conte pour Leonardo ; et, bien que les *Cuadernos* de Carmen Martín Gaité n'y fassent guère allusion, la pièce d'Ibsen s'impose comme autre hypotexte fondateur du roman, et le personnage de Sila une réécriture de celui d'Elida –protagoniste du drame. Ce tissage intertextuel inédit, entre l'œuvre d'Andersen et celle d'Ibsen, est observé par Leonardo lui-même :

[...] y Henrik tuvo que oír hablar de Hans Christian, incluso conocerle, no lo sé. Pero en todo caso, en este cuaderno sus textos han venido a trezarse de forma tan casual y misteriosa [...] (RN, p. 126)¹

Dans un nouveau jeu de mise en abyme, Carmen Martín Gaité nomme les sources de son roman, et ce faisant, insiste sur l'enjeu qu'elle donne à sa dimension intertextuelle explicite. La création nouvelle qu'est son roman se fait explicitement et volontairement le lieu du dialogue des voix consacrées de la littérature ; le lieu de la mémoire vivante de la littérature.

L'apparition du personnage de Sila au milieu des Cahiers de Leonardo, en même temps qu'elle ouvre un nouvel horizon au roman, en établit la polarité, sur diffé-

¹ Remarquons le verbe « trezarse » employé ici, « mêlant » la figurativité du tissage à celle du lien, toutes deux permettant à notre auteur de nommer l'intertextualité tout au long de son œuvre.

rents plans : sur celui de la temporalité et de la réalité de Leonardo, entre le présent et la mémoire, sur celui de l'identification littéraire de Leonardo, entre Kay et Elida, sur celui des sources du roman de Carmen Martín Gaité, entre *La Reine des Neiges* et *La Dame de la Mer*. A la fois semblable et autre¹, Sila rompt la solitude de la recherche personnelle de Leonardo ; elle est qui lui révèle des informations biographiques inédites, et qui partage le type de relation qu'il entretient avec la littérature. Plus encore, en tant qu'autre allégorie de la mémoire et identité littéraire clairement définie, elle peut remplacer la grand-mère dans son rôle de guide. Ainsi, de même que dans le champ esthétique, de la nature et de la poésie, elle était apparue comme visée, elle le devient dans le champ mémoriel et littéraire ; la quête identitaire de Leonardo se confond alors avec sa rencontre avec Sila.

D'un texte à l'autre, de celui de Leonardo se faisant à celui de Sila qu'il incorpore, et encore, à celui d'Ibsen, Carmen Martín Gaité illustre la définition de Janet faisant du souvenir une construction littéraire : ici, dans le présent de l'écriture d'un texte tourné vers le passé, la mémoire, la textualité s'hybride et s'intensifie pour construire le souvenir, pour réactiver la mémoire ; mémoire qui par ailleurs se définit aussi comme confluence de l'autre et de l'individuel en conséquence de l'intersubjectivité inhérente à la généalogie.

Ainsi, après l'apparition de la réminiscence du texte premier, le conte d'Andersen, dans le lieu primordial qu'est l'imaginaire, et sa définition fonctionnelle de guide pour l'anamnèse autobiographique de Leonardo, la découverte du matériel textuel de Sila éclairant la mémoire de son père et ouvrant l'horizon littéraire sur le drame d'Ibsen confirme dans le réel l'intuition littéraire du rêve. Les lettres de Sila sont la confirmation de la nécessité et de la possibilité de la récupération de la mémoire, et aussi, de la définition de la mémoire comme hybridité entre biographique et littéraire –déjà annoncée avec l'observation du personnage de la grand-mère.

La construction littéraire dans laquelle s'est engagé Leonardo en vue de retrouver la mémoire est ainsi explicitée et justifiée par Carmen Martín Gaité. A travers la mise en abyme de ce texte ce faisant et sa résonance avec les textes de la littérature et

¹ « *Il faut que l'autre soit mon semblable pour que je me reconnaisse en l'autre.* », écrit Bernard Noël. Cité par Ivan Darrault-Harris et Jean-Pierre Klein dans *Pour une psychiatrie de l'ellipse*, op. cit., p. 255.

ceux de ces ancêtres, notre auteur illustre la textualité et l'intersubjectivité de la mémoire. Elle décrit comment l'identité du sujet se représente dans l'intemporalité de la littérature, elle-même représentation transcendante de l'intersubjectivité.

En donnant pour outils à son protagoniste amnésique les textes de la littérature et les textes de ses ancêtres, notre auteur met en relation les quatre concepts fondamentaux suivants : la mémoire, la littérature, l'identité, et l'intersubjectivité¹ ; et c'est dans cette mise en relation ontologique, primitive, essentielle, que se définit aussi la dimension artistique de la littérature.

Après avoir observé la réinitialisation de l'anamnèse, nous en venons ainsi à observer le contenu de ce que retrouve Leonardo ; la matière de son identité.

¹ Peut-être pourrait-on organiser les relations entre ces quatre concepts en fonction des notions d'expression et de contenu comme suit dans le tableau suivant :

	contenu	expression
contenu	mémoire	littérature
expression	intersubjectivité	identité

Car, ce qui ressort de l'observation de la construction de notre auteur est bien l'aspect transcendant de la mémoire sur l'intertextualité et l'intersubjectivité ; et encore, l'aspect transcendant de l'intertextualité et de l'intersubjectivité sur l'identité ; et partant, la redéfinition de l'identité comme « expression » dans sa modalité la plus singulière, la plus individuelle.

C. Mémoire et littérature de la perte identitaire

Car enfin, l'efficacité suprême de l'objet littéraire –ou plus généralement esthétique–, sa conjonction assumée par le sujet, n'est-elle pas dans sa dissolution, dans le passage obligé de la mort du lecteur-spectateur ?

Greimas¹

A l'origine, donc, le texte et la mémoire ; tel est l'enjeu théorique de Carmen Martín Gaité qui nous occupe pour l'heure dans *La Reina de las Nieves*. A l'origine de la genèse du roman comme à l'origine du fondement identitaire de Leonardo, le conte d'Andersen ; à l'origine de la réinitialisation de l'anamnèse, encore le conte. C'est dire combien notre auteur s'engage à démontrer dans ce roman le lien essentiel entre littérature et mémoire.

Conformément à son habitude méthodique de commencer par la perte, l'absence, la négation², et ici dans le cadre privatif de l'amnésie, elle fait commencer l'anamnèse de Leonardo par la récupération du processus de sa perte identitaire ; le parcours qui a eu pour terme la perte de la mémoire. Toujours dans la mise à jour du lien entre mémoire et littérature, notre auteur ne fait alors pas l'économie d'une modalité particulière de l'expérience de la littérature : celle que Greimas appelle « dissolution » ou encore « mort » du lecteur. Dissolution du lecteur comme « conjonction » de celui-ci à l'œuvre littéraire ; car la dissolution du lecteur se greffe *a posteriori* à celle d'un autre sujet, qui l'a devancé dans l'épreuve de la dissolution, et s'est fait écrivain pour la communiquer ; dissolution inhérente à l'expérience d'être sujet, et, partant, communicable au sujet-lecteur par le biais de l'œuvre littéraire³.

¹ A.J. Greimas, *De l'imperfection*, op. cit., p. 67. Cette réflexion apparaît dans son étude consacrée à la nouvelle de Cortázar « Continuidad de los parques », intitulée « Une main une joue ».

² Méthode à la fois sémiotique et narrative, puisque c'est bien cette « perte » qui est le *sine qua non* et de la quête du sujet, et de la quête du sens de la vie, et le fil même de toute narration.

³ L'expérience de « dissolution » observable chez Leonardo est comparable à la « descente aux enfers » et à la « négation » observées chez David dans *Ritmo lento* ; toutefois les parcours des deux protagonistes diffèrent dans l'usage qu'ils font de la récupération et de la compréhension de la mémoire. Comme nous l'avons déjà étudié, l'anamnèse de David n'a d'autre finalité que de combler l'ennui qu'il éprouve depuis la réclusion de Villa Julia, et malgré son efficacité il refuse de lui donner une incidence sur le présent voire le futur ; au contraire, nous allons voir que l'anamnèse de Leonardo –comme sa reconstruction esthétique– refonde son « existence » en tant que « projet ».

Ainsi, commençant la récupération mémorielle par la dissolution de l'identité, notre auteur démontre une nouvelle fois sa compétence totalisante à l'égard de la complexité et de l'ambiguïté de l'élaboration identitaire –et littéraire. L'anamnèse de Leonardo commence donc par lui rendre le parcours de sa perte, illustré par une littérature fonctionnant comme autorité.

1. Le miroir littéraire

Il porta le miroir à mes yeux, et je vis, confuse et nébuleuse, une image sinistre, mue par sa propre force, grouillant et fermentant violemment en elle-même : moi, Harry Haller, et à l'intérieur de ce Harry, le Loup des steppes [...].

Hesse¹

L'expérience du miroir. Expérience originaire fondatrice de l'identité, inaugurée par le mythe de Narcisse, et depuis, sans cesse remise au goût du jour, que ce soit à l'heure de l'avènement de l'autoportrait –avec Dürer–, de l'autobiographie –avec Rousseau–, ou encore, de la psychanalyse. La figure du miroir, originairement liée à la question de l'identité et de l'introspection, est aussi liée, par métonymie esthétique, à la littérature : figurativement, la littérature est un miroir.

Et c'est en jouant sur la conscience de cette mise en abyme, c'est-à-dire en ramenant la figure du miroir au sens propre de l'objet mondain, qu'Hermann Hesse termine son célèbre roman, *Le Loup des steppes* : si la littérature fonctionne comme miroir de l'identité –au niveau général de l'humanité–, ce roman particulier finit par placer son protagoniste, lui-même davantage lecteur que sujet viable et vital, dans une parodie théâtrale et dramatique, face à un miroir. Le défi qui lui est alors lancé est celui du rire ; de rire de sa propre image, afin de s'en libérer. Dans ce roman, la littérature se sachant miroir d'identité met à jour l'autre côté du miroir : l'humour. Ce faisant, Hesse s'inscrit dans la tradition poétique ancestrale alliant connaissance et plaisir, remise au goût du jour du Siècle d'Or espagnol dans la formule d'« enseñar deleitando » ; il réaffirme l'humour comme seule force capable de libérer le sujet de la fixité de l'image produite par un certain miroir –et une certaine littérature. Dans *Le Loup des*

¹ Hermann Hesse, *Le Loup des steppes*, op. cit., p. 176.

steppes, consciente de l'abîme qu'elle représente, à l'instar du miroir, figure de la connaissance de soi, la littérature cherche à s'équilibrer par l'humour et le rire : elle se redéfinit comme alchimie de la relâche du divertissement et de la tension tragique de la connaissance.

Ainsi, Harry Haller parvient à rire devant le miroir, avant d'accepter le jeu, non solitaire et sans cesse à recommencer, de la partie d'échecs qu'est la vie. Leonardo, avant de retrouver la mémoire et de pouvoir s'abandonner au devenir, est, nous l'avons dit, tel David Fuente dans *Ritmo lento*, tel Harry Haller : il a pris comme miroir, comme identité, une littérature particulière, la littérature du « vertige », et, de l'abîme.

Au moment où il sort de la solitude spirituelle du bureau de son père et descend à l'étage des « nourritures terrestres » –en atteste la salle-à-manger où il s'arrête–, il s'immobilise devant un miroir. Ce miroir est alors le lieu de la récupération du moment passé correspondant au miroir sans fond de l'identification à la « littérature du mal » ; mais aussi, d'une interlocution perdue : l'interlocution littéraire avec son père.

a. L'identité passée : *L'étranger* de Camus

Le motif de la mémoire est un des motifs fondamentaux de l'œuvre de Carmen Martín Gaité, comme nous l'avons déjà vu. Au fil des pages émerge ainsi sa réflexion théorique à l'égard de cette question essentielle ; nombreux sont les passages aphoristique et métaphorique –ne serait-ce que la métaphore du « cuarto de atrás »– qui visent à saisir, à définir, ce que *serait* la Mémoire. Après avoir évoqué cette tentative de définition de l'espace cognitif aussi à travers les figures de la grand-mère de Leonardo et de Sila, nous souhaitons maintenant nous arrêter sur l'analyse d'un scénario permettant l'observation de l'avènement du souvenir.

Comme nous l'avons déjà précisé, avec Ricœur, la mémoire n'est pas uniquement à concevoir comme espace mental contenant les images du passé, les souvenirs, mais aussi comme pragmatique, exercice : le « faire-mémoire », l'anamnèse¹. Ainsi, Carmen Martín Gaité rend compte de sa connaissance à l'égard de cette fonctionnalité

¹ « [...] se souvenir, c'est non seulement accueillir, recevoir une image du passé, c'est aussi la chercher, « faire » quelque chose. Le verbe « se souvenir » double le substantif « souvenir ». Ce que ce verbe désigne, c'est le fait que la mémoire est « exercée ». », Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 67.

en proposant dans *La Reina de las Nieves* une organisation décrivant l'exercice de la mémoire, son fonctionnement cherchant l'avènement de son objet : le souvenir. On redira à ce propos l'efficacité du choix d'un protagoniste amnésique pour étudier la faculté de mémoire : l'accès au fonctionnement rendu possible par la fragmentation révélée par le dysfonctionnement.

Ainsi, l'étude de la résurgence de la mémoire chez Leonardo nous place face à la genèse de l'avènement d'un souvenir particulier, inaugural de la sortie de l'amnésie et de la récupération de l'identité passée et perdue : le souvenir de la définition identitaire temporellement la plus proche du moment marquant le basculement dans l'amnésie. Etant donnée la nature « littéraire » de la construction identitaire de Leonardo –à l'instar de l'inaugural conte d'Andersen–, le souvenir à venir au moment où symboliquement il sort du lieu de la mémoire de son père, son bureau, pour faire ses premiers véritables pas dans la maison de ses parents désormais sienne¹, est le souvenir de l'identité littéraire ayant concouru à son amnésie, à sa perte identitaire.

Le scénario orchestré par notre auteur pour qu'émerge ce souvenir, souvenir identitaire et littéraire, s'ouvre donc sur le miroir, dans sa réalité concrète. L'image solitaire de soi réfléchi par le miroir, dans l'impression d'étrangeté qu'elle produit sur Leonardo, une impression de passé révolu, évoque l'image suspendue de la photographie, qui, quant à elle, appelle l'autre, le photographe, qui révèle, dans l'interlocution, l'identité, de *L'Étranger* :

[...] al alzar los ojos, me vi reflejado en el espejo oval del comedor, como un fantasma incongruente custodiado en sus flancos por las dos mujeres desnudas que sostienen en alto sendos candelabros de bronce. [...] Me quedé paralizado, como presa de mi imagen dentro de una foto rara de esas que se encuentra uno al cabo de los años en el fondo de un cajón. [...] Alguien podía estar a mis espaldas preparándose para captar aquella escena en su Kodak, porque sin duda se trataba de una circunstancia memorable. Mi padre siempre tuvo una especial intuición para elegir los momentos que consideraba significativos y gran capacidad de disimulo para recogerlos. [...] Sin querer,

¹ Derrière la figure de la « maison » parentale désormais sienne et à travers les premiers pas effectués seul dans cet espace on peut observer une illustration du concept freudien d'« inquiétante étrangeté » désignant la dépossession du moi par les autres préalablement installés : « de sorte qu'on ne sait plus à quoi s'en tenir quant au moi propre, ou qu'on met le moi étranger à la place du moi propre », Freud, « L'inquiétante étrangeté », in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, op. cit., p. 236, et l'action de Leonardo de se « réapproprier les lieux » comme l'amorce de sa construction identitaire propre : à ce moment où il est héritier orphelin il s'approprie le lieu pour construire son identité propre.

me había quedado inmóvil, acechando la aparición de aquella silueta en secundo plano, dentro de las aguas estancadas del espejo, con el rostro escondido detrás del cuadrilátero negro. Clic. «Te cacé. Ha llegado el extranjero.»

El papel del extranjero me vino adjudicado el día en que mi padre me comparó con el protagonista de la novela de Camus, cuando se la di a leer. Yo, por mi cuenta, ya me había identificado con ese personaje de ficción. (RN, pp. 138-139)

Ce passage démontre comment le parcours mémoriel est un parcours imaginaire, et comment, en tant que tel, il construit un scénario, agence un récit.

Pour ce qui est du résultat obtenu par Leonardo, là encore, Carmen Martín Gaité joue sur la polysémie, la complexité et le caractère abyssal du sens, aux confins du réel et du littéraire, du présent et du passé. A la stupeur qui accompagne l'inquiétant visage du passé, ce double, « image d'épouvante » tel que le décrit Freud¹, est en effet associé le nom d'« étranger ». Ce que, dans le présent, Leonardo voit dans le miroir est son image passée, identifiée au protagoniste du roman de Camus, et cette image, par son identification au passé, se dégage du présent : la reconnaissance de Leonardo porte sur un familier, qui est un familier du passé, qui est « l'étranger » : l'étranger de son présent.

Dans cette reconnaissance du passé saisi et restreint à lui-même, notre auteur représente le détachement de Leonardo d'un passé traumatique ayant conduit à son oubli : elle extrait Leonardo du passé pour le resituer dans le présent. C'est la démonstration du lien entre mémoire et devenir, mémoire et existence, être et temps ; c'est la révélation de l'opérativité du souvenir, de sa capacité, une fois qu'il est advenu, à éclairer l'enchaînement des faits qui a engendré le présent –ici la perte identitaire– afin de s'en extraire et de s'ouvrir au possible à venir.

Ainsi, à la fin de ce chapitre intitulé « Bajada al comedor », Leonardo comprend et explicite son identification au personnage de Camus en même temps qu'il s'en détache, dorénavant capable de percevoir le présent et ce qu'il permet de rupture et de transformation, tout comme de réappropriation et de réconciliation :

¹ « Le caractère d'inquiétante étrangeté ne peut en effet venir que du fait que le double est une formation qui appartient aux temps originaires dépassés de la vie psychique, qui du reste revêtait alors un sens plus aimable. Le double est devenu une image d'épouvante [...] », Freud, « L'inquiétante étrangeté », *ibid.*, p. 239.

El extranjero, pues, fortalecido definitivamente en su condición de tal, abjuró de sus raíces y no volvió a dar señales de vida hasta que el azar y la fatalidad vinieron a traerle a estas costas de nuevo, en busca de unas huellas que creía borradas.

Nunca había sido tan densa la presencia del extranjero como en esos momentos en que, a pique de operarse una mutación en su naturaleza [...] (RN, p.145)

Le moment où ressurgit la mémoire, lui-même pressenti comme « mémorable » par Leonardo, se confirme dans la découverte des « traces » ineffacées : métaphore de la « persistance de la mémoire » –peinte par Dalí et reprise dans *Nubosidad variable*–, de la résistance de l'identité. Et c'est dans cette expérience de la mémoire qu'il accède à la « présence » et rompt avec l'image passée de l'identification au protagoniste de Camus.

b. L'interlocution littéraire brisée –avec le père

Revenons maintenant à la figure du photographe, appelée aussi par le miroir, quand l'image reflétée, saisie comme image du passé, est comparée à une vieille photographie. En tant que le photographe est cet autre qui révèle au sujet une *autre* image du soi, à laquelle, seul, il ne saurait accéder, l'image de l'intersubjectivité, il peut fonctionner comme représentation figurative de l'interlocuteur¹ ; ici, cette fonction est assumée par le père de Leonardo. Le souvenir de l'habileté de celui-ci à saisir les images « significatives », les images des « moments significatifs », appelle alors aussitôt le souvenir de son aptitude à « lire » Leonardo à travers les livres qu'il lui prêtait, à accéder à son identité.

Les questions de l'interlocuteur et de l'intermédiaire littéraire qui s'esquissent à nouveau viennent rappeler combien elles sont fondatrices de l'œuvre de notre auteur. En 1972, dans un article intitulé « Los malos espejos », elle s'en remet à cette même figure du miroir pour désigner la « véritable » interlocution : celle qui, entre autres,

¹ A un autre niveau, celui de l'esthétique littéraire de Carmen Martín Gaité, on peut remarquer l'intersémiotique qu'elle met en place et utilise –ce que nous avons développé dans notre travail de Maîtrise– : en convoquant la photographie, ou l'acte de photographier, elle en appelle, dans sa représentation littéraire, à une autre forme de représentation, une forme de représentation d'un autre ordre sémiotique que celui du langage verbal employé dans la littérature ; par où il en va d'une autre mise en abyme en allant de la représentation même : la représentation de la représentation –la représentation photographique dans la représentation littéraire, où la représentation de l'instant photographique peut fonctionner comme métaphore de la littérature en ce qu'elle fixe en le représentant, dans les mots, et dans l'écrit.

permet au sujet de se révéler à lui-même à travers l'autre : « esa sed de ser reflejados de una manera inédita por los demás, la sed de espejo »¹. Loin du risque abyssal du miroir narcissique, ce miroir fonde l'identité dans son lien à l'existence extérieure de l'autre ; un « autre » qui peut être « réel », et/ou imaginaire, littéraire.

C'est donc l'émergence du souvenir de ce photographe-interlocuteur qui permet la reconstruction de l'identité passée de Leonardo à travers la résurgence de l'interlocution littéraire ayant alors fonctionné comme intermédiaire communicationnel ; c'est le souvenir de cet autre qui vient redéfinir l'identification littéraire d'alors de Leonardo à partir de l'évocation emblématique du roman de Camus.

Le fonctionnement de l'anamnèse cherchant à reconstruire l'identité du passé se fait alors en deux temps : il s'agit d'abord du souvenir du contexte dans lequel s'exprimait et se communiquait cette identité-identification, l'interlocution entre Leonardo et son père, puis du souvenir de l'événement ayant conduit à l'ancrage dans cette identification et la définition de celle-ci, la mort de sa grand-mère et l'identification aux « héros du mal ». Deux temps narrativement distingués par deux chapitres consécutifs des Cahiers de Leonardo : « Bajada al comedor » et « El entierro de la abuela ».

En dernière instance avait ainsi pu subsister, entre Leonardo et son père, au-delà de l'incommunication ambiante conséquente de la présence opacifiante de Gertrudis, l'échange de nature littéraire ; les livres échangés fonctionnant alors comme métonymes identitaires :

Nos prestábamos libros uno a otro [...]. Y a través de las preferencias literarias y cinematográficas expresadas libremente, no era difícil imaginar los modelos a que podían atenerse nuestras respectivas conductas. (RN, p. 139)

Deux identités différentes se sont ainsi dessinées à travers deux archétypes littéraires différents : celle du père de Leonardo, directement associée aux romans adultères du XIXe siècle², et celle de Leonardo, plus mouvante, et pas encore clairement identifiée du fait de la difficulté même de son père à y parvenir.

¹ Carmen Martín Gaité, « Los malos espejos », (1972), *Triunfo*, recueilli dans *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, op. cit., p. 16.

² «A él le gustaban mucho las novelas de adulterio del siglo XIX, especialmente O primo Bazilio y La Regenta.» (RN, p. 139). A travers cette identification, c'est aussi une nouvelle filiation intertextuelle que confesse notre auteur eu égard à son roman.

Au chapitre suivant, dans l'observation de la persistance de la présence du souvenir du roman de Camus, et même, de sa fusion avec le conte d'Andersen déjà instauré comme guide de sa reconstruction mémorielle¹, Leonardo pousse l'exercice du souvenir jusqu'à la définition claire de l'identification d'alors, et de sa cause. Le souvenir du moment de la lecture du roman de Camus apparaît alors associé temporellement au décès de sa grand-mère. La récupération de cet état de choses permet ainsi à Leonardo de comprendre l'association de son désespoir à celui exprimé par un certain type de littérature qu'il peut alors définir :

Había descubierto por entonces –no sé si antes o después de la cicatriz– a Baudelaire, Poe, Camus y Bataille, me exaltaban las nociones de destrucción y pecado y me sentía identificado con los héroes del mal, arrebatado por esa ingenuidad olímpica y cruel con que en la primera juventud nos creemos capaces de asomarnos sin temblar a todos los abismos. (RN, p. 153)

Dans le paragraphe intitulé « Niveau pathologique-thérapeutique : la mémoire empêchée » de *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Ricœur, étudiant la mémoire « malade », évoque l'essai de Freud intitulé « Deuil et Mélancolie » ; il reformule alors ainsi cette distinction : « à la différence du deuil, où c'est l'univers qui apparaît appauvri et vide, dans la mélancolie c'est le moi lui-même qui est proprement désolé »². Sa réflexion à cet égard se conclut ensuite par l'évocation du travail de Jean Starobinski sur Baudelaire, intitulé *La Mélancolie au Miroir. Trois lectures de Baudelaire*, à l'origine de ce commentaire :

Le regard perdu de la Mélancolie se réfléchit sur le miroir de la conscience réflexive, dont la poésie module les reflets. Un chemin de mémoire est ainsi ouvert par le « Spleen » : « Je suis la sinistre mémoire ».³

Ce que formule ici Leonardo, en choisissant les termes de « destruction » et de « mal » après avoir explicitement nommé Baudelaire, fonctionne comme illustration directe de la conclusion de Ricœur à l'égard de la mélancolie, et de la mémoire « mala-

¹ «[...] el tema del extranjero, resucitado entre los dos candelabros del comedor, se había ido mezclando con el de la Reina de las Nieves [...]. [...] prevalecía la combinación de aquellas dos historias literarias, trenzándose y amplificándose como una melodía invasora a cuyos acordes se organizaba todo.» (RN, p. 147). C'est aussi une nouvelle interlocution littéraire, entre deux œuvres extérieures, que notre auteur orchestre à même son roman.

² Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 88.

³ Ricœur, *ibid.*, p. 93.

de ». En retrouvant le chemin – initié à travers le miroir physique de la salle-à-manger – qui l’a conduit à perdre son identité, à sombrer dans l’« abîme » de la « destruction », Leonardo reconnaît l’existence d’un deuil, ayant causé une douleur insaisissable, le « regard perdu » dont parle Ricœur, laquelle n’ayant eu d’autre issue que la réflexion dans la « conscience réflexive » d’un certain miroir poétique : celui de la mélancolie, de la « désolation du moi ». C’est dire qu’il reconnaît le miroir dans lequel il s’est reflété afin d’assurer sa disparition, en même temps qu’il le met maintenant à distance en l’associant à un événement passé précis et avéré, dorénavant impossible à remettre en cause.

C’est là la façon de Carmen Martín Gaité d’illustrer ce que Greimas a appelé la « dissolution » du lecteur, dans un jeu de mise en abyme différent de celui de Cortázar : une mise en abyme dont le recours n’est pas le fantastique, mais l’abîme même du Spleen et de la littérature qui l’exprime. C’est l’obscurité d’un certain type de littérature que révèle notre auteur, relativisant ainsi, tout en démontrant sa connaissance de la réversibilité des choses, sa conception salutaire de la littérature. Car ici, le miroir littéraire est un miroir sans fond qui perd le lecteur dans l’abîme de son désespoir en se faisant son illusoire caution.

Ainsi le miroir littéraire communicatif de l’interlocution avec son père a été substitué par Leonardo par le miroir solitaire et abyssal de la littérature mélancolique. Toutefois, et contrairement à ce qui s’est tramé dans *Ritmo lento*, notre auteur offre ici à son protagoniste, dans le présent, de s’extraire du miroir abyssal du passé, de se reconstruire ; si le mécanisme de dissolution mélancolique est à nouveau représenté, il se révèle ici pour être compris et dépassé. Ce qui n’a pas pour autant épargné à Leonardo, au préalable, d’aller au bout de la « Destruction », au point d’illustrer au sens propre cette confession de Baudelaire à sa mère :

Je sais bien par moi-même quelle horrible torture c’est que l’ennui. Je me considère ici comme en prison.¹

¹ Baudelaire, lettre à sa mère du 3 février 1865. *Les Fleurs du Mal*, GF-Flammarion, Paris, 1991, p. 261, note 9. Dans le vocabulaire baudelairien, l’« Ennui » est synonyme de « Spleen », « Mélancolie », « Destruction ».

2. L'espace et la prison

Après ce premier voyage à travers le miroir de la salle-à-manger, ayant permis la récupération de l'identité passée d'« étranger », Leonardo sort de la maison pour se rendre chez le notaire, un ami de son père –c'est-à-dire une métonymie de la figure paternelle. Cette excursion à l'extérieur, dans la ville, est la première depuis sa sortie de prison. Après s'être amorcée dans l'expérience de l'« espace du dedans »¹, représentée par la figure du miroir, l'anamnèse de la perte de l'identité, de la Destruction, se poursuit donc dans l'expérience de l'espace du dehors.

A l'instar de l'ouvrage de Bachelard cité par Leonardo, *La poétique de l'espace*, c'est donc sous le signe –variant– de l'espace que se poursuit le chemin de mémoire. La nouvelle perception esthétique de la « réalité » de l'espace extérieur fonctionne pour Leonardo comme catalyseur du souvenir de l'ancienne perception mentale de la réalité extérieure, concourant aussi à sa définition d'étranger ; ancienne perception mentale du réel qui a été le préalable de l'expérience esthétique de la disparition effective de l'espace extérieur, à savoir, la prison. Et dans la mesure où la prison n'a pas été le point final du parcours de Leonardo mais, au contraire, le point de départ du roman, c'est qu'elle s'est aussi soldée pour lui par l'ouverture d'un nouvel « espace », salvateur : l'espace infini de l'imaginaire transmis par la lecture de Bachelard.

a. L'espace perdu : raison et prison

L'identification à *L'étranger* de Camus conduit Leonardo à quitter la maison parentale pendant plusieurs années au cours desquelles il parcourt et séjourne dans différents pays européens ; cet espace temporel est donc celui de l'expérience de l'espace géographique. Toutefois, il précise que cette expérience de l'espace géographique n'est pas à interpréter comme l'illustration d'une éventuelle ouverture à la diversité du monde, mais comme celle de la dispersion de son moi de par l'immensité de cet espace : le parcours de l'espace du dehors signifie, pour Leonardo, à ce moment, la désintégration de l'espace du dedans. Et, le terme de cette désintégration intérieure, c'est-à-dire la disparition du moi intime, finit aussi par se réfléchir dans l'espace extérieur, c'est-à-dire dans un espace extérieur qui lui aussi disparaît : c'est alors l'heure,

¹ Nous empruntons l'expression au titre d'Henri Michaux : *L'espace du dedans* (1966).

pour Leonardo, de l'expérience de la réclusion physique et spatiale, en prison. L'espace extérieur est, plus que jamais dans cette étape, à considérer comme métonymie de l'identité de Leonardo.

Puisqu'il s'agit toujours pour nous d'observer comment fonctionne l'anamnèse chez Leonardo et le rôle joué par la littérature, nous devons remarquer que bien qu'ici, sous le porche de la Puerta de Alcalá, ce soit davantage la perception de l'élément de la pluie qui active la mémoire, celle-ci ne va pas sans convoquer, en première instance, la poésie de Verlaine :

Le decía que necesitaba limpiarme con la lluvia, que soy un ser lluvioso, y que me quería morir en París con aguacero. También le recitaba a Verlaine.

... pour un coeur qui s'ennuie,
oh le chant de la pluie! (RN, p. 171)¹

L'interlocuteur de ce souvenir est l'ancien compagnon de cellule de Leonardo. C'est dire qu'apparaît ici la dernière interlocution littéraire entretenue par Leonardo ; et que, comme dans le cas du miroir et du père, c'est cette interlocution littéraire qui se définit comme fondement du souvenir et fondement de l'accès à l'identité d'un moment spécifique : ici celle de Leonardo en prison.

Venons en tout de même au rôle de la perception sensorielle de la pluie sur la peau dans la remémoration de l'expérience de la prison. Cette perception est ce qui permet de redéfinir l'espace du dehors et l'espace du dedans : c'est d'abord la perception du dehors, de la pluie, qui cette fois se manifeste, et cette sensation de l'extériorité est cela même qui redéfinit l'intériorité : la mémoire, l'identité perdue. L'expérience nouvelle du dehors et de son incidence sur le dedans, c'est-à-dire l'accès au soi permis par le monde, est ce qui fait apparaître le souvenir de la privation du dehors comme illustration de la perte du dedans. Il en va donc à nouveau ici de l'expérience directe du corps propre : de l'identité et de la mémoire, du corps.

En ayant accès au souvenir de l'expérience de la prison, et par opposition à la perception présente de la liberté, Leonardo comprend comment la prison n'a été que l'illustration et l'alibi de la perte de son identité intime et de sa substitution par la rationalité et l'abstraction. En se représentant, une fois dehors, l'aspect inhumain de la réclusion, Leonardo accède à sa façon d'y avoir survécu, et comprend l'identité de

¹ On remarquera l'emploi de ce même terme d'« ennui » chez Verlaine comme chez Baudelaire.

cette attitude à sa façon de vivre –ou plutôt de ne plus vivre– avant l’incarcération : la réduction de l’espace vital à l’espace mental, et plus spécifiquement, à l’espace mental de la raison et de la pensée rationnelle :

[...] en el fondo laten también restos de recelo e incredulidad, lógica secuela de las componendas mentales que me vi precisado a urdir en la cárcel para desoír los cantos de sirena con que el espejismo de la libertad encandilaba y traía en jaque a los demás reclusos. [...] Todo se reducía a cultivar tenazmente estos sofismas, lograr erigirlos en materia de fe, aun a sabiendas de que luego la fe se vuelve indispensable y difícil de erradicar: como residuo no deja más que miedo. [...]

Y lo que ahora sentía, dejándome acariciar por la lluvia que moja de verdad, en los umbrales de una noche de otoño avanzado, era que poco a poco me iba despojando de aquellos montajes de supervivencia, ortopedia que había apuntalado, pero también escayolado, mi vida verdadera. (RN, pp. 173-174)

Au contact de la pluie comme face au miroir Leonardo observe donc l’avènement d’une transformation, dans la distanciation d’un passé saisi et compris relativement à un présent activement et bénéfiquement perçu. Ainsi, dans le passé est reconnue l’« orthopédie » rationnelle qui permettait autant la survie qu’elle empêchait la vie, tandis que s’observe dans le présent le détachement de ce soutien et entrave.

La spécificité de cette étape de l’anamnèse vient du fait que le présent est saisi en tant que contact sensoriel avec l’espace extérieur ; que ce qui donne accès au temps est l’espace. C’est « dehors » et grâce à la perception de cette existence extérieure que Leonardo accède et comprend ce qui s’est tramé « dedans », dans la prison mentale puis spatiale.

Néanmoins, c’est aussi dans la réclusion spatiale que s’est entrouvert un autre espace mental, bénéfique et créatif : l’espace poétique.

b. *La poétique de l’espace* de Bachelard

Ce n’est pas le souvenir de la prison qui appelle le souvenir de la lecture de l’ouvrage de Bachelard, mais l’expérience même du présent. Car, bien que cette découverte ait eu lieu en prison, elle n’a rien à voir avec son expérience traumatique ; au contraire, elle en a été la première issue : celle de l’espace de l’imaginaire et du rêve.

Au terme de sa déambulation nocturne dans les bars de son passé agité, Leonardo éprouve la nécessité du retour à la solitude, laquelle commence par se présenter à lui dans son acception spatiale : dans le recoin formé par la cage d'escalier du bar souterrain. C'est l'apaisement éprouvé au contact de cet espace réduit et vacant, c'est-à-dire l'agréable sensation d'un répit, qui trouve alors à s'illustrer dans la mémoire du texte de Bachelard appris en prison :

Menos mal, por fin la poética del espacio me brindaba un ejemplo aquella noche, un rincón donde resguardarme. A Bachelard lo había leído muchísimo en la cárcel, tanto que llegué a aprenderme párrafos de memoria. Me servía de guía para mis acrobacias.

«Todo rincón de un cuarto, todo espacio reducido donde nos gusta acurrucarnos sobre nosotros mismos, es para la imaginación una soledad, es decir, el germen de una casa. En el fondo de su rincón, el soñador se acuerda de todos los objetos de soledad, de los objetos que son recuerdos de soledad. Vuelve a ver una casa más vieja, la casa de otro país. El rincón se convierte en un armario de recuerdos.»

Eso me había pasado a mí allí, en aquella celda donde me agazapaba a leer palabras que servían de escalera de cuerda por entre los barrotes, de columpio bajo la luna. (RN, p. 199)

En amont du besoin de solitude, c'est le besoin de protection qui convoque le souvenir du texte de Bachelard au chapitre évoquant l'espace réduit du « coin ». Le soulagement éprouvé quand le présent trouve à résonner dans cette œuvre, en toute liberté, démontre la liberté offerte par le texte même, et non, comme nous l'avons observé pour *L'étranger* par exemple, sa restriction à un passé dépassé. Et, même si ce texte a aussi servi les « acrobaties mentales » de Leonardo en prison, on comprend que celles-ci n'étaient pas de l'ordre du sophisme ou de la maîtrise rationnelle mais, au contraire, de l'ordre de l'évasion, à l'instar de la métaphore de l'échelle de corde.

Par la poétique-philosophique bachelardienne interrogée concernant la solitude et l'imagination, Leonardo exprime que c'est en prison qu'il a commencé à redevenir ce rêveur. Il poursuit ainsi en évoquant la résurgence, emprunte de rêve, en prison, du souvenir de la Quinta Blanca. L'espace blanc de la prison, sa solitude totale, a donc aussi été l'espace de la possibilité de l'accueil de l'évasion offerte par l'imagination promue par Bachelard, et conséquemment, l'espace de la récupération d'une partie de sa mémoire : l'étape archaïque de l'enfance représentée par la maison qui la symbolise.

En première instance, dans la solitude de la réclusion et avec le soutien du texte de Bachelard, c'est donc l'imagination pure qui a réamorcé l'anamnèse de Leonardo, qui lui a permis de renouer avec une partie de son identité perdue¹. Et, même si à ce moment-là, dans la réalité de l'enfermement, il ne pouvait envisager l'aspect re-constructif et prospectif de la récupération de ce passé, c'était déjà le « germe de sa maison », de son identité en train de se reconstruire.

En observant l'anamnèse particulière de la Destruction identitaire de Leonardo, le souvenir de sa perte, nous avons à nouveau vérifié le rôle actif conféré par Carmen Martín Gaité à la littérature dans l'anamnèse ; que ce soit à travers ce qu'elle illustre d'identification ou d'échappatoire. Si globalement la littérature s'impose ainsi comme valeur positive, notre auteur ne manque pas de mettre aussi à jour l'ambivalence de sa puissance ; en effet, c'est aussi *dans* la littérature, *dans* le miroir de la mélancolie, qu'elle a placé la disparition de son protagoniste.

La « dissolution » du sujet s'est donc faite dans la « dissolution du lecteur ». Illustration, brutale mais effective, du pouvoir de la littérature ; de l'incidence ontologique de la littérature sur le lecteur –qui continue aussi d'être sujet. Pour ne pas reproduire le parcours de David Fuente, Carmen Martín Gaité contrebalance ici le pouvoir de dissolution par le pouvoir d'évasion, d'« échappatoire poétique » –comme disait encore Greimas.

Après avoir observé comment Leonardo amorce la reconstruction de son identité à travers la récupération de sa mémoire, il nous reste à observer ce qu'il en est de la résonance littéraire du présent relativement à cette identité nouvelle en construction.

¹ Par où se redémontre la coexistence de la mémoire et de l'imagination.

D. La rencontre littéraire : identité et présent

[...] chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même.

Proust¹

Somos seres tan alimentados de vida como de literatura.

Carmen Martín Gaité²

De même que nous l'avons observé relativement à l'esthésie, l'aspect solitaire et l'orientation vers le passé du parcours de reconstruction ne sont que le préalable à l'investissement du présent et de sa potentialité d'événement et de rencontre par Leonardo. Ainsi, à la récupération et la compréhension du passé lointain, opérées dans la solitude de l'intériorité du bureau de son père puis du miroir de la salle-à-manger, succède l'accès au passé proche dans l'extériorité de la ville.

La relation nouvelle qui s'établit avec le présent, d'abord au contact de l'extériorité de la ville, tout en continuant de permettre la récupération de la mémoire, s'éprouve aussi dans la rencontre avec ce qui est autre, dans la possibilité de recevoir et agir sur l'inattendu. Après le détour nécessaire par la solitude et le passé, Leonardo rencontre deux femmes, qui sont aussi deux interlocutrices littéraires, lui permettant d'éprouver sa nouvelle identité : d'abord Mónica, la jeune femme qui révèle l'existence de son présent, puis, la rencontre définitive, celle qui vient résoudre, à l'égard du passé, ce qui manquait à la reconstruction identitaire de Leonardo : la rencontre avec la propriétaire actuelle de la Quinta Blanca, c'est-à-dire, symboliquement, celle qui possède à ce moment-là la maison de la famille de Leonardo, son histoire. Cette rencontre avec Casilda Iriarte a d'abord lieu dans la littérature, celle qu'elle écrit et publie, et qu'il lit, puis, dans la mémoire, mémoire qui s'avère commune à Casilda et Leonardo quand il finit par comprendre qu'elle est sa mère biologique –et donc la véritable et dernière dépositaire vivante de son histoire. En matière de mémoire comme en matière d'esthésie, Casilda fonctionne donc comme la visée de Leonardo ; elle représente sa potentialité consciente et réalisée, sur les plans littéraire et identitaire.

¹ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, in *Œuvres*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », IV, 1989, p. 489.

² Carmen Martín Gaité, « Brechas en la costumbre » (1990), in *Agua pasada*, p. 157.

Après avoir observé la relation entre littérature-du-passé et mémoire-du-passé, nous souhaitons conclure, à l'instar de la dernière étape du parcours de Leonardo, sur l'incidence opérative de la littérature sur l'identité présente, sa fonctionnalité de parachèvement identitaire et de réinitialisation du projet.

1. La voyageuse inquiète : Mónica

Nuestro camino a Roma cuanto más le procuramos más se dificulta y alarga. Mi intención no se muda, pero tiembla, y no querría que entre temores y peligros me saltase la muerte.

Cervantès¹

La rencontre avec Mónica continue d'illustrer la sensation de réconfort éprouvée par Leonardo au moment du refuge dans la « solitude » spatiale constituée par la cage d'escalier. Si cette première solitude spatiale a aussi été une échappatoire relative à autrui, un soulagement face à une présence agitée devenue gênante, l'expérience de la rencontre avec Mónica est la démonstration de la possibilité de cette sensation de réconfort en présence d'un autre –comme avec Mauricio Brito ou don Octavio–, c'est-à-dire, aussi, l'acceptation et le soutien d'une nouvelle condition.

Ainsi, le moment de la rencontre avec Mónica dans l'intimité de sa maison et de ses « objets » marque d'abord une pause à l'égard de la journée et de la nuit agitées passées dans la ville, puis s'impose comme le terme de cette déambulation, la justification du retour à la maison. Face à elle et ce qu'elle exprime de doute à l'égard du voyage en Australie qu'elle entreprend le lendemain, Leonardo trouve l'espace où exprimer son identité présente ; mais c'est que les livres qui les entourent, au sens propre, ont au préalable permis de construire un univers référentiel commun : l'espace des affinités électives et du partage.

¹ Cf. Cervantès, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, cité par Carmen Martín Gaité dans *La Reina de las Nieves*, op. cit., p. 238. Cette citation y apparaît comme épigraphe choisi par Sila à son roman d'aventure *El periplo*.

a. La littérature dans le présent

Quand Leonardo arrive chez Mónica avec Almu, cette jeune femme sensuelle rencontrée dans le bar, Mónica est dans sa chambre, en train de préparer sa valise. Ainsi ne se rend-elle d'abord pas compte de la présence de Leonardo. Pendant ce temps, Leonardo commence à chiner parmi les tas et sacs de livres qui jonchent le sol. La rencontre se fait alors quand Mónica renverse un sac de livres que Leonardo s'enquiert de ramasser. Le titre qui jaillit alors est *El miedo a la libertad* de Fromm ; un livre qu'elle propose de lui céder et qu'il a déjà lu plusieurs fois.

Ce qu'observe immédiatement Leonardo est l'illustration réciproque de leurs situations offerte par ce livre. La littérature recommence à fonctionner comme miroir ; mais cette fois, il s'agit du miroir d'un présent partagé et prospectif –Mónica est sur le départ, elle incarne donc l'idée de projet, d'investissement du devenir.

L'investissement de l'espace de Mónica se poursuit dans l'observation de ses livres et de ses habitudes de lectrice ; Leonardo y reconnaît à nouveau sa propre pratique : celle de souligner et d'annoter les livres. Ainsi, tout en observant la présence agréable de Mónica à ses côtés, il recopie une phrase écrite par elle dans un autre ouvrage illustrant aussi ce moment, relatif à la prise de conscience du rapport à l'espace : *Lo sagrado y lo profano* de Mircea Eliade¹. C'est donc un double miroir, et un miroir interactif, que lui offrent les livres de Mónica : il y a le livre intemporel et consacré qui reflète le moment présent, et encore la propre réflexion de Mónica qu'il reprend :

Me llamó la atención una frase cruzada en el ángulo superior de un capítulo: « Los recuerdos son tiempo sagrado. El peregrinaje por los lugares que evocan recuerdos (sobre todo si se lleva a cabo a solas) tiene una riqueza purificadora para el alma, re-nueva.»

Había papeles en blanco por entre el maremágnum de la mesa, y también apareció un bolígrafo. Copié aquella frase, y después otras que venían subrayadas en el texto. El libro era *Lo sagrado y lo profa-*

¹ Dans notre travail de Maîtrise consacré à *El cuarto de atrás* et *Nubosidad variable*, nous avons remarqué, dans la deuxième partie intitulée « Intertextualité et transgénéricité », la diversité générique des ouvrages cités par notre auteur dans ses romans : diversité générique des ouvrages cités nous semblant alors l'illustration de l'hybridation du texte romanesque vers tous les autres genres cités ; texte romanesque devenant synchrétique de tous les genres de l'écrit. Bien sûr, il en va de même pour les trois romans étudiés dans la présente étude, et même si nous l'avons beaucoup moins souligné, simplement rappeler ici, à partir du texte de Mircea Eliade, que le foisonnement de références livresques est cette même illustration de l'amplitude de la connaissance et de l'ouverture de notre auteur, et donc, de la richesse de ses romans rendant compte de son dialogue permanent avec des ouvrages théoriques de tout genre.

no de Mircea Eliade. Me lo regaló, en traducción italiana, aquella chica de Verona, Clara, a quien fatigaba el desorden de las fechas. (RN, p. 210)

Sans entrer une nouvelle fois dans l'analyse de l'étroite relation, d'identité, entre le texte de Carmen Martín Gaité et les intertextes qu'il convoque, ce qui nous intéresse ici est d'observer comment, à ce moment, c'est le présent qui convoque la littérature dans sa réalité matérielle de livre, et comment ce présent extrait le rapport intime à la littérature de la solitude, pour au contraire faire de cette intimité la possibilité de l'échange et du partage : de la reconnaissance.

Après l'installation de cet espace de communication médiatisé, la communication peut alors se faire plus directe, tout en continuant de se refléter dans la littérature. A ce moment, la littérature n'apparaît plus comme le fruit d'un hasard heureux offert par le réel extérieur des objets, mais retrouve son ancrage dans la mémoire, dans l'intime, dans l'identité : c'est à nouveau la tentative d'explication d'un ressentir, difficilement saisissable, qui convoque la littérature ; à nouveau, c'est donc la littérature qui permet l'expression de l'identité de chacun.

b. L'expression de l'identité présente

Le chapitre où Leonardo rencontre Mónica s'intitule « El equipaje de Mónica » ; à travers la figure de la valise, il en va à la fois du voyage, c'est-à-dire du devenir, et des objets à choisir, c'est-à-dire d'une sélection du passé. A l'instar de cette figure de la valise, Mónica incarne précisément cette tension conflictuelle entre l'engagement dans le devenir et la difficulté à rompre, ou plutôt à se réconcilier, avec le passé. Ainsi, quand la fatigue vient à la vaincre, la situation d'intimité propre à la confiance préétablie avec Leonardo grâce à la littérature lui permet de convoquer une nouvelle œuvre pour exprimer son état : *El hombre que perdió su sombra* de Chamisso¹ :

— Pues así estoy, como el personaje de Chamizo. Mi sombra está en la infancia, en unos árboles que se movían mientras cantaba mi madre. Es una historia de las que no tienen arreglo, por mucho que se lo busques. Andar sin sombra da vértigo. (RN, p. 217)

¹ Le titre français est *Merveilleuse Histoire de Pierre Schlemihl*, 1814. Cet écrivain allemand d'origine française a alterné toute sa vie les séjours en Allemagne et les séjours en France, d'où le sentiment d'exil et de quête de patrie qui n'a cessé de l'habiter.

Tout comme nous l'avons observé jusqu'à présent chez Leonardo, c'est donc par identification à des personnages littéraires que Mónica peut parvenir à se définir.

La réponse que Leonardo trouve à cette confession d'angoisse, explicitée à travers la figure du vertige, et de perte de soi-même dans la passé, c'est-à-dire, aussi, une forme d'amnésie, est celle de la consolation de l'aspect temporaire inhérent à cet état. Pour agir, toutefois, sur la douleur présente causée par cet état temporaire, il s'en remet, encore une fois et lui aussi, à la littérature ; néanmoins, il s'agit maintenant de sortir des genres de l'essai et de l'autofiction pour aller vers ce qu'est l'expression de la littérature de l'éphémère, de la fulgurance de l'instant : la poésie.

Me concentré, procurando hacer memoria. [...] Es un poema de Cavafis. Lo empecé a recitar despacito, en aquel cuarto revuelto y mal iluminado a modo de nana para el recuerdo. Y no sabía a quién se lo estaba dedicando. Seguramente a mí mismo, como siempre. [...]

Cuando el viaje emprendas hacia Itaca
haz votos porque sea larga la jornada.
Llegar allí es tu vocación. No debes,
sin embargo, forzar la travesía. (RN, p. 218)

L'effort de mémoire que sait nommer Leonardo pour qu'apparaisse la récitation démontre qu'il reprend possession de sa mémoire, qu'il retrouve le pouvoir d'agir sur elle, avant de vérifier le rétablissement de son fonctionnement. Alors reflète-t-il à son tour la tension entre devenir et passé exprimée par Mónica, alors que jusqu'à présent, lui-même était resté hors de la sphère du devenir : dans le passé, sa mémoire, il trouve l'expression poétique du devenir, pour encourager, tant Mónica que lui-même, à la patience nécessaire à l'opération inéluctable du devenir.

Pour encore observer la cohérence de l'interlocution littéraire entre Mónica et Leonardo relativement à cette question de la tension entre devenir et passé, il suffit d'évoquer l'ordre d'apparition et l'orientation thématique des œuvres littéraires auxquelles ils sont confrontés ; ainsi vérifierons-nous la circularité et la réponse que propose cet échange. L'œuvre de la première rencontre, *El miedo a la libertad*, convoque implicitement le devenir ; celle de la lecture partagée in situ, *Lo sagrado y lo profano*, évoque la relation entre l'espace et la mémoire ; l'œuvre à laquelle s'identifie Mónica, *El hombre que perdió su sombra*, renvoie au caractère inéluctable du passé ; et enfin, le poème convoqué par Leonardo pour consoler Mónica rassure sur la certitude de l'engagement dans le devenir.

Ce parcours d'interlocution et de littérature démontre ainsi la nouvelle opérativité de la littérature : son opérativité sur le présent, et sa capacité à exprimer le doute à l'égard du devenir, c'est-à-dire, et c'est la nouveauté dans le rapport de Leonardo à la littérature, sa fonction d'outil dans l'appréhension du devenir –au lieu de sa négation exprimée par le miroir sans fond de la littérature de la mélancolie.

Une fois Mónica endormie, Leonardo peut revenir, de façon nouvelle, à lui-même. Il porte alors son regard, pour la première fois de façon sereine, sur son attitude présente, expression de sa nouvelle identité assumée, pour s'estimer en accord avec la place et l'attitude qu'il occupe :

Me quedé mirando el desorden del cuarto con una sensación muy aguda de irrealidad. Pero totalmente seguro, por otra parte, de estar después de mucho tiempo en el sitio que me correspondía y haber dicho lo que tenía que decir. Es algo que pasa muy pocas veces. Y suspiré complacido. A mí mismo me extrañaba haber sido capaz de inyectar consuelo y dulzura a un ser desesperanzado, y más aún que me hubiera salido de forma tan natural. (RN, pp. 218-219)

Il confirme encore ainsi sa reconnaissance du présent et de la mémoire immédiate ; et aussi du sens à donner à la chronologie des événements :

Encendí un pitillo. Me sentía traspasado por una energía nueva, mucho más sereno y lúcido que en ningún momento de aquella noche tan larga y tan peregrina. Porque verdaderamente, ¡qué largo había sido su peregrinaje! Me puse a revivir uno por uno –como si quisiera descifrarlos– todos sus episodios y remolinos, que ahora se engarzaban armoniosamente en mi memoria como las cuentas de un collar.
Pero lo que no sabía es que me faltaba aun el diamante para abrocharlo. (RN, p. 219)

Ainsi l'interlocution littéraire vient, dans le présent, refonder la conscience de la nécessité fondatrice de la mémoire. Par ailleurs, la métaphore du collier décrit la multiplicité des possibles dans l'élaboration d'un parcours de sens, à l'instar de la combinatoire offerte par les perles, c'est-à-dire la relativité de tout parcours envers le contexte ponctuel qui le façonne. La pièce manquante à ce collier particulier, ce diamant qui en est aussi le fermoir, vient de la découverte d'un dernier livre : celui dont Leonardo a appris que l'auteur est la propriétaire actuelle de la Quinta Blanca.

2. La mémoire vive : Casilda

No en vano los griegos consideraban a la memoria, Mnemósyne, como madre de todas las musas y opinaban, con razón, que nada puede aflorar al exterior en forma de obra de arte si no ha sido trabajado e hilado cuidadosamente en el interior caótico del individuo.

Carmen Martín Gaité¹

Dans son article intitulé « La memoria y las memorias », Carmen Martín Gaité revient à la conception antique de la mémoire et à sa relation originelle à la poésie. Si la mémoire est mère des muses, notre auteur rappelle qu'elle ne dispense pas le poète souhaitant communiquer la sienne du retrait préalable dans le silence et la solitude. Le parcours de reconstruction mémorielle que nous avons jusque-là observé chez Leonardo correspond en effet à cette conception de maturation de l'œuvre d'art. Toutefois, bien que Leonardo évoque dès le début de la rédaction de ses Cahiers son aspiration passée à produire une œuvre littéraire, à aucun moment le travail d'écriture qui accompagne l'anamnèse n'est conçu comme œuvre d'art communicable.

C'est qu'il faut attendre la rencontre définitive, avec Casilda, sa mémoire et son œuvre publiée, pour que se résolve parfaitement l'amnésie de Leonardo, et implicitement son rapport à la possibilité de production, dans le présent, d'une œuvre littéraire.

a. Mémoire unique, texte unique : *Ensayos sobre el vértigo*

A l'instar de la quatrième de couverture de son livre reprenant sa biographie et informant de son lieu de vie actuel², Casilda Iriarte est l'incarnation de la production présente et vivante de la littérature. Pour le lecteur, la rencontre avec son œuvre est donc aussi la démonstration de la possibilité de la création littéraire *hic et nunc*. Avec

¹ Carmen Martín Gaité, « La memoria y las memorias », article initialement paru dans la revue *El Sol*, le 11 novembre 1990, puis recueilli dans *Agua pasada*, op. cit., pp. 291-293.

² L'intertexte fictif de la quatrième de couverture de ce livre existant dans le roman de Carmen Martín Gaité présente son auteur comme suit : «*Casilda Iriarte, de cincuenta años, vivió de joven en Londres y posteriormente en Brasil, donde ha publicado tres libros de poemas. Ensayos sobre el vértigo es su primera obra en prosa. Tiene también una novela inédita, El periplo, en cuya reelaboración está trabajando ahora. Desde hace algunos años vive retirada en un pueblo del norte de España.*» (RN, p. 234).

elle, la littérature sort ainsi du passé et de l'autorité de la Bibliothèque pour apparaître dans la vie vécue du présent.

Ceci dit, la lecture de son œuvre place aussi Leonardo face à une nouvelle expression de la mémoire ; dans l'appréhension d'une mémoire d'un autre ordre. En effet, la lecture de ce texte vient provoquer une confusion d'une qualité singulière, distincte de l'identification, et davantage de l'ordre de la réminiscence : c'est le moment où il a l'impression d'avoir écrit lui-même ce texte par le passé, avant de l'avoir oublié¹.

No es sólo que me identifique con un texto ajeno, que eso ya me ha pasado muchas veces, es que es mío, es que siento estarle dando forma yo, lo escribo al leerlo, y me doy cuenta de todo lo que he tenido que quitar para que quede así. Provisional, porque no está cerrado, porque cambia y pregunta y ruge, como el mar. Se ha llevado por delante todo lo iniciado, me sustituye. Y por otra parte, tiene que ver inmensamente con el que he venido siendo desde que nací. [...] ¿Cuándo he escrito esto yo? ¿Cómo no me acordaba de haberlo escrito? (RN, pp. 224-225)

Leonardo le précise bien, il ne s'agit pas d'une simple identification ; son expérience de lecteur serait peut-être ici davantage de l'ordre du « retentissement » que Bachelard distingue de la « résonance » à propos de l'image poétique², et pourtant, c'est bien la question de la mémoire qui est véritablement celle qu'il pose : « ¿Cuándo he escrito esto yo? ¿Cómo no me acordaba de haberlo escrito? ».

Ainsi se dessine l'idée d'une mémoire transcendante, commune et partagée, au-delà de la singularité des mémoires individuelles et contigües ; une mémoire véhiculée

¹ Au contraire, Anne Paoli met l'accent sur combien cette identification excessive replonge Leonardo dans le « vide hallucinatoire » : « *La lecture de cet ouvrage va le déstabiliser totalement. Il croyait, grâce à l'écriture entreprise de son passé, de sa propre histoire, avoir acquis ce fragile équilibre qui lui permettait de s'intégrer enfin à la réalité ; la découverte de Ensayos sobre el vértigo le fait basculer dans une sorte de vide hallucinatoire.* », in « Approche de l'évolution narrative de Carmen Martín Gaité dans *La Reina de las Nieves* », *Espéculo. Revista electrónica de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2002.

² Cf. Bachelard, *La poétique de l'espace*, (1957), PUF, Paris, 2007. Dans l'introduction, il commence par préciser que « l'acte poétique n'a pas de passé », que l'image poétique « n'est pas l'écho d'un passé », qu'elle tient du « retentissement ». Un peu plus loin, il précise encore : « *C'est après le retentissement que nous pourrions éprouver des résonances, des répercussions sentimentales, des rappels de notre passé. Mais l'image a touché les profondeurs avant d'émouvoir la surface.* », p. 1 et p. 7. Ainsi nous semble-t-il que l'expérience de Leonardo est bel et bien celle du « retentissement », mais il nous faut toutefois l'en distinguer dans la mesure où Leonardo fait explicitement appel à un passé, qui chez Bachelard est de l'ordre de la « résonance ».

par les textes : c'est dire que notre auteur retourne ici à l'origine de la littérature, à sa définition première de mémoire de l'Humanité. Pour illustrer d'un point de vue théorique l'expérience qu'il fait ici, Leonardo s'en remet à un texte tiers, lui aussi fruit de la production vivante et présente : une réflexion de Mónica, écrite sur les pages du livre de Casilda, qui évoque de façon un peu plus générale cette idée de mémoire inconsciente et partagée, commune :

«Da igual lo que haga ahora o las decisiones que tome », dice la nota.
«Porque aunque no entienda de dónde, esas decisiones vienen de antes, de otra vida. Se despliega el mar infinito y ese agua ha estallado resonando en otras grutas. [...]» (RN, p. 229)

Cette observation de Mónica pourrait aussi s'appliquer à désigner l'inconscient ; mais il faut préciser que c'est de l'inconscient collectif dont il s'agit là encore, à l'instar de la figurativité éternelle et collective de la nature, de la mer.

L'expérience de la lecture des *Ensayos sobre el vértigo* de Casilda permet donc le retour général à la définition première de la littérature comme mémoire transcendante de l'humanité. Toutefois, étant donnée l'identité –non encore révélée à ce stade du roman– de cet auteur relativement à ce lecteur, il nous faut encore prêter attention à un autre pressentiment exprimé par Leonardo ; un pressentiment contigu mais néanmoins distinct, impliquant une intimité d'un autre ordre, plus individuelle. Quand il dit du livre : « me sustituye. Y por otra parte, tiene que ver inmensamente con el que he venido siendo desde que nació. ». La clé du roman faisant de Casilda la mère biologique de Leonardo explicite et justifie alors cette sensation plus particulière ; car de fait, ce livre particulier le concerne dans son intimité biographique dans la mesure où il est écrit par sa propre mère.

Ainsi, en orchestrant le mystère de cette relation mère-fils, Carmen Martín Gaité trame la reconstruction d'un des mythes fondateurs de la littérature : celui de sa filiation avec la mémoire, à l'instar de Mnémosyne, mère des Muses. *La Reina de las Nieves* est donc aussi la réécriture de ce mythe originel.

Pour parachever cette expérience, cette démonstration, notre auteur fait encore appel au Père de la littérature moderne, c'est-à-dire à la filiation première, dont elle-même comme ses personnages écrivains sont issus : Cervantès. Ainsi termine-t-elle ce chapitre intitulé « Ráfagas de vértigo » dans une polyphonie intertextuelle à trois voix, dans une trinité forte de sens : celle du Père objectif de la littérature moderne, celle de

la mère incarnant la littérature dans la fiction du roman, et celle du fils, héritier de ces deux autorités, qui peut commencer à se mêler à la leur :

«Mi intención no se muda, pero tiembla», como dice Cervantes, nada menos. Que también él ha querido terciar en este pleito. Y cuanto más dudo de mí mismo y de unas historias que invaden y ofuscan mi razón, es cuando más intuyo, al mismo tiempo, estar rozando el filo de la verdad. «Y no querría que entre temores y peligros me saltase la muerte.» (RN, p. 238)

Cet enchevêtrement textuel où les voix passent de l'une à l'autre, où chacun s'approprie et reprend la voix de l'autre, mort ou vivant, appartenant à l'autorité ou à l'intimité, refonde l'idée originare de la réflexion théorique sur l'intertextualité de l'existence d'un texte unique, d'un livre unique, commun à tous, écrit et lu par tous, à l'instar de la matrice mémorielle commune.

Reste pour Leonardo à se confronter à ce qui fait de Casilda sa mémoire vivante : sa voix et son visage dans leur aspect sensoriel.

b. Mémoire et intimité : le retour à la Quinta Blanca

Outre sa qualité d'écrivain du présent, Casilda rencontre aussi Leonardo dans sa biographie de façon plus pragmatique, en tant qu'actuelle propriétaire de sa maison de famille, la Quinta Blanca. L'urgence de Leonardo à reprendre possession de la maison de ses ancêtres et de son enfance se trouve ainsi, de fait, soumise à la rencontre avec Casilda ; et, comme nous l'avons déjà évoqué, la figure de la maison est une des figures consacrées de l'identité et de l'intimité¹. Le retour à la maison médiatisé par Casilda place donc déjà, d'un point de vue symbolique, le retour à l'identité dans la médiation d'un autre, possesseur premier de la maison –la mère– ; l'image du retour au lieu originare en présence de cet autre qui s'en fait l'amphitryon traduit le retour à la mémoire archaïque, et la dévolution de la « part manquante » de la mémoire et de l'identité par celle qui en est à la fois, aussi, l'origine et la mémoire.

¹ Cf. Freud, « L'inquiétante étrangeté », in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, op. cit. C'est encore par la « maison » que Bachelard commence son analyse de la poétique de l'espace ; ainsi rappelle-t-il, en référence à C.-G. Jung : « Examinée dans les horizons théoriques les plus divers, il semble que l'image de la maison devienne la topographie de notre être intime. », *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 18.

Comme nous l'avons déjà observé relativement à la reconstruction esthétique de Leonardo, la rencontre physique avec Casilda a lieu en deux temps : d'abord par le canal téléphonique et la voix, puis par la rencontre physique totale et la vue.

Le moment d'attente de la voix de Casilda replace Leonardo dans l'expérience de l'angoisse, figurativement représentée par le vertige. Sa réaction active face à cet état signe alors un moment capital de sa reconstruction identitaire, certainement lié à la certitude de l'apparition imminente de cette interlocutrice si particulière. Avant d'agir sur le corps propre, cette réaffirmation identitaire s'opère sur le plan cognitif : dans la répétition presque régressive du pronom de première personne du singulier, et du prénom :

Necesito conjurar el vacío, escapar de este sueño o dirigirlo yo, y saber lo que digo al decir «yo», agarrar por las solapas a ese yo huidizo que se esfuma pegándose trompicones contra las paredes de una casa extraña. Basta. No se puede aguantar más.

— ¡Soy Leonardo! –grito—. ¡Leonardo! (RN, pp. 250-251)

Une fois rétablie la possibilité de la cohérence de l'interlocution à partir de l'identification des deux interlocuteurs, Casilda prend en charge la forme à donner à la discussion : elle définit le contenant du discours. Pour que celle-ci fonctionne, elle doit commencer par se soumettre au principal critère qui la rend possible pour Leonardo, c'est-à-dire reposer sur un support littéraire ; ce à quoi Casilda répond presque immédiatement en évoquant le roman qu'elle était en train de lire avant son appel. Par ailleurs, cette rencontre doit aussi restituer ce qui manque à l'anamnèse de Leonardo : pour autant, le roman dont elle va lui faire la lecture quand il l'aura lui-même implicitement convoquée est un roman à teneur autobiographique, de Moritz, dont l'objet est la mémoire¹.

Ainsi, Casilda commence par prendre en charge la matrice du discours. Une fois celle-ci établie, elle répond à l'exigence syntagmatique de la possibilité de l'interlocution avec Leonardo, en lui donnant un support littéraire, et à son exigence paradigmatique, en évoquant le motif de la mémoire. Malgré la distance et la virtualité de ce premier contact, liées à sa réalité téléphonique, il pose Casilda comme contenant et matrice du discours ; par métonymie, donc, comme matrice de Leonardo.

¹ Le titre du roman n'est pas mentionné ; seulement le nom du protagoniste : Andreas Hartknopf (RN, p. 256).

Au lieu de commenter les fragments de roman lus par Casilda, commentaire qui viendrait s'ajouter et confirmer la réflexion menée jusque-là sur la mémoire, nous souhaitons ici observer comment Carmen Martín Gaité représente la restitution ultime de la mémoire de Leonardo par Casilda ; c'est-à-dire comment une fois définie comme contenant, elle restitue aussi la base du contenu. A cet effet, nous retenons deux moments : d'abord la justification de sa propre présence dans cette maison, puis, lors de la véritable rencontre, la restitution à Leonardo de sa valise, égarée s'en même qu'il s'en soit rendu compte.

Dans ces moments, Casilda donne du contenu : d'abord le sien, puis celui de Leonardo. Or, même quand il semble s'agir du sien et du sien seul, il semble encore qu'il puisse s'agir de celui de Leonardo : c'est le moment où elle évoque la nécessité et la difficulté du retour en Galice, et, à la Quinta Blanca :

— [...] He corrido bastante mundo, pero siempre he sabido que lo difícil era volver aquí. No en busca de arraigo precisamente, sino para enfrentarme, fingiendo que estoy quieta, con lo más difícil y movedido, con las olas que todo lo traen y todo se lo llevan. A fuerza de mirarlas, acaban dando explicaciones, pero exigen una tarea de interpretación. Tiene mucho misterio el mar. (RN, pp. 254-255)

Ce qu'elle dit de sa propre expérience exprime en effet le sentiment de Leonardo, et aussi, le devance, en acte : c'est donc à la fois une illustration et une incitation ; la transmission de son propre contenu. Transmission qui est encore la démonstration de sa nécessité, donc, l'incitation pour Leonardo à le réaliser, comme le démontre explicitement l'invitation, à la fin du chapitre, à venir passer la nuit de Noël dans sa chambre d'enfant gardée intacte –c'est-à-dire, figurativement, dans la mémoire de son intimité maintenue et entretenue.

En lui rendant ensuite sa valise, égarée sur le quai de la gare, elle confirme ce rôle de porteur, en amont, du discours de Leonardo ; car, cette valise contient, au sens propre, le discours et la mémoire de Leonardo, dans ses cahiers :

[...] había metido en ella [la maleta] todos sus cuadernos, y ahora comprendía que perderla habría significado perder el rastro de los últimos meses y de todo el tiempo que dormita en el lago helado de la memoria. (RN, p. 322)

Par cet acte qui fonde leur rencontre, Casilda rend figurativement à Leonardo le contenu de sa mémoire ; c'est à ce moment que se résout pour lui la question de la mémoi-

re. La proximité des corps, déjà étudiée au moment de la rencontre esthétique, et l'évocation pudique du secret maintenu entre Casilda et son père permettent ensuite à Leonardo de comprendre l'origine de son identité.

Ainsi, la rencontre avec Mónica puis avec Casilda permet de replacer la littérature dans le présent, et de faire de la question de la mémoire un sujet d'interlocution ; la littérature retrouve alors son caractère opératif et créatif, tandis que le parcours de reconstruction mémorielle de Leonardo trouve à se résoudre.

Dans cette saisie du présent, la littérature s'illustre dans différentes réalités génératrices de sens : dans la définition d'un univers référentiel commun permettant la « véritable » interlocution, dans la concrétude matérielle des livres appréhendés comme objets du monde, dans la possibilité de la création *hic et nunc*. La littérature sort ainsi de la solitude de l'identification passée à des êtres de papier pour se faire matière de communication entre des êtres de chair. Si le passé continue toutefois d'y demeurer, c'est sous forme du motif de la mémoire, lui aussi devenu matière de dialogue ; or, à l'instar de la figure de la valise –de Mónica ou de Leonardo–, ce motif de la mémoire apparaît maintenant dans sa tension avec le devenir.

Figure du voyage, la valise de Mónica est celle du départ ; celle de Leonardo, au contraire, celle du retour. Pour lui, il s'agit de voyager vers le lieu de l'origine afin d'y retrouver le temps perdu de l'origine. Et dans ce lieu, sa maison de famille et d'enfance, l'attend qui est la mémoire vivante de sa naissance, et va la lui restituer. En retrouvant ce personnage qui le précède, allégorie de mémoire et de création littéraire, Leonardo sort enfin du passé « entravé » pour accéder au devenir ; un devenir d'autant plus certain qu'il est observable en qui l'a engendré.

C'est aussi la façon de notre auteur de réécrire le mythe de Mnémosyne, où la poésie est enfant de mémoire.

Conclusion :
La littérature comme espace de mémoire

En changeant le titre initial de son roman pour reprendre celui du conte d'Andersen, Carmen Martín Gaité prend le parti d'inscrire explicitement son roman dans la réflexion théorique de l'intertextualité. Si cette question est restreinte au domaine

littéraire, elle n'est pourtant pas autre que celle, transcendante, de la mémoire. Ne considérant pas la littérature comme une région esthétique en marge de l'ontologie, mais comme expression de l'ontologie, notre auteur ouvre ainsi son roman sur l'amnésie d'un protagoniste dont l'identité –oubliée– s'est construite par identification au protagoniste du conte d'Andersen. Dès lors, et à l'instar du rêve inaugural, la voie est tracée : pour retrouver son identité il faut que Leonardo se souvienne du conte ; la littérature est l'espace de la mémoire.

La réflexion sur la littérature en tant qu'art vient ainsi se confondre avec la réflexion sur la mémoire : son ambiguïté, son hybridation, sa possibilité conditionnelle d'accéder au sens, sa relation à l'imaginaire, sa dimension intersubjective et culturelle. Le parcours d'anamnèse de Leonardo se fait alors ouverture sur la littérature européenne –pour ne pas dire universelle– : chaque segment de mémoire se retrouve dans l'identification à l'une des grandes œuvres de la littérature, chaque personne rencontrée dans le tissage intersubjectif de la mémoire s'identifie encore à d'autres œuvres.

Plus que la seule réécriture du conte d'Andersen, le roman de notre auteur se fait ainsi l'espace de la mémoire vive et active des grands mythes littéraires pour les confronter. C'est la démonstration de la diversité de l'expérience littéraire et, aussi, du pouvoir de la littérature sur le réel : une puissance ambiguë, capable de générer l'évasion du sujet-lecteur tout comme sa dissolution.

Dans ce chapitre, nous avons pu observer comment Carmen Martín Gaité *fait* de la littérature l'espace de l'identité du sujet –non plus esthétique, mais « historique », « mnémonique ». Et ce faisant, comment elle recrée le tissage unique de la mémoire unique et du texte unique ; comment elle refonde la littérature en tant que mémoire intersubjective.

Tarda uno mucho en descifrar las cosas, tenías razón, abuela, es cuestión de paciencia. La solución al misterio puede venir engastada entro del mismo texto misterioso que la camufla, como pasaba con tus acertijos. (RN, p. 160)

Chapitre troisième : Imagination et création : De l'hallucination à la littérature

[...] me gusta asistir otra vez al derribo estruendoso de tabiques entre la ficción y la realidad. El pensamiento, consciente más que nunca de sus propios límites, no los acepta, sino que se lanza a quebrarlos, aun a sabiendas de los descabros que entraña tal intento. (RN, p. 223)

Ainsi avons-nous commencé à observer, à travers le parcours de Leonardo, comment la théorie de la littérature dans son acception artistique de Carmen Martín Gaité se définit relativement à ses dimensions esthétique et mémorielle. Les questions de l'esthésie et de l'esthétique, tout comme celles de la mémoire, ont alors à plusieurs reprises fait aussi appel à celle de l'imagination : que ce soit dans l'appréhension du sujet sensible comme sujet poétique, ou celle de la mémoire comme « région de l'imagination », telle qu'elle est originairement définie par la pensée antique. Le moment est donc venu de se pencher sur la façon de notre auteur d'appréhender cette question, peut-être celle qui se place le plus au centre de la tentative de définition artistique de la littérature, de l'imagination.

A l'instar du parcours de Leonardo, déjà posé comme parcours de reconstruction, la faculté d'imagination apparaît d'emblée dans sa singularité ; en effet, tandis que nous avons observé l'anesthésie et l'amnésie initiales de Leonardo, encore appréhendables comme amnésie du corps propre et du récit de vie, c'est-à-dire deux absences, l'imagination se démarque en tant que seule persistance : tandis que les fonctions esthésiques et mémorielles sont suspendues, l'imagination continue en effet de fonc-

tionner quand le roman s'ouvre sur la situation de Leonardo en prison. Ce faisant, Carmen Martín Gaité continue de rendre compte au mieux de la pensée théorique récente –du XXe siècle– de l'« imagination » et de l'« imaginaire »¹.

Si longtemps l'« imagination » a été tenue par la tradition philosophique pour la faculté la plus basse sur l'échelle de l'accès à la connaissance, du côté de l'affection et de la sensation, réduite à sa capacité reproductrice la mêlant à la question du souvenir, Descartes commence par distinguer un autre type d'imagination : l'imagination « des palais enchantés et des chimères »², l'imagination autonome et dynamique liée à la production de la fantaisie et du symbolique ; cette réflexion est celle qui nous intéresse dans le cadre de la tentative de saisie de la théorie littéraire transmise par l'œuvre de Carmen Martín Gaité.

Les travaux de Freud sur l'interprétation du « rêve nocturne », et la répercussion esthétique dans le Surréalisme de la découverte de l'« inconscient », ont ensuite permis la revalorisation de ce qui jusqu'alors, pour n'avoir été conçu que comme entrave à la connaissance, n'avait jamais fait l'objet d'une véritable réflexion théorique. Tandis que Freud reste attaché au terme d'« imagination », Bachelard vient sortir à son tour le terme d'« imaginaire » du préjugé de la production des images passives de l'imagination reproductrice ; avec lui, l'« imaginaire » devient ce que nous pourrions appeler, en termes kantiens, le « transcendantal » de l'imagination fantasmagorique dynamique³. Et ce faisant, Bachelard fait de l'« imaginaire » le pouvoir de la créativité originale ancrée dans les « profondeurs de l'être »⁴ ; ce qui nous intéresse directe-

¹ Le terme d'« imaginaire » connaît son essor au XXe siècle. Il supplante peu à peu celui d'« imagination » qui désigne classiquement, en psychologie, la « faculté d'engendrer et d'utiliser des images ». L'« imaginaire » vient alors désigner « l'étude des productions imagées, de leurs propriétés et de leurs effets. ». Cf. *L'imaginaire*, Jean-Jacques Wunenburger, *Que sais-je ?*, PUF, Paris, 2003. Nous serons peut-être amenée par la suite à parler d'« imaginaire », mais pour l'instant, et à l'instar des auteurs que nous citerons, nous en restons à cette faculté psychologique de l'« imagination ».

² Cf. Descartes, *Les passions de l'âme*, n°21, (1649), Gallimard, Tel, Paris, 1988.

³ « Le vocable fondamental qui correspond à l'imagination, c'est imaginaire. Grâce à l'imaginaire, l'imagination est essentiellement ouverte. Elle est dans le psychisme humain l'expérience même de l'ouverture, l'expérience même de la nouveauté. », Bachelard, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, (1943), cité par Jean-Jacques Wunenburger in *L'imaginaire*, op. cit., p. 14.

⁴ Cf. l'Introduction de la *Poétique de l'espace*, où il est question à plusieurs reprises de cette notion de « profondeur » de l'« âme » ou de l'« être », op. cit., pp. 6-7. Dans l'Introduction de *L'Eau et les Rêves*, il commence déjà à nommer « *Les autres forces imaginantes [qui] creusent le fond de l'être* », op. cit., p. 7.

ment dans la réflexion sur la dimension créative de la littérature communiquée par *La Reina de las Nieves*.

Après avoir été respectivement pensés comme perception et affection par les images, et espace de restitution de ces images passives, l'imagination et l'imaginaire accèdent à leur conception dynamique les définissant comme capacités productrices et créatrices des plus archaïques, et comme création au plus proche de la profondeur de l'être. Une fois établies ces ébauches de définition, il s'agit encore de distinguer le niveau du sujet, sujet-imaginatif en soi, de sa possibilité de devenir sujet-créateur d'une œuvre artistique, et en particulier, littéraire. Dans le cadre de notre réflexion et à l'instar de ce que représente Carmen Martín Gaité à travers Leonardo, il en ira donc du parcours menant le sujet-imaginatif identifié à son appréhension de la création, à son devenir de sujet-créateur.

Ainsi comprend-on que l'interrogation sur l'origine de la création littéraire, ce à quoi revient la tentative de saisie de la conception esthétique théorique de notre auteur, n'est autre que l'interrogation sur l'imagination. Pour représenter l'interrogation de cette question, Carmen Martín Gaité procède une fois encore de manière didactique : en élaborant, à travers son protagoniste, un parcours, en représentant un processus permettant la saisie progressive de l'objet –l'imagination. Toutefois, ici il n'en va pas d'une absence à une récupération, mais d'une distorsion à une instrumentalisation : Leonardo ne commence pas par manquer d'imagination pour la récupérer, mais il commence par provoquer l'expérience d'une imagination relevant du dysfonctionnement avant de pouvoir la dominer pour en faire l'outil lui permettant la mise en forme de la matière autobiographique qu'il retrouve peu à peu, et envisager enfin, dans le devenir, la création littéraire en tant que telle, et telle qu'elle est représentée par Casilda.

A. Hallucination et rêve originaires

«Cuarenta y ocho días de fiebre, cuarenta y ocho días. ¡Maldito tifus!... Pero ya pasó.»

Sí, ya pasó. Cuarenta y ocho días de viaje. Y a lo largo de ellos, este momento: el cielo, el aire, este cuaderno blanco. Todo entrevisto a ráfagas, deformado. Era un momento eterno porque se me quemaba, apenas iniciado, en la hoguera de mi deseo. Y de nuevo nació.

Carmen Martín Gaité¹

A l'instar de la première partie de sa première œuvre publiée, *El balneario*, et de la citation d'Unamuno sur le rêve et le rêveur choisie comme épigraphe :

Quando un hombre, dormido o inerte en la cama, sueña algo, ¿qué es lo que más existe: él, como conciencia que sueña, o su sueño?²

on savait déjà que le rêve était à l'origine de la création littéraire de Carmen Martín Gaité. Un parti-pris esthétique qui revient d'ailleurs en force à l'heure de l'écriture d'une autre de ses œuvres majeures, *El cuarto de atrás*, où la création littéraire se libère et se réalise par une nuit d'insomnie, laissant l'impression d'être le résidu du sommeil agité et des rêves qui l'accompagnent.

En commençant son entreprise littéraire par la référence à Unamuno, et en situant deux de ses œuvres emblématiques dans le rêve, Carmen Martín Gaité pouvait sembler ne faire que s'inscrire dans la tradition littéraire espagnole insistant sur le lien entre la vie et le rêve ; tradition explicitée particulièrement, et communiquée hors d'Espagne, par la *La vida es sueño* de Calderón³. Or, ce qu'on ne savait pas, jusqu'à sa publication récente et posthume, en 2007, c'est qu'une première œuvre avait vu le jour à la suite de la fièvre causée par le typhus qui a affecté notre auteur avant l'expérience, qu'on pensait première, de *El balneario*, quand elle avait vingt-trois ans : un livre intitulé *El libro de la fiebre*.

¹ Carmen Martín Gaité, *El libro de la fiebre*, op. cit., p. 89.

² Miguel de Unamuno, *Niebla*, op. cit. ; placé en exergue de *El balneario*.

³ A la même époque, en Angleterre, Shakespeare pensait quant à lui la vie comme le théâtre.

L'expérience *princeps* de notre auteur¹, expérience intime s'il en est, puisqu'il en va d'une affection du corps propre, outre l'attachement à la tradition littéraire espagnole, et davantage que dans le rêve nocturne, est donc à chercher dans le délire de la fièvre ; dans l'hallucination². Comme l'exprime la citation que nous avons placée en exergue, c'est bien dans ce délire qu'elle a « vu » la naissance de son premier livre ; qu'elle a « vu » l'amorce de la mise en forme de la création littéraire. Nous insistons sur ce terme de « vision » en cela qu'il est le propre de l'image et de l'imagination, et nous soulignons l'efficace de la transformation de cette vision imaginative tout à fait singulière, du fait de son lien à l'affection du corps propre par un corps étranger, la maladie, en création littéraire : ce passage de l'imagerie mentale affectée à la production mondaine d'un objet littéraire.

Dans son œuvre romanesque, c'est précisément le personnage de Leonardo qui est fait transmetteur de cette expérience « en carne propia ». Il est le relais ou la reprise de la définition du délire comme lieu originaire de la création littéraire. Et encore, le relais ou la reprise du déplacement de ce lieu originaire, du pathologique vers le rêve nocturne ; c'est-à-dire, la représentation du processus d'appropriation progressive de l'imaginaire lui permettant sa transformation en œuvre.

1. Leonardo et l'hallucination

Cada vez me resulta más difícil distinguir entre la alucinación y la realidad, y la llegada aquí ha acentuado la ambigüedad de esa frontera, que transponen a su antojo las imágenes de un campo para colarse en el otro, así que da igual que lo soñara o que lo imaginara. (RN, p. 69)

Si dans l'incipit du *Libro de la fiebre* le terme d'« hallucination » n'apparaît pas en tant que tel, mais métaphorisée dans la figure du « voyage » ou encore évoqué dans le verbe « voir » impliquant « vision » et « image », c'est un terme qui apparaît

¹ Nous continuons d'emprunter cette expression d'« expérience *princeps* » appliquée à Carmen Martín Gaité à Michèle Ramond. Cf. « Carmen Martín Gaité », in *Le roman espagnol actuel. Tendances et perspectives 1975-2000*, op. cit., p. 58. Expérience princeps que Michèle Ramond, comme nous l'avons déjà mentionné, situe au début de *El balneario*, alors que *El libro de la fiebre*, récit antérieur, n'était pas encore connu.

² Nous tenterons de définir ce terme, par la suite, quand nous observerons dans le détail le parcours de Leonardo.

et se répète dans *La Reina de las Nieves* –peut-être en conséquence, et dans l’association, de la pratique de Leonardo de la consommation de hasch et d’alcool. L’« hallucination » fait partie de la réflexion théorique sur l’imagination. Pour autant, il nous faut commencer par tenter de définir cette notion afin de la rendre opérative dans l’observation du comportement de Leonardo.

Ricœur distingue deux pôles dans l’imagination : le « pôle fiction » et le « pôle hallucination »¹. Pour définir le second, il se tourne vers *L’Imaginaire* de Sartre, qui lui permet d’appréhender ce qu’il nomme ensuite lui-même « séduction hallucinatoire de l’imaginaire »². Sartre commence par situer l’imaginaire dans l’« irréel », c’est-à-dire à placer l’image dans un champ différent de celui de la perception ; c’est la distinction entre ce qu’il nomme « conscience imageante » et « conscience réalisante ». Hors du réel de la perception –et du souvenir, défini comme « *donné-présent* au passé »– l’acte d’imagination se définit alors comme un « acte magique », une « danse en face de l’irréel »³ :

L’acte d’imagination [...] est un acte magique. C’est une incantation destinée à faire apparaître l’objet auquel on pense, la chose qu’on désire, de façon qu’on puisse en prendre possession.⁴

L’hallucination est ensuite appréhendée comme « pathologie de l’imagination », dont atteste la maladie mentale, et notamment la schizophrénie. Ce que discute alors Sartre est la possibilité de la définition de l’hallucination comme confusion, à l’état de veille, entre image et perception ; c’est-à-dire la comparaison de l’hallucination au rêve nocturne –dont le rêveur ne sait pas qu’il est endormi au moment où il rêve–, dans l’état somatique de veille⁵.

Cette définition de l’hallucination implique donc le retour à la relation entre corps propre –affecté– et imagination –affectée. Nous l’observerons en effet chez Leonardo, après avoir remarqué la lexicalisation de la « pathologie hallucinatoire », et

¹ Ricœur, *La mémoire, l’histoire, l’oubli*, op. cit., p. 64 : « [...] il importe de dramatiser la thématique de l’imagination en l’ordonnant par rapport aux deux pôles de la fiction et de l’hallucination. ».

² Ibid., p. 65.

³ Sartre, *L’Imaginaire*, (1940), Gallimard, Folio essais, Paris, 2007, p. 275.

⁴ Ibid., p. 239.

⁵ Il reprend pour la critiquer cette définition de H. Taine : « *S’il est vrai que l’halluciné « prend une image pour une perception » [...] »*, ibid., p. 286. Pour notre part, il ne s’agit pas de continuer avec Sartre l’interrogation de ce postulat ; nous le gardons comme tel.

avant d'identifier les figures convoquées par cette imagination perturbée et néanmoins productive et représentative.

a. La lexicalisation de l'état pathologique

Outre l'anesthésie et l'amnésie, les premiers chapitres du roman lexicalisent aussi à la fois un état perçu comme pathologie mentale, et son symptôme d'« hallucination » ; cette lexicalisation est tant le fait des observateurs extérieurs que de Leonardo lui-même.

Au deuxième chapitre de la première partie, intitulé « Celda con luz de luna », c'est tantôt la voix de Julián, compagnon de cellule de Leonardo, transmise par l'omniscience du narrateur hétérodiégétique, tantôt la voix impersonnelle de ce narrateur, qui lexicalisent la pathologie mentale de Leonardo, l'impression de « peur » qu'elle suscite chez celui qui l'observe, et l'« hallucination ».

Ainsi, la première page à faire référence à Leonardo transmet son internement à l'« Hôpital Pénitencier » (RN, p. 24) après que Julián ait rendu compte de ses symptômes, lexicalisés dans les expressions de « amnesia y total desvinculación de la realidad », et « cosas tan raras que contaba » (RN, p. 24), à leur geôlier. Le lexème désignant vulgairement la pathologie mentale, « loco », est aussi présent dès cette première page, dans la retransmission de la réponse du geôlier : « si está loco habrá que encerrarlo » (RN, p. 24)¹. Par la suite du chapitre, la lexicalisation de l'observation de Julián use d'expressions ordinairement associées à la pathologie mentale, entre autres : « aire de extravío » (RN, p. 27), « como de sonámbulo » (RN, p. 32), « pinta de perturbado » (RN, p. 41), et encore « loco » à plusieurs reprises². Face à l'appréhension de la dernière « image » partagée entre Julián et Leonardo, le narrateur nomme l'hallucination : « No quiso preguntar si aquel paisaje existía de verdad o era alucinación. » (RN, p. 42), exprimant implicitement l'habitude de Julián de l'observer chez Leonardo.

¹ On notera un certain cynisme de la part de notre auteur en appelant à l'« enfermement », synonyme d'« internement psychiatrique », de Leonardo alors qu'il est déjà « enfermé », « incarcéré ». Ce même terme d'« enfermement » est encore repris quelques pages plus loin par Julián lui-même.

² Pour le défendre face à la suspicion d'homosexualité, c'est encore à la folie que Julián en appelle : « — *iQué va a ser marica! Lo que pasa es que está loco, completamente loco. Vamos, que lo tendrán que encerrar un día de estos. Eso es lo que pasa y nada más.* » (RN, p. 31).

Le deuxième chapitre dans lequel apparaît Leonardo, le quatrième de la première partie, restitue son dialogue avec Angela, dans la voiture, à sa sortie de prison. Dans ce dialogue inaugurant sa libération, c'est lui-même qui commence par se faire porte-parole de son affection mentale : « No estoy muy bien, ¿sabés?, y me cuesta trabajo entender las cosas. » (RN, p. 59). Par la suite, le caractère déviant de son comportement appelle à nouveau le terme de « loco », répété trois fois par l'observatrice, et encore, la sensation de « miedo » qu'il provoque à quelque observateur que ce soit, comme en atteste le narrateur.

Quand Leonardo prend en charge la narration, en commençant la rédaction de ses cahiers, c'est encore par nommer l'« hallucination » et exprimer sa difficulté à la discerner de la « réalité » qu'il commence :

Cada vez me resulta más difícil distinguir entre la alucinación y la realidad, y la llegada aquí ha acentuado la ambigüedad de esa frontera [...]. (RN, p. 69)¹

Il amorce alors la restitution de l'hallucination contemporaine de son entrée dans le bureau de son père en ces termes : « Y cuando se abrió la puerta y apareció mi padre, lo acepté como algo natural. » (RN, p. 69). Une hallucination inaugurale à la fois d'ordre visuel, « apareció », et auditif, comme il en rend compte plus tard :

Me he levantado, a instancias de esta voz, a palpar las paredes de madera, la caja de caudales abierta, la ventana. Me he asomado. He reconocido desde aquí el camino de grava por el que entré hace tres días [...]. (RN, pp. 72-73)

Nous reviendrons ultérieurement sur le récit de cette hallucination.

Pour le moment, il s'agit seulement d'attester de la lexicalisation de la pathologie mentale, et de la pathologie de l'imagination, l'hallucination. Bien que notre auteur ne traite nullement avec emphase cette réalité du dysfonctionnement psychique du protagoniste –peut-être du fait de la focalisation du premier chapitre sur le personnage secondaire qu'est son compagnon de cellule, ou encore de sa propre efficacité à rendre compte verbalement de son état, dans sa perception « flottante »–, celle-ci est, comme nous venons de le voir, clairement lexicalisée et identifiable dès les premières pages du roman, et, pour autant, à considérer comme fondamentale.

¹ Relevons cette figure de la « frontière » ; car il semble que ce soit, comme elle le représente ici, à la frontière des états, que Carmen Martín Gaité aime à sonder la conscience humaine.

b. L'affection du corps propre : insomnie, alcool, hasch, fièvre

Nous avons commencé à évoquer que la définition de l'hallucination comme confusion de l'image et de la perception impliquait la relation de l'imagination au corps propre, et que si l'hallucination relevait du dysfonctionnement de l'imagination, peut-être cela pouvait être en lien avec une affection du corps propre. Chez Leonardo, l'état mental présentant au début du roman certains symptômes l'assimilant à la pathologie, en se rétablissant au cours du roman, démontre qu'il ne relève en définitive pas de la psychose –évoquée avec Sartre. Or, comme nous l'avons déjà évoqué à l'heure d'appréhender la question de l'esthésie, l'affection ponctuelle et clairement saisissable du corps propre est manifeste. En dehors du cas de l'insomnie, cette affection est de plus toujours liée à l'agir d'un élément extéroceptif : l'alcool ou le hasch, la blessure à la main causant la fièvre.

Ce concours de circonstances représenté par Carmen Martín Gaité participe donc de la démonstration de la définition du lien entre l'hallucination, comme affection de l'imagination, et l'affection du corps propre. Sans revenir sur l'altération somatique causée par la consommation de produits définis comme enivrants et/ou psychotropes, ou encore par la fièvre ou l'insomnie, nous voulons observer comment se lexicalise le lien de causalité entre les deux affections.

La première hallucination de Leonardo, en prison, est l'aboutissement d'un parcours qui commence par l'insomnie, se poursuit par la consommation de whisky, puis celle de hasch. La focalisation étant faite sur Julián, le lecteur n'a pas directement accès à l'altération de la perception de Leonardo sous l'effet de ces substances ; néanmoins, celle-ci est accessible à travers Julián. Une fois le joint presque consumé, il le laisse à Leonardo en décrivant son état somatique comme suit : « Deja, acábalo tú –dijo–. A mí me da vueltas la cabeza. Me ha pegado fuerte. Por el estómago vacío se-rá. » (RN, p. 41). Et c'est dans la réplique suivante, après que le narrateur ait suivi l'introspection de Julián et sa propre hallucination, que Leonardo exprime sa « vision » –une vision que la suite du roman définira en fait comme une réminiscence, une image du passé réel.

Celle qui accompagne son retour chez lui résulte du parcours commençant par la douleur à la main, et se poursuivant aussi dans la fumée de hasch –avant l'installa-

tion de la fièvre. Cette hallucination commence sur le plan auditif, à travers la voix de sa grand-mère avec laquelle Leonardo entame un long dialogue imaginaire, et se poursuit dans la production d'images visuelles (RN, pp. 80-81).

La fièvre provoquée ensuite par la blessure est, comme il le relie lui-même, à l'origine de l'altération somatique de sa vision au moment de sa rencontre réelle avec l'administrateur, don Ernesto : « Lo veía como entre nubes, porque la fiebre me había subido mucho » (RN, p. 118). L'hallucination de l'apparition et du dialogue avec son père prend aussi sa place dans le moment du « délire » de la fièvre :

El tiempo que dormí no puedo calcularlo, como tampoco las veces que me desperté, bajé a la cocina a calentarme leche o entré en el despacho de mi padre. En una de estas excursiones descolgué el teléfono y en otra abrí la caja de caudales. Poco después debió ser cuando él se me apareció y hablamos de la flor de lis.

En fin, que no llevo bien las cuentas del tiempo, nunca he sabido llevarlas. Pero ahora que ya no tengo la mano vendada ni percibo las cosas en trance de delirio, me he dado cuenta de que tengo mucho trabajo por delante. (RN, p. 119)

L'insomnie, saisie comme premier élément de la chaîne causale conduisant à la première hallucination, symptôme relevant de l'affection somatique sans être l'effet d'un élément directement étranger, c'est-à-dire symptôme somatique le plus lié à la réalité psychique du sujet, fait ressurgir, à la fin du roman, l'hallucination et sa lexicalisation :

Llevo varias noches sin dormir, y me han vuelto las alucinaciones. Pero soy yo mismo quien les da pábulo, tengo que confesarlo. Y también que me gusta asistir otra vez al derribo estruendoso de tabiques entre la ficción y la realidad. (RN, p. 223)

La circularité, ou redondance, à l'égard de cette affection intime, attestant du lien intime entre affection psychique et affection somatique, semble lui conférer une valeur particulière. Il semble que Carmen Martín Gaité en fasse le lieu le mieux à même de représenter l'espace intime de fusion entre l'esthésie et l'imaginaire : l'espace originaire de la création littéraire –et, hormis l'expérience ponctuelle de la fièvre du typhus, toute son œuvre est de fait placée sous le sceau de l'expérience propre de l'insomnie. Nous y reviendrons par la suite, au moment de passer de l'hallucination au rêve. Pour l'heure, il nous reste encore à identifier les figures convoquées par l'hallucination.

c. Les figures de l'hallucination

Dans la mesure où Carmen Martín Gaité choisit comme première expression de l'imagination, pour Leonardo, l'hallucination, et où celle-ci peut-être saisie comme altération de l'imagination, et encore, compte-tenu de l'habitude méthodique de notre auteur d'élaborer l'émergence de la signification ou du fonctionnement à partir de son absence ou son dysfonctionnement, nous pouvons envisager de concevoir l'hallucination comme lieu originaire de l'imagination –chez Leonardo tout au moins.

Ainsi allons-nous observer les figures produites ou propres à activer l'imaginaire dans les deux premières hallucinations rapportées par le roman, afin de voir dans quelle mesure elles font écho aux grandes figures archétypiques de l'imagination, et encore, de la création littéraire ; puisque derrière celle de l'imagination, c'est cette question qui nous occupe.

Dans l'incipit de *El libro de la fiebre*, pour nommer la fièvre de typhus, nous avons vu que Carmen Martín Gaité employait la métaphore du « voyage ». Par ailleurs, dans sa conception dynamique, l'imaginaire est appréhendé comme composition d'une « pluralité emboîtée de significations »¹. La figure du voyage semble ainsi, comme dans l'intuition de notre auteur, se définir comme figure propre à désigner les « parcours » produits par l'imaginaire ; la figure du voyage semble être la figure même de l'imaginaire. Pour autant, nous n'isolons pas les figures convoquées dans les hallucinations, mais les appréhenderons dans leur « emboîtement ».

- Création et féminité originaire : la lune, la femme du tableau, la mer

A l'instar de Jung dans *L'inconscient*, Bachelard distingue deux polarités dans l'imagination : l'une féminine, l'*Anima*, l'autre masculine, l'*Animus*². C'est en accord avec ces deux grands archétypes que nous allons observer les deux parcours hallucinatoires inauguraux de Leonardo.

¹ Cf. Ricoeur, cité par Jean-Jacques Wunenburger, in *L'Imaginaire*, op. cit., p. 25.

² Cf. Bachelard, *Poétique de la rêverie*, (1960), PUF, Paris, 4^e édition, 1968.

Le premier, à l'instar de la « lune » nommée dès le titre du chapitre dans lequel il apparaît, « Celda con luz de luna », s'annonce ainsi dans la polarité féminine ; de la féminité dans son lien à la création artistique. Ce parcours s'amorce par l'évocation d'une visite reçue l'après-midi par Leonardo. Or, face au démenti de la réalité d'une telle visite apporté par Julián, son interlocuteur, Leonardo suspend provisoirement son interrogation à l'égard de cette visite et s'en remet à l'observation de la lune, visible à travers les barreaux de la fenêtre de la cellule. Bien que cette vue lunaire ne soit pas une hallucination, son observation fascinante fonctionne comme ouverture au déploiement prismatique de l'imaginaire ; comme l'exprime Leonardo :

— [...] La luna me calma. De puro lejos que está. Lo que se toca, se toca, y ya te lo dejas de creer. Además, fíjate, se puede ver de distintas maneras. (RN, p. 33)

L'image de la lune est ainsi explicitement définie ici comme image réelle capable d'engendrer plusieurs images de perceptions. C'est dire que la lune, dans son essence fascinante, commence par s'imposer elle aussi comme figure de l'hallucination, en tant qu'elle est propre à provoquer la confusion entre l'image et la perception ; en tant qu'elle représente la transformation de l'image perçue et réelle en une multiplicité d'images imaginaires.

Pour déjouer le scepticisme de son interlocuteur à l'égard de ce postulat de « fécondité » imaginaire, Leonardo l'illustre par plusieurs exemples d'images :

— Sí. O pensando que es plana, o que es un globo o que es un hueco por el que se entra. Ahora la estaba viendo como un hueco, y es cuando más me gusta, porque tira de mí, como si fuera a sorberme. ¿Sabes el cuento del leñador al que se tragó la luna? (RN, p. 33)

L'image du « trou » convoquée par celle de la lune concourt à sa définition féminine de matrice. Or, le parcours imaginaire de Leonardo ne s'arrête pas à cette régression originare, sinon qu'il trouve dans ce « trou » rien moins que la matière littéraire, représentée par un conte qui se rappelle à sa mémoire.

La figure de la lune commence ainsi par apparaître ici selon sa tradition de fascination, c'est-à-dire par se faire figure du prisme de la production de l'imaginaire, pour devenir, littéralement, matrice de la littérature. C'est encore, comme cela se pro-

duit tout au long de son œuvre, une modalité d'expression de l'influence personnelle de la lune perçue par Carmen Martín Gaité¹.

Une fois son interlocuteur gagné lui aussi par la fascination de la lune, Leonardo revient à sa visite de l'après-midi. La visite d'une femme, d'abord inconnue, puis identifiée à celle d'un tableau, une gravure, installé à la Quinta Blanca. C'est dire que dans cette hallucination intervient une image réelle, appréhendée perceptivement dans le passé, celle de la gravure, qui est aussi une image imaginaire, une représentation plastique, artistique. De même que la lune est apparue sous forme d'image avant d'appeler la littérature, l'hallucination de la visite de cette figure féminine naît d'une image, artistique, avant de véhiculer une parole verbale.

Extraite d'une œuvre d'art, cette femme vient faire le lien entre l'art et la mémoire de Leonardo : d'abord la mémoire visuelle et l'art visuel, puis la mémoire personnelle, l'évocation de son père, et l'art scripturaire. Car en effet, de cette interlocution hallucinée, reste l'image de l'écriture :

— [...] De mi padre... ¿Qué me pudo decir?... Se me ha ido..., calla... Le dije a ella: «lo voy a apuntar»... o no sé bien si se lo llegué a decir, pero desde luego sé que lo quise apuntar..., siempre pasa igual, las cosas hay que apuntarlas en seguida, si no te entra pereza y dices: «no hace falta, ¿cómo se me va a olvidar algo tan importante?». Porque lo que me dijo era importante..., pero no lo cazo... Espera. (RN, p. 36)

Cette figure féminine extraite d'une œuvre d'art et porteuse d'un message relatif au passé, important au point de devoir être sauvé de l'oubli par l'écrit, fonctionne donc comme première représentation de Mnémosyne, mère des Muses. Cette figure d'art et de mémoire est celle qui laisse à Leonardo sa propre image en train d'écrire ; c'est dire

¹ Dans son poème intitulé « Luna llena », notre auteur reprend l'histoire symbolique associée à la figure de la lune. Et là où elle semble déjà la reconnaître de façon plus personnelle, c'est précisément dans son appréhension en tant que « globo inflado », et « hueco abierto ». Le poème se conclut ainsi sur ces vers : «Y tú, intacta y desnuda,/ te escapabas, luna llena,/ subiendo apenas imperceptiblemente,/ navegando la noche con oblicuo reflejo,/ como si no oyeras, como si nos miraras./ Nadie te alcanzará,/ ni por tu hueco abierto a/ incógnitos paisajes/ ha atravesado nadie./ Tú rozas con tu luz/ la otra ladera.», in *Poemas*, op. cit., p. 41. Un autre symbole immédiat de sa relation avec la lune est le nom donné à l'une des protagonistes de *Caperucita en Manhattan*, Miss Lunatic, comme le remarquait déjà Emma Martinell Gifre dans son « Prologue » à *Desde la ventana* (1987) : «[...] las mujeres que pueblan los textos de Martín Gaité no son «ventaneras», sino «luneras», o «lunáticas», como la miss Lunatic de Caperucita en Manhattan [...]», Espasa Calpe, Madrid, 1999 p. 15.

que dans cette hallucination originaire apparaît la fondation de Leonardo en tant que sujet-écrivain, poète.

La suspension de ce récit et l'effet du hasch appellent la dernière « vision » de ce premier parcours imaginaire. Une vision qui comme la précédente s'avère être la réminiscence d'une image passée, mais cette fois, d'une image qui n'est plus une image artistique mais au contraire une image de la nature éprouvée, donc une image perceptive. Cette vision continue toutefois d'être placée sous le signe du féminin dans son lien à la création : il s'agit de la mer, scénario de la liberté de l'enfance de Leonardo.

— [...] Es que estoy viendo un sitio maravilloso, y lo veo tan claro, iqué divinidad, tú!, es como volver al paraíso. ¡Hacia tanto que no lo pisaba! (RN, p. 41)

Ce que vient apporter cette image au parcours est la genèse d'une nouvelle forme de récit : après la reconnaissance de cette vision, il n'en va plus d'un balbutiement verbal fonctionnel relevant du soliloque et visant à tenter de discerner le réel de l'imaginaire, mais de l'engagement dans la construction esthétique d'une fantaisie élaborée pour séduire l'interlocuteur. Pour la première fois, à l'image du bien-être perceptif provoqué par le hasch, peut-être lui-même réminiscence du bien-être perceptif éprouvé dans la contemplation de la mer, il en va pour Leonardo du plaisir de la parole, du plaisir de l'élaboration d'un récit pour autrui. C'est dire que ce premier parcours hallucinatoire s'achève dans la mémoire d'une perception agréable provoquée par la source féminine et matricielle de la mer et transmissible à même les mots ; c'est la genèse de l'expérience du plaisir des mots du poète.

En parcourant les figures de la lune, de la femme du tableau, et de la mer, ce « voyage » « initiatique » décompose la création littéraire en connaissance de l'origine littéraire, rencontre avec la muse comme acte fondateur de l'écriture, et inspiration comme transformation d'une image contemplative. C'est toute une poétique qui se dégage de ce parcours hallucinatoire inaugural : la poétique féminine de la matrice, de la fécondité, de la transmission.

- Création et caution paternelle

L'emboîtement du second parcours hallucinatoire que nous allons étudier ne se produit pas tant dans une pluralité d'images visuelles présentes ou absentes, que dans sa double acception, auditive et visuelle. L'hallucination dont Leonardo fait l'expérience en rentrant chez lui, dans le bureau de son père, commence en effet par l'audition de bruits de pas, avant de se poursuivre par l'apparition de son père –en réalité tout juste décédé–, pour que s'installe le dialogue.

Cette hallucination est l'expression de la rencontre entre ces deux êtres, et de la production qu'elle génère. Pour autant l'imaginaire visuel se restreint à la présence de la figure paternelle et à l'observation attentive qu'elle fait du lieu où se trouve Leonardo ; tandis que la voix, à l'instar de la figure du coffre-fort récemment ouvert, se fait « ouverture ». Cette voix est en effet la réminiscence pour Leonardo de l'encouragement de son père à l'égard de sa vocation artistique.

No era el hombre que acababa de morirse, sino otro más joven, el que soñaba para mi futuro la imagen de un artista consagrado, escritor, pintor o tal vez músico. (RN, p. 69)

L'identification et la reconnaissance de ce visiteur suffisent alors à préfigurer la finalité du dialogue imaginaire : c'est de l'engagement à faire dont il s'agit maintenant.

A l'instar de la distinction de Bachelard entre l'imaginaire de l'*Anima* et celui de l'*Animus*, il semble en effet que la figure féminine extraite du tableau ait signifié l'accueil au sein de la matrice originelle de la création, avant que la figure masculine du père ne puisse enjoindre à la praxis ; c'est reconnaître et distinguer le « pacifisme de la réconciliation » et le « volontarisme de la lutte »¹.

C'est ainsi que la fin de ce dialogue imaginaire place Leonardo en situation de production textuelle :

La presencia de mi padre, que no sé cuándo se fue ni siquiera si vino, quedó sustituida por la corriente arrolladora de aquel texto que se ha desvanecido ya también [...]. (RN, p. 71)

Et bien qu'il faille préciser que ce premier « texte » ne se produit pas dans le champ de l'écrit mais dans celui de l'oral, il représente néanmoins la première expérience pour

¹ Cf. Bachelard, *La poétique de la rêverie*, op. cit..

Leonardo de la construction d'un récit ayant un objet donné : celui du début, de l'origine.

Pour lui comme pour Carmen Martín Gaité relativement à la création de *El libro de la fiebre*, la représentation de la possibilité de l'organisation de la matière narrative se manifeste efficacement dans un imaginaire halluciné. Au sortir de cette hallucination, Leonardo comme Carmen Martín Gaité ne cherche plus qu'à se souvenir, qu'à retrouver, ce qui a été produit spontanément dans l'hallucination¹. C'est la confirmation de la conception –induite par l'expérience propre– de notre auteur de l'hallucination comme espace matricielle premier de la création littéraire.

2. Le rêve

El vivir sólo es soñar.

Calderón²

La carte du monde imaginable n'est tracée que dans les songes. L'univers sensible est un infiniment petit.

Charles Nodier³

Après s'être penchée, avec notre auteur, sur cette manifestation singulière du rêve, l'hallucination, singulière en tant qu'elle a lieu pendant l'état somatique de veille, et sans que le rêveur se sache en train de rêver –comme dans la rêverie diurne–, nous en venons au rêve à proprement parler. Pour autant nous faut-il maintenant distinguer l'activité, en conscience, de la rêverie, et l'activité psychique inconsciente exprimée pendant le sommeil ; ce que Freud distingue en termes de « rêverie diurne » et « rêve nocturne »⁴.

Après avoir observé l'intérêt présenté, tant pour Leonardo que pour notre auteur, par l'hallucination à l'égard de l'origine de la création littéraire, nous en venons à observer maintenant le rêve dans son intérêt à l'égard de l'identité du sujet. A travers la façon dont Carmen Martín Gaité les met en œuvre dans le roman, il semble que les deux modalités, consciente et inconsciente, du rêve contribuent à l'expression de deux

¹ Ce qui était déjà la structuration même de *El cuarto de atrás*.

² Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, (II, 19), (1636), Cátedra, Madrid, 1998, p. 164.

³ Charles Nodier, *Rêveries*, cité par Bachelard in *L'eau et les rêves*, op. cit., pp. 25-26.

⁴ On trouve cette distinction entre rêve nocturne et rêve diurne notamment chez Freud, par exemple dans son article « Le créateur littéraire et la fantaisie. », (1908) in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, op. cit.

dimensions distinctes de l'être : d'un côté un faire esthétique, une activité poétique, de l'autre, la révélation de l'identité intime, profonde, secrète ; du côté de la rêverie diurne, donc, une poïésis, du côté du rêve nocturne, une ouverture sur la profondeur identitaire de l'être¹.

a. Le vide et le rêve

Derrière ce doublet du vide et du rêve, nous allons commencer par observer l'expérience du vide de l'espace matériel et son incitation implicite au remplissage imaginaire, avant de revenir au vide identitaire –esthétique et mnémonique– éprouvé en conscience et pourtant éventuellement comblé pendant le rêve nocturne.

- La prison et la rêverie

L'art et l'ennui.

Un lieu vide, un temps vide, sont insupportables.

L'ornement de ces vides naît de l'ennui –comme l'image des aliments naît du vide de l'estomac. –Comme l'action naît de l'inaction et comme le cheval piaffe, et le souvenir naît, dans l'intervalle des actes, et le rêve.

La fatigue des sens crée. –Le vide crée. Les ténèbres créent. Le silence crée. L'incident crée. [...]

Valéry²

Toujours dans ce chapitre de présentation de Leonardo, en prison, « Celda con luz de luna », après le récit de son hallucination relative à la visite de la femme du tableau, et au moment où s'installe le bien être lié au hasch fumé et partagé, Leonardo opère le retournement des notions de réalité et de possibilité –à partir de ce que lui dit son compagnon de cellule de l'impression de « mensonge », à cet instant, concernant l'enfermement de la prison.

Ainsi, le bien-être exprimé par Julián conduit Leonardo à faire l'apologie, inattendue, du lieu dans lequel ils se trouvent ; c'est que son interprétation de la réclusion

¹ Nous reprenons les expressions de « profondeur de l'être » et d'« ouverture » à Bachelard, précédemment cité.

² Valéry, *Tel quel*, (1941, puis 1943), Folio essais, Gallimard, Paris, 2006, p. 328.

tend vers celle de la retraite, et notamment celle que peut pratiquer le poète –par exemple Rilke. Pour autant, ce qu’il exprime est de l’ordre du soulagement, de la libération –alors qu’il est emprisonné–, face à la contrainte de la réalité matérielle et intersubjective du monde extérieur.

Dans cet extrait de discours inaugural, la « liberté » offerte par le monde est accusée de simulacre, pour n’être que limitation permanente ; c’est la réalité qui commence par être accusée de falsification. Au contraire, la prison est envisagée comme protection, et éviction des contingences du réel extérieur. Tandis qu’il décrie l’appréhension illusoire du monde comme liberté, le néant de la prison s’impose à Leonardo comme totalité du possible –imaginaire.

— [...] no hay manera de volar, no hay manera. Hasta que caes aquí, en este hondón, y es el descanso, porque han dejado de perseguirte. Esto es la nada pura, el puro absurdo, sí, el vacío, pero desde el vacío se puede abarcar todo, viajar a cualquier sitio. (RN, p. 39)

La reprise du motif du rêve impossible de pouvoir voler –communément partagé– sert de preuve à cette première saisie de la « réalité », par Leonardo, comme prison ; au contraire, l’évidence de la réalité de la prison, empêchant immédiatement d’envisager la possibilité de la confrontation du rêve au réel, offre au rêve un lieu où s’affranchir de toute limitation, s’exprimer en toute liberté.

Ainsi, si dans *Ritmo lento* le néant est l’aboutissement d’une négation qui ne fonctionne pas ordinairement, ici, la pensée du néant et du vide se définit de façon productive, par opposition à la réalité-simulacre. Elle permet alors la genèse d’une autre réalité : la réalité du rêve ; c’est dire qu’elle se fait, en conscience, fondation de la création. Comme l’exprime Valéry dans la citation en exergue, le néant et le vide sont ici saisis comme condition de tous les possibles ; à l’inverse du réel, du côté du rêve :

— Esquinas de tiempo no, de proyectos no, la cárcel no alberga más tiempo que el de tus sueños. [...] Es el blanco de la nieve, de la luna, el blanco de la nada [...]. (RN, p. 40)

Et la spécificité de ce rêve, contrairement à ce que nous avons d’abord observé de l’hallucination, est de se situer dans une conscience relevant du choix, de l’engagement, c’est-à-dire de se poser comme acte créateur. Tel qu’il est décrit, ce type de

rêve relève en effet du parti-pris et du faire, esthétique et poétique ; c'est une façon pour Carmen Martín Gaité de revisiter le mythe de la liberté de l'esclave enchaîné.

Ce rêve, conditionné et rendu possible par le « vide » et le « blanc », devient alors figure de la création poétique. Malgré les apparences, il est prise de position face au réel –au préalable saisi avec précision et conscience, pour être détourné, conjuré– ; il est engagement, relevant à la fois de l'intime conviction et de l'instinct de survie. Et, la capacité de Leonardo à permettre tant son avènement que sa mise en récit, devient une nouvelle illustration du faire du poète ; à travers lui, notre auteur définit l'engagement d'un certain type de sujet dans une certaine pratique, c'est-à-dire qu'elle justifie, aussi, son propre faire et sa propre œuvre.

Loin de la passivité et l'inactivité, de l'éventuelle capitulation face au réel, Leonardo incarne ce rêveur-créateur, prestidigitateur et illusionniste, capable de faire d'une cellule de prison un océan ; et c'est ce pouvoir-là qui exerce une fascination sur son compagnon de cellule –quant à lui « prisonnier », littéralement, de corps et d'esprit. Face à la détention du corps, Leonardo incarne la liberté de l'esprit dans le rêve. Il est celui capable de combler le vide, de le remplir de poésie.

Pero la cárcel, desde luego, me había deparado un campo idóneo para sublimar la abstinencia forzada en fantasías de infinito. Romper las fronteras entre lo real y lo soñado, transformar, por ejemplo, una celda en mar abierto. (RN, p. 198)

- Le vide identitaire et le rêve nocturne

Il est des heures où le songe du poète créateur est si profond, si naturel qu'il retrouve sans s'en douter les images de sa chair enfantine.

Bachelard¹

Comme nous l'avons dit en introduction, tandis que Leonardo est privé, au début du roman, des éprouvés identitaires du corps propre et de la mémoire consciente, la seule faculté qui continue pour lui à s'exprimer activement est l'imagination –déjà observée sous la forme de l'hallucination ou de la propension à la rêverie. Par ailleurs, si dans l'utopie et l'uchronie de la prison il ne semble pas souffrir de l'anesthésie et de

¹ Bachelard, *L'eau et les rêves*, op. cit., p. 16.

l'amnésie qu'il subit, sa libération, impliquant le réinvestissement de la réalité extérieure, le contraint à la nécessité de la récupération de cette identité.

Et, comme nous l'avons observé dans les chapitres traitant de ces questions, c'est dans l'imagination que réapparaît pour lui ce double substrat identitaire ; dans le rêve nocturne. En effet, le premier rêve, sur le lit de sa grand-mère tout juste remis en état, dans la maison de ses parents, sous les effets de la douleur à la main et du hasch, pendant que Mauricio est parti chercher de quoi soigner la blessure, est un rêve dans lequel s'opère la refondation de son identité.

Nous rappelons simplement, qu'à l'instar de ce que Bachelard nomme « chair enfantine » du rêveur, c'est en effet du corps qu'il commence à en aller dans ce rêve ; du corps propre confondu dans le corps de la mère ; du corps dans son intimité originelle intra-utérine. La dimension cognitive de la mémoire resurgit aussi ensuite, dans le souvenir du conte d'Andersen.

C'est observer, dans la représentation romanesque de notre auteur, et à la suite de l'intuition de Freud, que le rêve est le dernier espace d'expression de ce que la conscience croit perdu ; que dans cette manifestation de l'inconscient peut être récupérée l'identité dérobée à la conscience.

Par ailleurs, l'observation de l'ordre de résurgence établi par notre auteur entre ce que nous pouvons saisir comme les trois acceptions identitaires du sujet –l'esthésie, la mémoire, l'imagination– permet de déterminer sa conception de la stratification de l'identité : avec ce rêve inaugural, on observe que l'imagination se définit comme ce qui jamais ne se perd, et qu'elle fait ressurgir le corps avant la mémoire. C'est esquisser une géologie identitaire dans laquelle, à partir de l'évidence première du corps propre, le substrat psychique le plus profond serait l'imaginaire, puis viendrait l'esthésie, et enfin, à la superficie, la mémoire cognitive ; un ordre qui s'accorde à celui envisagé par les penseurs du XXe siècle de l'inconscient, de l'imaginaire, de la phénoménologie de la perception –par exemple Freud, Bachelard, Merleau-Ponty, à qui nous avons déjà fait référence.

Comme toujours chez Carmen Martín Gaité, et à l'instar des grands penseurs, le sujet trouve sa possibilité d'être appréhendé à travers le sujet créateur, le sujet poétique ; et la dimension la plus intime du sujet psychique est découverte dans celle qui précisément s'exprime par et dans l'œuvre d'art. C'est réaffirmer la pensée d'une

ontologie qui serait une esthétique ; c'est rendre à l'esthétique toute son importance ontologique. La revendication d'une spécificité humaine à chercher dans l'imaginaire et la sensibilité ; et leur expression.

b. La figurativité de la reconstruction du lit

Dans la mesure où nous nous sommes déjà penchée sur le récit de ce rêve inaugural pour y trouver des clés permettant d'observer l'amorce de la sortie de l'anesthésie et de l'amnésie, clés de signification véhiculées à travers des archétypes figuratifs, nous n'allons pas ici, comme pour l'hallucination, repartir sur l'identification des figures convoquées par ce rêve inaugural. Toutefois, pour revenir, sous un autre angle, à l'intensité et la précision du maniement de la figurativité par notre auteur, posées dans la première partie de cette étude, sur *Los parentescos*, nous souhaitons remarquer la « scénographie » extérieure et matérielle qu'elle met en œuvre pour accueillir ce rêve déterminant.

Le récit du rêve s'opère dans l'incipit du chapitre III des Cahiers de Leonardo. La totalité du chapitre précédant, intitulé « La llegada », a été consacrée à la préparation de ses conditions matérielles et somatiques, à la préparation du sommeil. Ainsi Leonardo rentre dans la maison de ses parents par la porte de derrière, dans la « pièce du bas » ; la première chose qu'il fait est de condamner la porte menant à l'étage, moyennant quoi il se blesse à la main. C'est donc un chemin détourné qu'il emprunte avant de s'assurer qu'il ne sera pas happé par l'étage où vivaient ses parents ; métaphoriquement, qu'il ne sera pas confondu par leur quotidien qu'il a choisi de fuir sept ans auparavant. La pièce dans laquelle il choisit de s'installer sert à ce moment de débarras aux objets n'ayant plus d'utilité et d'entrepôt des matériaux de construction servant aux travaux commandés par sa mère ; c'est donc un lieu désaffecté, un espace qui fait office de sas, d'entre-deux, au retour de Leonardo.

Au milieu de ce chaos d'objets, Leonardo s'attèle cependant à construire, à reconstruire, un objet dont il va en même temps expliciter le sens symbolique : le lit de sa grand-mère.

[...] desplazar los objetos que estorbaban para poder armar en el centro la gran cama de hierro de la abuela Inés, cuyas piezas dispersas hubo que rescatar trabajosamente de entre el maremágnum de los

cachivaches. Se requería tiempo y paciencia, igual que para hacer un puzzle, claro; encontraba lógico que resultara difícil. También lo sería ponerse a acarrear todos los fragmentos de mis sueños donde esta cama haya aparecido alguna vez, combinarlos y hallar la clave del argumento que componen. (RN, p. 77)

Le sauvetage des pièces détachées et éparpillées du lit fonctionne comme représentation de l'exigence de la tâche d'interprétation des rêves ; où il en va aussi de « récupération fragmentaire », de « combinaison », de « clé ». La reconstruction du lit sert de figurativité à la théorie de l'interprétation des rêves : la pénibilité du labeur illustre la complexité de mise en forme du récit premier du rêve, tandis que le commentaire de Leonardo relatif à la « clé de l'argument » induit que le travail ne s'achève pas non plus à cet endroit.

Cette première étape de prise de décision et de mise en œuvre du chantier, avec l'aide de Mauricio, s'achevant sur cette réflexion que Leonardo note dans un cahier, se poursuit par l'observation « rêveuse » des faits et gestes de Mauricio. Le moment où celui-ci découpe les points de couture scellant l'enveloppe protégeant la tête du lit se révèle fonctionner comme une figurativité d'un autre ordre, bien que non étranger : Leonardo l'interprète comme le retrait, par un soignant, des points de suture d'une blessure désormais guérie :

Miraba ahora los dedos de aquel hombre manejando la tijera, como si cortara los puntos de una herida, como si deshiciera un maleficio. (RN, p. 79)

Ce travail défait ce que Leonardo a fait avant de quitter la maison : car c'est lui qui avait démonté et emballé le lit de sa grand-mère. Il en va donc d'un heureux retour en arrière, c'est-à-dire d'une réconciliation, de la récupération de quelque chose aimé et condamné par le passé ; il s'agit d'une réouverture. Et comme nous l'avons annoncé précédemment, de la réouverture au rêve et au sommeil de l'enfance.

De cette « cicatrisation » renaît de façon mieux définie la mémoire de la figure de la grand-mère et des contes qu'elle racontait aussi la nuit à Leonardo. Après avoir appelé le sommeil et la complexité de l'interprétation des rêves, c'est donc le rêve lui-même qui ressurgit, dans la figurativité du voyage à laquelle Carmen Martín Gaité l'a déjà associé. Ainsi, au-delà du scepticisme de Leonardo à pouvoir en faire à nouveau l'expérience, le lit retrouve sa comparaison au bateau, et le rêve au voyage :

Es el paisaje que veré desde este barco cuando abra los ojos. Ha cambiado el rumbo del barco y ya no se mueve. Antes, en los tiempos del «érase que se era», se echaba a navegar desde una alcoba de techos altísimos por cuyas ventanas entraba el olor del mar. [...] Ahora ha encallado el barco, no hay viaje. (RN, pp. 82-83)

Dans le chaos où Leonardo choisit de s'installer à son retour, le point d'« ancrage » est donc le lit de sa grand-mère démonté et enfermé avant de quitter la maison. Le combat mené pour sa reconstruction fonctionne comme figurativité de la réouverture de la possibilité du sommeil de l'enfance, et du rêve comparé au voyage, nourri par la présence de la grand-mère et le partage de la voix des contes. C'est à travers l'engagement concret dans cette activité de reconstruction d'un objet matériel que notre auteur fonde le rêve dans le réel, et prépare sa venue refondatrice pour l'identité de Leonardo. Si l'hallucination trouve son efficace dans l'abandon de la conscience, le rêve appartient à l'abandon du corps au sommeil ; pour autant, il commence par requérir une préparation matérielle qui est aussi la preuve de son ancrage premier dans la réalité –du corps¹.

Comme chez tous les « véritables » artistes, on observe une fois de plus chez Carmen Martín Gaité la confusion entre l'esthétique et l'ontologie, le sujet-artiste et le sujet ; et ce à nouveau dans cette amorce de réflexion sur l'imagination à l'œuvre dans la création littéraire entendue dans son acception la plus artistique. Alors que l'identité appréhendable de la façon la plus certaine, celle du corps propre et de la mémoire, est perdue au début du roman pour Leonardo, notre auteur ne doute pas de la possibilité de fonder son identité et son existence sur un autre plan, plus diffus, et pourtant, tel qu'elle le met en œuvre, irréfutable et inaliénable : celui de l'imaginaire –qui continue de s'exprimer dans l'hallucination et le rêve. Pour ouvrir ce roman de la reconstruction identitaire et de l'avènement du sujet-créateur, notre auteur revient donc au mythe de

¹ Après avoir observé comment, « en carne propia », Carmen Martín Gaité a personnellement fait l'expérience du délire et de l'hallucination causés par la fièvre du typhus, et combien cette expérience du dysfonctionnement esthétique et imaginaire était à mettre en lien avec son entrée en littérature, il nous faut aussi redire, bien que ce soit bien mieux connu, combien notre auteur était ce qu'on pourrait appeler une grande « rêveuse », et combien sa littérature est pour beaucoup le fruit de sa difficulté à distinguer le rêve de la réalité. Ainsi, en 1988, dans un article intitulé « Aquel balneario », expliquait-elle : «[...] ya por entonces empezaba yo a no ver nada claras las fronteras entre los sueños y la realidad, y aquella novela trataba de eso [...]», originellement paru dans *Diario 16*, puis recueilli dans *Agua pasada*, op. cit., p. 34.

la liberté imaginative du prisonnier : quand il ne reste rien de l'identité du sujet, il reste encore l'imagination du sujet-créateur, rappelle-t-elle.

L'identité étant suspendue au début du roman, elle commence donc par la création dans son expression la plus pure : l'hallucination. A l'instar de sa propre expérience du délire de la fièvre de typhus, elle en fait la matrice originelle de la création littéraire pour un Leonardo visité par une Mnémosyne sortie d'un tableau et l'engageant à écrire. Quand Leonardo sort ensuite du lieu permettant l'acceptation du vide identitaire, c'est-à-dire quand il sort de prison et regagne sa maison familiale et son histoire, c'est encore l'imagination qui permet de renouer avec le réel : dans l'abandon du corps propre à l'état de sommeil permettant l'avènement d'un rêve, non plus fomenté de façon consciente et créative, mais révélateur de l'identité archaïque.

Le chemin de la redéfinition identitaire s'amorce ainsi pour Leonardo dans l'abandon à la libre expression du rêve nocturne, après que le vide identitaire se soit défendu d'une telle possibilité dans la démonstration de la persistance d'une créativité imaginaire inaliénable, dans l'hallucination, et dans l'engagement dans une poïesis active de la rêverie, revendication explicite d'une alternative au réel.

Dans ce qui peut être saisi comme génétique de la création littéraire, Carmen Martín Gaité revient, avant le faire matériel de l'écriture, à l'origine imaginaire. Avant que de montrer le faire du poète, elle commence par rendre hommage à son identité la plus archaïque, la plus immatérielle et la plus féconde. Et si sa conception du sujet est celle d'un sujet-créateur, le poète reste à se distinguer dans la réalisation de la création dont, comme tout sujet, il est ontologiquement porteur. L'heure est alors à l'observation du faire poétique de Leonardo.

B. Ecriture et littérature

[...] l'écrivain et le texte sont le produit d'une troisième dimension, la profondeur qui soulève verticalement le dit et le non-dit au-dessus de la page et, ce qui est plus important, sépare le livre de son auteur.

Pasternak¹

L'œuvre littéraire de Carmen Martín Gaité, nous espérons participer à en apporter la certitude, avec d'autres, relève d'un engagement à la fois total et singulier. Total en cela que cette œuvre restitue une véritable éthique de vie, en allant de la littérature même, et en cela que le terme d'« engagement » est à prendre –avant le sens que lui redonne Sartre²– d'abord dans le sens étymologique du verbe réfléchi « s'engager » : à savoir, « se mettre soi-même en gage » ; c'est dire qu'à l'origine, pour elle, il y a confusion intime, consciente et assumée, entre vie et littérature. Et singulier en cela, peut-être, qu'il est représentatif de son propre contexte historique, politique, et culturel ; c'est-à-dire que, contrairement à ce qui peut se passer en France, par exemple, à la même époque, dans un après-guerre d'un autre ordre, où l'écrivain, comme l'a exposé Sartre, par le simple fait d'être écrivain et de publier cette voix autre devient acteur opératif de l'organisation de la société, l'engagement dans la littérature de la « Génération des années 50 » en Espagne, se singularise dans sa comparabilité à celui de tout art en prise avec un régime dictatorial³ : en effet, il s'agit ici d'un engagement

¹ Boris Pasternak, in *Correspondance à trois*, op. cit., p. 79.

² Dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, Sartre tente de définir sa notion d'« engagement » afin de la défendre de l'amalgame à la récente expérience d'un art idéologique et propagandiste. Pour autant commence-t-il par reprendre la formule de Pascal, « Nous sommes embarqués. », avant de distinguer l'embarquement de l'engagement par la conscience éveillée : « [...] un écrivain est engagé lorsqu'il tâche à prendre la conscience la plus lucide, et la plus entière d'être embarqué. », op. cit., p. 84. Dans la lignée de « l'Art pour l'Art », l'art est toujours intrinsèquement « engagé » ; encore faut-il en être conscient, précise Sartre.

³ Et Sartre de préciser, dans une perspective française, que la littérature étant « une certaine façon de vouloir la liberté », *ibid.*, p. 72, elle est conditionnée par le régime politique dans lequel elle s'enracine : « *L'art de la prose est solidaire du seul régime où la prose garde un sens : la démocratie.* » ; et encore, « *Un forgeron, c'est dans sa vie d'homme que le fascisme l'atteindra mais pas nécessairement dans son métier : un écrivain, c'est dans l'une et dans l'autre, plus encore dans le métier que dans la vie.* », *ibid.*, pp. 71-72. L'expérience de l'existence d'une littérature qui ne soit pas une littérature de propagande sous les régimes dictatoriaux, par exemple celle qu'ont façonnée les écrivains de la « Génération de 50 » en Espagne sous le régime franquiste, vient tout de même porter une lueur d'espoir et un bémol au propos de Sartre.

de l'ombre, d'un acte de résistance occulte, ne pouvant se revendiquer ouvertement comme tel, du fait du joug de la censure.

Ainsi, de façon encore plus évidente que dans un contexte de libre circulation des idées, le choix de la littérature s'annonce, dès le départ et de façon toute pragmatique pour notre auteur, comme l'engagement dans une autre réalité, comme la nécessité vitale de créer un autre monde, tel qu'elle l'explique par exemple dans *El cuarto de atrás* :

[...] lo sabía, me escaparía por los vericuetos secretos y sombríos de la imaginación, por la espiral de los sueños, por dentro, sin armar escándalo ni derribar paredes, lo sabía. [...] Fugarse sin salir, más difícil todavía, un empeño de locos, contrario a las leyes de la gravedad y de lo tangible, el mundo al revés, sí.¹

C'est dire que pour survivre, ou encore « résister », elle choisit le refuge du monde imaginaire, avant de s'engager elle aussi dans sa création, par le biais de la littérature. Et ce, à l'instar du personnage archétypique de Robinson Crusoé qui lui permet, toujours dans *El cuarto de atrás*, de poser cette affirmation fondamentale de sa propre expérience : « De la necesidad de sobrevivir surge la inventativa. » (CA, p. 155) ; littéralement, c'est de la survie dont il en va.

Le simple fait que cet engagement, au sens sartrien, émerge pour elle des circonstances d'une réalité historique clairement identifiable permet de faire le lien entre ce qui est couramment appelé la « réalité » et la « fiction », et qu'elle appelle, de façon plus vitale et figurative, la « vie » et la « littérature » : pour elle, l'Histoire est responsable de l'engagement dans la littérature ; la Littérature est la réponse à l'Histoire. Et c'est à cette question, de la confusion entre fiction et réalité, que nous allons maintenant nous intéresser de plus près ; c'est-à-dire vérifier la porosité des frontières, la coprésence de l'imaginaire au réel et du réel à l'imaginaire.

Dans cette dernière partie en allant de l'imagination dans la littérature, nous avons d'abord observé, à travers Leonardo, l'existence et la persistance inconditionnelles de la faculté d'imagination et de sa production imaginaire, librement exprimées

¹ Carmen Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, op. cit., p. 110. Dans son introduction de 1997, Lluís Izquierdo insiste encore sur cette définition de la littérature comme contrepoids à la dictature : «[...] no hay cuartos de atrás a favor de las dictaduras. Un cuarto de atrás es un reducto sólo concebible como refugio de las libertades que una se toma para respirar abierta, entretenida y críticamente con sus fantasmas.», *ibid.*, p. XXIII.

dans l'hallucination et le rêve ; après cette vérification préliminaire, l'heure est maintenant au passage de l'imagination en elle-même à sa transformation dans la création littéraire¹. C'est-à-dire observer comment ce substrat créateur participant d'une certaine appréhension de la « vie », et par ailleurs, se réfléchissant dans la littérature lui préexistant, peut à son tour générer la création littéraire.

Aussi s'agit-il maintenant de se pencher sur la production scripturaire de Leonardo en tant que telle, dans sa réalité autobiographique. Une *qualité* générique que nous envisagerons comme moyen terme sur le chemin de la création littéraire, dont la visée, une fois encore, sera la production littéraire de Sila, d'autres genres.

1. Ecriture autobiographique

Contrairement à tout ce qui est dit, écrire son autobiographie, ou bien plus simplement, écrire à partir de sa « réalité », choisir sa « réalité » pour traiter de sa vérité (choisir une de ses « réalités » pour traiter d'une de ses vérités) –ce qui est au fond de l'acte d'écriture– est le genre le plus difficile qu'il soit.

Ivan Darrault-Harris²

Il y a de grands auteurs d'autobiographie ; à l'origine du genre on peut penser à Montaigne, Rousseau, ou encore, de façon plus récente et avec la particularité du féminin, Simone de Beauvoir. Carmen Martín Gaité ne fait pas partie de ceux-là –peut-être, entre autres, du fait de sa singularité espagnole précédemment rappelée– ; le seul écrit à proprement parler de ce genre, produit en 1980 à la demande de Joan Lipman Brown, chercheuse américaine faisant alors sa thèse de Doctorat sur son œuvre, est son bref « Bosquejo autobiográfico », recueilli ensuite dans *Agua pasada*, en 1993³. Lors de cette parution, treize ans après sa rédaction et sans l'avoir modifiée

¹ Dans son article « Le créateur littéraire et la fantaisie », Freud tente l'assimilation entre « le créateur littéraire » et « le rêveur diurne », in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, op. cit. L'introduction à *L'Eau et les Rêves* de Bachelard se conclut encore sur ce même postulat comparatif : « passer de la psychologie de la rêverie ordinaire à la psychologie de la rêverie littéraire. », op. cit., p. 27.

² Ivan Darrault-Harris et Jean-Pierre Klein, *Pour une psychiatrie de l'ellipse, Les Aventures du sujet en création*, op. cit., p. 69.

³ La même Joan Lipman Brown cherche encore à traiter la question autobiographique, quelques années plus tard, et cette fois à partir de deux de ses romans, dans un article intitulé « One

ou complétée, notre auteur ajoute une note de bas de page en précisant la motivation ; justification qui semble accréditer la thèse de son étrangeté, voire son rejet personnel, à cet exercice, du moins sous cette forme particulière qu'elle expose : une démarche ni spontanée ni littéraire, répondant à la demande extérieure d'un tiers dans une perspective relevant de l'« historiographie » personnelle¹.

Or, l'histoire du genre connaît au début du XXe siècle, avec Gide notamment, une révolution, d'abord d'ordre cognitif et se répercutant aussitôt dans son esthétique : à partir de la prise de conscience de l'impossibilité de la tentative proposée initialement par l'autobiographie, à savoir la récupération chronologique, ou génétique, des événements considérés comme « objectifs » et propres à élaborer un récit de vie définitif², l'autobiographie glisse vers la nouvelle appellation d'« autofiction »³, se construisant pour sa part directement sur la conscience et l'acceptation de l'éclatement de la mémoire et la fluctuation de son interprétation, et ainsi, quittant la linéarité du récit pour le fragmentaire. Et c'est dans cette nouvelle appréhension du genre que s'est illustrée Carmen Martín Gaité : son fameux *El cuarto de atrás*.

Leonardo ne se propose pas non plus, en ces termes, d'écrire une autobiographie. Ce à quoi il s'engage, comme l'a aussi pratiqué notre auteur sur la proposition de sa fille, c'est simplement d'écrire dans ses « Cahiers » ; la contrainte étant pour lui dans la discipline de la régularité assignée à cette entreprise, et le but, clairement posé dès le début, de l'aider à retrouver la mémoire de son parcours biographique – tandis que les *Cuadernos* de Carmen Martín Gaité sont davantage comparables à ceux d'un Valéry, ou du *Journal* d'un Gide, en allant « pêle-mêle » de notes de lecture, réflexions littéraires, notes personnelles.

Ainsi commencerons-nous, grâce au comportement de Leonardo, par observer une action singulière, et qui, comme toute action, s'intègre à la vie de celui qui la com-

Autobiography, Twice Told: Martín Gaité's *Entre visillos* and *El cuarto de atrás* », *Hispanic Journal* 2.7, 1986.

¹ Cf. Carmen Martín Gaité, « Bosquejo autobiográfico » (1980), in *Agua pasada*, op. cit., note de bas de page p. 11.

² Jean Starobinski donne une première définition de l'autobiographie en ces termes, en 1970 : « *Biographie d'une personne faite par elle-même.* », in n°3 de la revue *Poétique*, p. 257.

³ Ce néologisme date de 1977 et est dû à l'écrivain et critique Serge Doubrovsky, pour qualifier son « livre » intitulé *Fils* : « *Autobiographie ? Non. Fiction, d'événements et de faits strictement réels. Si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberté.* », Galilée, Paris, 1977.

met : l'action d'écrire. Il s'agira alors de vérifier le succès ou non de l'entreprise qu'il s'est clairement proposée, et aussi les incidences propres à cette action particulière d'écrire : des incidences relevant du savoir-faire littéraire, c'est-à-dire de l'art littéraire même, et encore, liées à l'intromission de l'imaginaire, particulièrement propre à se manifester dans le « feu » de cette action si singulière.

a. Ecriture : recréation et création

C'est, ce jeu insensé d'écrire, s'arroger, en vertu d'un doute – la goutte d'encre apparentée à la nuit sublime – quelque devoir de tout recréer, avec des réminiscences, pour avérer qu'on est bien là où l'on doit être (parce que, permettez-moi d'exprimer une appréhension, demeure une incertitude).

Stéphane Mallarmé¹

En comparaison avec *El cuarto de atrás* et *Nubosidad variable*, *La Reina de las Nieves* se définit moins comme un roman métatextuel : on y trouve en effet beaucoup moins de passages où le sujet écrivant réfléchit à même sa production scripturaire son rapport à elle et sa modalité propre d'élaboration. C'est que la démarche de Leonardo, à l'origine, et pour ces Cahiers précis qui sont ceux qu'expose le roman, est différente de celle de C et encore de celle de Sofía et Mariana : C, double autofictionnel de Carmen Martín Gaité, cherche à écrire un livre de Mémoires qui serait aussi un roman, Sofía et Mariana, lassées de leur quotidien asphyxiant s'ouvrent une « fenêtre » – pour reprendre l'expression chère à notre auteur² – sur l'évasion offerte par la création littéraire, c'est-à-dire que dans les deux cas le parti-pris initial et annoncé est celui de la littérature ; pour Leonardo, au contraire, et par opposition aussi à ses aspirations et tentatives passées³, le parti-pris initial n'est pas d'ordre littéraire, mais relève d'un choix de « méthode », pour ainsi dire, de reconstruction identitaire⁴.

¹ Stéphane Mallarmé, cité par Ivan Darrault-Harris in *Pour une psychiatrie de l'ellipse*, op. cit., p. 70.

² Cf. Le titre donné à son recueil de conférences sur la littérature féminine : *Desde la ventana*.

³ «*Repasando esos comienzos de novela, donde el muchacho convertido en hombre regresa al castillo de irás y no volverás para pedirle cuentas a su padre de lo que siempre estuvo oscuro [...]*» (RN, p. 72).

⁴ De même, dans son article de 2002, Anne Paoli observe : «*Leonardo, comme les précédents personnages [de Carmen Martín Gaité], va puiser dans ses notes, puis dans sa rédaction, l'es-*

Pour autant, les réflexions offertes par ce roman concernent davantage l'écriture dans ce qu'elle permet de « tout recréer », comme dit Mallarmé, sachant que ce tout commence par le « je » –avant même la littérature, pourtant aussi toujours déjà là. Un « jeu », donc, pour retrouver, le « je ». Et l'expérience scripturaire de Leonardo relève en effet davantage de cette conception de l'autobiographie, celle défendue par Gusdorf, où il en va avant tout –avant la rhétorique– de l'ontologie¹.

La démarche étant ce qu'elle est, les réflexions métatextuelles la définissant se font aussi discrètes que possible. Nous les trouvons presque exclusivement dans trois chapitres : le chapitre I « Propósitos de orden », le chapitre V « Salto en el vacío », et le chapitre XIV « Ráfagas de vértigo ». Ce qu'elles révèlent concerne à la fois cette « re-création du moi », et la création d'un objet exogène, une œuvre, l'écriture même.

- Recréation du sujet, récupération de l'histoire

Comme nous l'avons déjà évoqué, l'expérience de l'écriture de Leonardo ne commence pas avec les Cahiers exposés dans le roman ; dès la première partie du roman, le narrateur remarque en effet son habitude de prendre des notes. D'un point de vue fictionnel, il y a donc des cahiers antérieurs à ceux proposés au lecteur.

A l'heure de se confronter une nouvelle fois à l'écriture pour tenter d'y trouver un soutien à sa reconstruction identitaire, Leonardo commence par réviser ces cahiers ; c'est-à-dire par vérifier leur incohérence pour se convaincre de les abandonner.

Hoy he estado revisando cuadernos de los últimos años, y me ha parecido pasar la mano por las cicatrices de mi conflicto frente a la escritura. En todos ellos se alternan los más inconsistentes desvaríos y las notas más caóticas con algún espacio en blanco, a partir del cual la caligrafía se recompone y, durante unas líneas, que progresivamente se van desintegrando, se mantiene un propósito de orden: la promesa de un auténtico comienzo. Esos instantes, durante los cuales la urgencia por romper el cerco de la confusión me pareció cuestión de vida o muerte, me asaltan desde el papel y convierten en ilusoria la pretensión de que ahora las cosas vayan a ser de otra manera. (RN, pp. 71-72)

sence même de son existence. », in « Approche de l'évolution narrative de Carmen Martín Gaité dans *La Reina de las Nieves* », op. cit..

¹ Cf. Georges Gusdorf, *Lignes de vie* (2 volumes), *Les écritures du moi* (vol. 1) et *Auto-Biographie* (vol. 2), Odile Jacob, Paris, 1991. Son appréhension ontologique du genre pourrait se résumer en ces termes : « écrire sa vie, c'est lui donner un sens. ».

Cette vérification permet la caractérisation du dysfonctionnement d'un discours et l'observation de la répercussion de ce dysfonctionnement dans son passage à l'écrit ; en atteste eu égard au contenu du discours le syntagme « los más inconsistentes desvaríos », et eu égard à sa transposition scripturaire le syntagme « notas más caóticas ».

Leonardo suggère aussi que cette conscience du chaos n'est pas seulement liée à la distance de cette relecture, mais qu'elle était déjà présente au moment de l'écriture, pourtant envisagée alors aussi comme espoir de remise en ordre. Ainsi met-il en évidence ce que nous pourrions définir comme les deux enjeux de l'écriture autobiographique en quête du sens identitaire : permettre au sujet écrivain de retrouver –autant que faire ce peut– une cohérence intime, et produire un texte qui réponde quant à lui à la cohérence propre à l'écrit¹.

En revenant à ces cahiers premiers, ces « cahiers du chaos », avant de faire une nouvelle tentative, Leonardo lexicalise le lien, la relation de causalité intime, entre l'acte d'écrire et la question de la survie : « la urgencia por romper el cerco de la confusión me pareció cuestión de vida o muerte ». Dans cette première relation remise à jour par Leonardo, l'écriture n'est pas envisagée comme un art, au sens d'ornement, de beaux-arts, mais identifiée à un moyen de survie ; c'est la mise en évidence d'une des façons de Carmen Martín Gaité d'envisager la confusion entre l'écriture et la vie : quand la vie semble avoir perdu son sens, l'écriture apparaît comme espace où le retrouver, le recréer, le réinventer.

Par ailleurs, Leonardo identifie aussi la lutte entretenue par le sujet écrivain à l'égard de la cohérence et de l'élaboration propres à la spécificité du discours écrit ; la quête de ce sens de l'écrit s'observe alors dans les syntagmes « propósitos de orden » et « auténtico comienzo ». C'est la mise en évidence de l'existence de règles propres à l'écriture dans sa construction en tant que sens.

Comme en attestent et le titre du premier chapitre des « nouveaux cahiers », « Propósitos de orden », et son contenu, ce retour préalable sur l'expérience du passé, l'analyse de sa non efficacité, fonctionnent comme point de départ de la nouvelle construction. Ainsi, l'expérience échouée retrouve elle aussi un sens en devenant fondation

¹ C'est dans ce sens que José Jurado Morales appréhende aussi l'écriture telle qu'elle est représentée dans *La Reina de las Nieves* : «la concepción de la escritura como elemento restaurador de la identidad perdida», in *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, op. cit., p. 309.

de l'expérience nouvelle. Le chapitre se termine alors sur la confirmation d'un nouveau départ dans l'écriture :

Pero no quiero desviarme más. Cosa por cosa. Empezaré contando como fue la llegada. Las buenas novelas, él lo decía siempre, suelen empezar con una llegada. (RN, p. 73)

Sans faire de la comparaison au roman la visée esthétique de l'entreprise scripturaire, nous retenons de ce passage son énonciation de la nouvelle « entrée » en écriture, du nouveau « début ».

Après cette attention portée, à l'instar de Leonardo lui-même, au préliminaire de ce nouveau départ, l'heure vient d'évoquer la matière recherchée par cette écriture. Sans revenir sur l'ambiguïté de la notion de « réalité », il s'agit de redire que ce que cherche à reconstruire Leonardo, par le biais de l'écriture, est sa réalité biographique. L'écriture ne vise donc pas ici directement un imaginaire, ne cherche pas à inventer un autre monde –comme avait coutume de le faire le roman traditionnel–, à créer une autre réalité, mais *est* cette création d'une réalité autre, venue de la transposition, par le prisme de la récupération mémorielle d'abord, puis de la transcription à l'écrit.

Si Leonardo ne rend que peu compte de sa réflexion à l'égard de son labeur scripturaire, nous avons déjà observé dans la partie précédente combien il rend compte de sa confrontation au travail de la mémoire. Ici, nous voulons juste rapporter un passage dans lequel il met en relation les deux entreprises, au chapitre XIV intitulé « Ráfagas de vértigo » :

Los esfuerzos por fortalecer y resguardar mi propia escritura me habían mantenido alejado, durante un tiempo que no puedo calcular, de aquella otra historia de amor [...].

Lo que no sabía cuando logré frenarlo, es que a los abismos te empujan fuerzas que no dependen de tu propia capacidad de resistencia. [...] El arte de enhebrar armoniosamente episodios fragmentarios, aunque fueran crueles, me serenó y otorgó –con presunción de duraderas– unas dotes de control que restauraban, a través de la escritura, mi propia identidad malparada. Ante síntomas graves de amenaza, era yo el primero en escuchar la señal de alarma y acudir a vacunarme contra la locura. Y conseguí que no me fuera mal. En mis cuadernos queda constancia de ello. (RN, p. 235)

Leonardo démontre ainsi comment l'« art » et l'« écriture », ou encore l'art de l'écriture, remplissent deux fonctions intimement liées l'une à l'autre –comme l'a démontré la

psychanalyse– : une fonction liée à la mise en forme d’une interprétation ponctuelle de fragments mémoriels, et une fonction relevant de l’aide à la survie dans l’instant présent, au moment de sa pratique.

Et au-delà de ces deux fonctions de l’écriture, ce sont encore deux incidences d’ordre somatique que nomme Leonardo : eu égard à la récupération mémorielle et la reconstruction identitaire elle permet la reprise du contrôle de soi –passé et incidemment présent–, « me serenó y otorgó [...] unas dotes de control que restauraban, a través de la escritura, mi propia identidad malparada », et eu égard à l’expérience de perte de soi encore à l’œuvre dans le présent, lexicalisée au moyen d’un vocabulaire de registre médical, « síntomas graves », elle vérifie son efficacité thérapeutique, explicitement lexicalisée maintenant, en tant que « vaccin contre la folie ». La mise en évidence des effets somatiques de l’écriture contribue à accréditer la thèse de l’écriture comme moyen de survie ; en même temps que le lien est fait entre l’altération de la mémoire et l’altération du corps.

Au moment de reprendre le travail d’écriture, Leonardo commence donc par vérifier la non efficacité de sa production passée ; non efficacité, tant à le construire lui-même, qu’à construire un texte. La compréhension de cette errance sert alors de fondation à sa nouvelle tentative qui, pour sa part, réussit à récupérer et reconstruire la réalité biographique passée de Leonardo, et encore, à opérer dans le présent comme moyen de survie. Reste à observer, brièvement, ce qui est dit de la production textuelle.

- Création d’un texte

Cette entreprise scripturaire, en plus d’être la méthode choisie par Leonardo pour chercher un objet déterminé –sa mémoire et son identité–, est aussi envisagée comme objet en tant que tel, comme objet produit. Et cet objet est nommé par Leonardo : « mi escritura ».

Dans les rares moments où il fait référence à cet objet, c’est soit, précisément, pour le définir en tant qu’objet autonome, la « finalité sans fin » kantienne, soit, pour évoquer son souci « stylistique », pour reprendre sa propre terminologie :

Escribir así, sin prisa, y con una cierta pretensión de estilo, como lo vengo haciendo, ha aplacado mi angustia y se ha convertido en una ocupación que no persigue un fin, porque lo lleva dentro de sí misma. (RN, p. 117)

Y de esta mezcla de pasado y presente surge un nuevo surco intemporal: el de mi escritura. (RN, p. 119)

L'écriture est donc perçue par Leonardo comme un objet à part entière qui prend son existence hors de lui, sujet ; comme un objet exogène. Et il semble qu'il y ait un lien entre cette perception de l'autonomie de l'objet et l'attention qu'il porte au respect de l'art d'écrire, aux règles inhérentes à l'écrit.

Ainsi, notre auteur redéfinit, à travers un personnage représentant la confrontation réfléchie à l'acte d'écriture, l'autonomie de l'objet écrit dans sa relation au respect des règles cognitives et sémantiques qui lui sont propres.

Par ailleurs, et dans cette même logique, si conformément à sa nécessité initiale de reconstruire son identité, Leonardo commence par appréhender l'écriture comme simple moyen, méthode, celle-ci ne tarde pas à le rappeler vers d'autres aspirations. En effet, dans ce souci de reconstruction c'est aux règles de l'écrit qu'il s'en remet, règles qu'il connaît au préalable –en tant que fervent lecteur d'une part, et d'autre part pour s'être proposé plusieurs fois par le passé d'écrire un roman. Et dans la vérification du succès de la nouvelle entreprise ressurgit l'aspiration à la création d'un objet de nature littéraire ; à l'aune de sa réalisation manifeste, l'écriture recommence à s'envisager comme littérature. C'est ce dont atteste, par exemple, le souvenir de la cause de cette nouvelle entrée en écriture : la réminiscence d'une phrase citée par Mauricio et directement envisagée comme élément d'une création littéraire, comme épigraphe d'un écrit défini génériquement comme conte de fées :

De la conversación con él [Mauricio Brito] aquella noche arrancan mis deseos vehementes de escritura. Que, por cierto, se marchó diciendo: «A lo más oscuro, amanece Dios.» Buena entrada para un cuento de hadas. (RN, p. 222)

Et c'est ce à quoi nous allons maintenant nous intéresser : à cette façon, subreptice, de la littérature de s'immiscer dans l'écriture, de l'imaginaire de s'immiscer dans le « réel » biographique.

b. Art et imaginaire

No creo que un hombre de letras pueda escribir su autobiografía.

Héctor Bianciotti¹

C'est peut-être maintenant que nous allons toucher au cœur même de la question qui, en définitive, sous-tend la totalité de notre recherche et de l'œuvre de Carmen Martín Gaité : la question de la nuance distinguant l'écriture de la littérature. Cette question, nous la posons ici à partir de l'écriture autobiographique de Leonardo : comment, ou par quels biais, l'autobiographie devient-elle littérature, sachant que son référentiel n'est pas à proprement parler imaginaire, mais qu'il se situe au contraire dans une réalité référenciée, celle de la biographie de l'auteur ? Question qui revient encore à celle de la définition de l'enjeu de l'œuvre d'art à savoir, le passage du particulier à l'universel : comment la *situation* individuelle peut-elle accéder, par l'écriture, à l'universel véhiculé par l'œuvre d'art –dans le meilleur des cas– ?

L'expérience de Leonardo, comme nous allons le voir, induit deux réponses : l'une relative à l'art –dans le sens propre de poïésis– de raconter, et l'autre relative à la perception et l'acceptation de l'imaginaire, de la porosité entre le réel et l'imaginaire, la vie et la littérature. Deux éléments de réponses en faveur de la redéfinition de l'autobiographie en autofiction. Sans revenir en détail sur la problématique de la mémoire convoquée par celle de l'autobiographie, nous rappelons simplement qu'en tant qu'herméneutique, la mémoire est intimement liée à l'imagination : le souvenir étant la reconstruction, à partir du présent, d'un événement « réel » passé ; cette reconstruction étant le résultat de l'hybridation entre un fait « objectif » et l'imaginaire du sujet.

La problématique de l'autobiographie redéfinie en autofiction se pose ainsi comme voie d'accès particulièrement propice à l'interrogation d'une éventuelle « pureté » de la création, entendue comme détachement du réel. A l'instar de la réflexion théorique sur l'autofiction, l'acte de création artistique n'est jamais totalement déconnecté du

¹ Héctor Bianciotti, « Autoficciones », in *La Nación*, Buenos Aires, 29/04/2001. Dans cet article, Héctor Bianciotti défend le terme d'autofiction à l'aune de sa conscience –proche de celle de Gide, déjà– de l'impossibilité de l'objectivité à l'égard du passé, et encore de la fusion –aussi remarquée chez notre auteur– entre la vie et la littérature : «*El recuerdo no es sino parcialmente el pasado*», «*Tal vez esté condenado a hablar de mí mismo, pero el "mí mismo" ya está borrado: la literatura nos reinventa. Aprendí la vida –lo que sé o voy sabiendo– tanto en la vida como en los libros.*».

réel, n'est jamais totalement étranger au réel ; toujours il n'est que sa transformation par le prisme de l'imaginaire.

- Art de raconter, savoir-faire littéraire

Avant même de pénétrer le domaine de l'écrit, Leonardo est identifié par ses auditeurs, donc dans le domaine de l'oral, comme bon conteur ; notamment à deux reprises, en prison par Julián, et dans le bar de nuit par Almudena. La distance temporelle entre ces deux témoignages concordants concourt donc à faire de cet attribut une constante de l'identité de Leonardo –au-delà de son altération– ; la qualité de sa mise en discours devient ainsi une de ses caractéristiques identitaires.

De l'échange initial avec Julián ressortent deux éléments de définition de l'art du « conte » : l'un, relatif à son *contenu*, l'autre, à son *expression* : d'une part, Leonardo, de sa propre initiative, fait du *contenu* du conte un contenu ordinaire, banal, quotidien –par opposition au présupposé, de Julián, de la création imaginaire extraordinaire– ; d'autre part, Julián induit que si tel est le cas, c'est-à-dire si effectivement tout est potentiellement matière à devenir conte, l'essence du conte réside alors dans son *expression*, dans l'art de sa mise en discours :

- [...] ¿Por qué crees que no son cuentos también estas cosas? Ponte a contarlas y verás. Todo es cuento. [Leonardo]
[...]
- No todos sabemos contar cuentos. [Julián] (RN, p. 33)

Carmen Martín Gaité passe donc par le point de vue profane, celui de Julián, pour redéfinir l'extraordinaire du littéraire dans le travail des mots, leur mise en récit.

L'échange avec Almudena conforte cette localisation de l'extraordinaire à même le discours de Leonardo : c'est elle qui maintenant observe que rien du contenu de ce qu'il raconte n'est extraordinaire en soi, mais qu'il fait preuve d'un savoir-faire capable de transformer le réel :

- Pues, por ejemplo, te pones a contar que por la Gran Vía está lloviendo a cántaros y de verdad te digo, parecía que llegabas de Bombay en helicóptero, y todo se vuelve distinto, la calle, la gente, la tormenta, todo. De eso que dices: ¿pero éste de dónde sale? Yo es que te estaba oyendo y alucinaba. A lo mejor fue el hash. (RN, p. 189)

« Todo se vuelve distinto » : la parole a donc le pouvoir de changer le réel, par la seule transposition du réel en parole. Et l'effet observé de cette transformation du réel sur l'auditrice est comparé, selon ses propres termes, à l'hallucination –qu'elle éprouve habituellement par la consommation de drogue– ; l'art du langage est donc ici directement envisagé par notre auteur comme un art hallucinatoire.

Ainsi, l'acte de raconter, qui est encore celui de la mise en langage, est une première expérience de la création littéraire, en même temps qu'un retour à l'imaginaire originaire, comme en atteste la comparaison faite par Almudena entre le récit de Leonardo et l'hallucination ; c'est donc observer comment la simple mise en langage suffit à créer de l'imaginaire ; et c'est encore redécouvrir comment le langage verbal est, en lui-même, une « imagination » –entendue comme système de représentation symbolique, abstrait–, c'est-à-dire cette figurativité irrévocable et indépassable identifiée par Greimas et Teresa Keane dans « l'éloge du mot » –et dont nous avons abondamment parlé dans la première partie de cette étude, sur le langage dans *Los parentescos*. Ainsi, Carmen Martín Gaité, à nouveau et différemment, repense le langage verbal comme imagination en soi –figurativité– ; redit la matière imaginaire avec laquelle se fabrique la littérature.

- Imaginaire et rapport au réel : « l'amalgame vie-littérature »

Il est une réflexion de Carmen Martín Gaité, présente dans son célèbre article intitulé « La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas »¹, qui peut nous permettre de faire le lien entre cet imaginaire inhérent à la mise en mot du réel, et l'expérience intuitive de l'appréhension du réel à travers l'imaginaire personnel du sujet :

Cuando vivimos, las cosas nos pasan; pero cuando contamos, las hacemos pasar; y es precisamente en ese llevar las riendas el propio sujeto donde radica la esencia de toda narración, su atractivo y también su naturaleza heterogénea de los acontecimientos o emociones a que alude. (p. 22)

¹ Carmen Martín Gaité, « La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas », in *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, op. cit., p. 22.

Dans ce fragment démonstratif, notre auteur commence par comparer le fait de vivre à celui de raconter. L'avantage va au second : tel qu'elle le conçoit ici, vivre est subordonné à la contingence des événements, tandis que la mise en discours de ces événements avérés permet au contraire d'en reprendre le contrôle, de les « reprendre en main ». Face à la contingence du réel, le discours est le moyen pour le sujet d'exprimer, de retrouver, sa nécessité. Le lieu d'élaboration du discours est donc perçu comme libre lieu de création, sans que cela signifie que celle-ci échappe à l'« hétérogénéité » inhérente à la perméabilité entre l'appréhension des « événements » et les émotions qui lui sont liées ; à l'inverse, la créativité de la vie semble plus restreinte.

A la fin de ses cahiers, après avoir en partie réussi à distinguer ce qu'il a précédemment nommé « *amalgama vida-literatura* » (RN, p. 126) et pris la décision de rencontrer Casilda, Leonardo succombe une dernière fois à l'inquiétude face à la conscience des risques impliqués par la contingence du réel à laquelle il propose de s'exposer. S'il parvient à en sortir, c'est en changeant son point de vue sur la façon d'appréhender cette contingence ; et à nouveau, la vie rejoint la littérature : la littérature vient permettre de faire face à la vie. En effet, ce changement de point de vue relève de la reprise en considération de la créativité à l'œuvre dans la mise en discours des événements : il propose de les appréhender à l'aune de la possibilité expérimentée dans le langage d'en reprendre la maîtrise. La métaphore employée à cet effet est celle du roman. Et il s'agit pour Leonardo, à ce moment, de vivre sa vie –en l'occurrence sa rencontre avec Casilda– à partir de la possibilité d'influence vérifiée dans l'écriture d'un roman :

[...] imaginando de pronto como una aventura incitante el proyecto de telefonar a la Quinta Blanca. ¿Y por qué no lo va a ser? Depende de ti, lo puedes convertir en lo que quieras, simplemente con concentrarte [...] ¿Es que de la noche a la mañana has perdido el poder de embaucar y transformar que tanto parentesco tiene con tus dotes fabulosos? [...] De novela, ¿no? ¡Pues vive tu novela! (RN, pp. 242-243)

C'est donc par mimétisme à l'égard de la confiance retrouvée en la possibilité de construire un discours cohérent et convainquant que Leonardo retrouve la faculté d'envisager un pouvoir opératif sur son existence. L'art retrouvé du langage engendre ainsi la récupération d'un art de vivre.

La mise en place de cette appréhension esthétique de la vie permet par ailleurs de revenir à la notion de réalité ; ou plutôt à celle de l'appréhension du « réel ». Elle permet d'illustrer comment le réel n'est jamais que sa saisie par une subjectivité, c'est-à-dire par un imaginaire. Et c'est à partir de là que nous pouvons revenir à la question de l'autobiographie et de son statut littéraire.

En effet, cette redéfinition de la « réalité » comme « saisie de l'imaginaire » vient lever l'hypothèque portée sur la possibilité de l'autobiographie d'être considérée comme création littéraire à part entière, du fait de sa référentialisation actanciée, historiographique, dans la biographie de l'auteur. A partir de ce retour à l'appréhension du réel, on peut même déduire que l'autobiographie rend compte d'un réel triplement imaginé : au moment de sa saisie, puis de la construction du souvenir, et enfin de la mise en discours écrit. C'est lui donner accès au statut de création.

Outre le savoir-faire, l'art, de la mise en langage, il nous semble que notre auteur concourt, à travers l'expérience de l'écriture de Leonardo et de son questionnement à l'égard de l'essence de la littérature, et encore à l'égard de la « frontière » entre la réalité et la fiction, à démontrer que ce qui permet à l'autobiographie d'accéder à l'universel est précisément l'imaginaire ; que le dépassement de la *situation* individuelle intervient dans l'universalité de l'imaginaire¹.

Une fois redonnée sa légitimité à l'ancrage initial de Leonardo eu égard à l'aventure littéraire, reste à observer l'ancrage qu'il vise et qu'il a déjà expérimenté, en prison, mais sans que cela ne débouche immédiatement sur la création d'une œuvre ; l'ancrage qui est originairement celui de Sila ; l'ancrage dans l'imaginaire « pur ». Dans un imaginaire qui est celui le plus « en marge » du réel.

¹ C'est du moins le point de vue de Baudelaire, entre autres : « L'imagination *est la plus scientifique des facultés, parce qu'elle seule comprend l'analogie universelle* », dans une lettre à Toussenel, cité par Tzvetan Todorov, in *La littérature en péril*, Flammarion, Paris, 2007, p. 59.

2. L'échappatoire littéraire

La fonction de la littérature est de créer, en partant du matériau brut de l'existence réelle, un monde neuf qui sera plus merveilleux, plus durable et plus vrai que le monde que voient les yeux du vulgaire.

Oscar Wilde¹

Le moment est venu, dans cette dernière partie consacrée à la création littéraire à proprement parler, d'aborder la définition de ce qui fait l'objet de la totalité de cette étude visant la démonstration de la nécessité de la littérature telle qu'elle est représentée par et dans l'œuvre de Carmen Martín Gaité : précisément, la littérature, le littéraire. Le mystère planant sur un tel objet ne peut alors que nous guider vers la proposition de Maurice Blanchot, proposition d'un « espace littéraire » : un espace *s'ouvrant* et *faisant* la littérature au moment même où elle vient se poser comme question à l'écrivain².

Si cette conception subtile, à la fois ouverture et précision, semble indépassable dans la tentative de saisie de cet objet insaisissable, il nous faut pour le moment encore revenir à une définition plus pragmatique afin de cerner notre propos. Pour autant en sommes-nous amenée à penser la littérature comme forme verbale écrite de l'imaginaire ; c'est-à-dire comme espace aux confins de l'imaginaire et de l'art de l'écrit.

Comme le définit Wilde ici, ou Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, il y a une fonction de la littérature ; ceci dit, et dans la conscience de cette fonction, ce qui nous intéresse ici concerne davantage la littérature dans son essence. Et l'une et l'autre relèvent de la nécessité –politique, ontologique, esthétique. Ainsi, si un roman tel que *Ritmo lento* a pu rendre compte de la fonction, « politique », de la littérature, un roman tel que *La Reina de las Nieves* rend davantage compte de son essence ; une essence en allant, comme nous l'avons vu, de l'esthesis, de la poïesis, et encore, de l'imaginaire. Et c'est sur cette dernière qualité que nous en venons à conclure.

Après avoir observé indépendamment et l'existence d'un substrat imaginaire – dans l'hallucination et le rêve–, et l'activité d'écriture guidée par l'expérience du « réel », chez Leonardo, le moment est donc venu de faire le lien ; et c'est Sila qui va nous

¹ Oscar Wilde, cité par Tzvetan Todorov, in *La littérature en péril*, *ibid.*, p. 62.

² Cf. Maurice Blanchot, *Comment la littérature est-elle possible ?*, Corti, Paris, 1942.

permettre de l'observer. Une fois observé ce lien, relevant chez elle du parti-pris, nous évoquerons l'expérience qui leur est commune : celle de l'immanence du littéraire.

a. Le parti-pris littéraire

— ¿A qué edad empezó a escribir? —me pregunta el hombre de negro.

Lo miro, tiene que notar lo que estoy pensando, seguro que lo nota, no sé cómo, pero ha visto el castillo de papeles.

— ¿Quiere decir que a qué edad empezó a refugiarme?

Carmen Martín Gaité¹

Casilda Iriarte —qui porte la même initiale que Carmen Martín Gaité, celle de C dans *El cuarto de atrás*— est écrivain reconnu : elle a des œuvres publiées qui lui donnent accès à une reconnaissance sociétale. Comme nous l'avons déjà pensé, elle est l'*actualisation* de ce que Leonardo est en *puissance*.

Là où nous allons maintenant l'étudier, dans un souci de complémentarité relatif à ce que nous avons déjà observé chez Leonardo, c'est à la fois dans un rapport différent à l'imaginaire, relevant de la conviction immédiate et du parti-pris —tel que Leonardo ne l'a effleuré pour l'heure qu'en prison—, et dans un rapport différent à l'écriture, initialement et définitivement éloigné de la réalité biographique.

C'est finalement penser Casilda-Sila à l'image de Carmen Martín Gaité elle-même ; dans la reprise de la définition de son expérience de l'écriture littéraire, dans *El cuarto de atrás*, et dans la lignée de la définition d'Oscar Wilde : comme partisane et créatrice d'une littérature « refuge », d'une littérature qui « crée un monde neuf ».

¹ Carmen Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, op. cit., p. 54.

- Sous le signe de la Chimère

Nostalgies et attentes nourrissent l'imaginaire dont les formes, fanées ou épanouies, tiennent lieu de /a vie [...].

Greimas¹

C'est seulement dans la dernière partie du roman, et notamment au chapitre III intitulé « Confidencias », que s'expose la voix actuelle² de Casilda –la totalité de la narration de cette partie étant par ailleurs assumée, comme dans la première, par un narrateur hétérodiégétique. Dans l'*incipit* de ce chapitre, qui se présente sous la forme d'une entrée en discours –nous allons le vérifier dans le texte–, Casilda se définit à partir de sa conception théorique de l'existence et du parti-pris choisi pour l'appréhender. Pour désigner ce parti-pris, elle accède alors à la figure de la « Chimère » : originairement personnage mythologique monstrueux puis figure concédée de l'imagination et de l'imaginaire.

—... Porque, lo que yo digo, ¿qué fuerza mueve las esferas y nos hace oscilar en el tiempo si no es la amenaza o la esperanza de lo que no ha ocurrido todavía? Se aguza el ingenio para esquivar las garras de la fatalidad o se buscan puntos al abrigo de la intemperie para mantener viva la hoguera de la esperanza [...]. Esos son los dos únicos polos de referencia, Mauricio. Mientras vamos hacia algo o huyendo de algo, por quimérica que parezca la meta, estamos vivos. Lo otro es vegetar.

»Yo desde muy niña me acostumbré a vivir en la quimera y a convertir en otra cosa lo que pasaba. Me creía mucho más lo que no había pasado aún o no iba tal vez a pasar nunca que lo que ya se daba por seguro porque se había tocado. (RN, p. 283)

Ainsi la Chimère est le second terme d'un raisonnement commençant par la caractérisation de l'existence : où l'existence est envisagée comme « oscillation » entre deux « pôles » identifiés au « danger » et à l'« espoir », et où ce qui permet cette oscillation est assimilé à une croyance chimérique.

Si ce second terme est immédiatement associé à l'imaginaire, pour être l'une de ses représentations figuratives canoniques, il nous faut encore remarquer que les deux pôles servant à définir le champ de l'existence relèvent eux aussi de l'imaginaire. Ce par quoi Sila rejoint la conclusion de Greimas, placée en exergue, où deux pôles –

¹ A.J. Greimas, *De l'imperfection*, op. cit., p. 99.

² Celle du présent de la narration du roman.

« nostalgies » et « attentes » – tendent le champ identifié comme celui de l’imaginaire, et où « *la vie* » se fait composition de ses réalisations négatives –fanées– et positives –épanouies. C’est dire que pour Sila, Carmen Martín Gaité, comme pour Greimas, la vie se définit dans, et se résout par rapport à l’imaginaire ; et bien que l’imaginaire doive toujours se confronter à sa réalisation, il devient possible de penser l’existence d’un imaginaire transcendant autonome, indépendant –autant que faire ce peut– de la réalité¹ ; de penser que la Chimère a une existence transcendante propre. A l’aune de cette conception, le parti-pris de Sila de « vivre dans la chimère » trouve sa définition dans un « ailleurs ».

Pour tenter de saisir cet « ailleurs », l’imaginaire de Sila, nous agissons de façon plus pragmatique, au moyen de la saisie de certaines figures fondatrices de cet espace. Ce par quoi nous vérifions que la saisie d’un imaginaire n’est autre que l’identification d’une figurativité.

- Le vide originaire

Toujours commencer par l’origine. Et pour Sila, orpheline, l’origine est le « vide » –rappelons qu’elle est l’enfant d’un capitaine anglais naufragé, recueilli par le gardien du phare puis reparti, et de la fille de ce dernier, décédée en couches. Dès le début, à l’instar de sa réalité biographique, se pose donc pour elle la question de la dialectique de la réalité et du vide : si le vide est l’absence de réalité et si l’origine de sa réalité est le vide, c’est bien que la réalité et le vide entrent en relation autrement que dans un rapport d’exclusion réciproque. Et c’est à partir du questionnement de cette dialectique qu’elle construit et défend sa réalité imaginaire :

»A esto de la realidad le daba yo muchas vueltas. Precisamente buscarle las vueltas a la realidad, levantarle la tapa de los sesos para asomarme a lo que no se veía y aún no había pasado era mi juego predilecto. Ponía a luchar a lo lleno contra lo vacío, que parecía llevar las de perder; y me gustaba ver cómo le ponía trampas al otro ese ejército fantasma y se iba alzando con la victoria [...]. Yo militaba en

¹ C’est ce que définit aussi Lucian Boia, dans *Pour une histoire de l’imaginaire*, Les Belles Lettres, Paris, 1998 : « *L’imaginaire se mêle à la réalité extérieure et se confronte à elle ; il y trouve des points d’appui ou, par contre, un milieu hostile ; il peut être confirmé ou répudié. Il agit sur le monde et le monde agit sur lui. Mais, dans son essence, il constitue une réalité indépendante, disposant de ses propres structures et de sa propre dynamique.* », cité par Jean-Jacques Wunenburger in *L’Imaginaire*, op. cit., p. 9.

el vacío, en sus filas de sombra pobladas, sin embargo, de presencia y palabra. Era mucho más real que la realidad misma aquel hueco de "lo otro", lo que aún no había pasado ni se podía describir. Daba un poco de miedo, pero descolgándose por allí se entraba en laberintos misteriosos que se iban entendiendo mejor a medida que se transitaban. (RN, p. 291)

Sans le nommer explicitement, ce passage se révèle l'un des plus fervents plaidoyers de Carmen Martín Gaité pour l'imaginaire : car, si ce qui est explicitement nommé et défendu est le « vide », face à la « réalité », le vide est envisagé comme un espace attendant d'être investi d'une « autre façon », « aquel hueco de "lo otro" »¹. Et, une fois défini comme cet espace destiné à accueillir un « autre » possible, différent de la réalité, ne reste qu'à identifier cet « autre » ; et cet autre, c'est l'imaginaire.

L'imaginaire est donc pensé par Sila comme l'« Autre » de la réalité ; celui qui va se loger dans le « trou » du vide. En tant qu'« autre », il est aussi autonome ; c'est la réaffirmation de l'autonomie de l'imaginaire, de l'imaginaire en tant que cette « réalité indépendante » définie par Lucian Boia. Et c'est sur ce binarisme premier que Sila opère la décomposition des qualités et figures des deux termes, afin de défendre, par opposition, dans une ferveur accédant parfois au lexique belliqueux, cet « Autre » : l'imaginaire.

Ce plaidoyer commence par l'interrogation tenace de ce qui est donné pour acquis, *a priori* : la notion de « réalité ». La mise à l'épreuve de cette notion s'exprime alors dans l'expression figurée de la « retourner dans tous les sens », « darle/buscarle vueltas », voire, de la « faire tourner en bourrique », « levantarle la tapa de los sesos », c'est-à-dire la volonté de lui ôter son apparence raisonnable et certaine. La modalité de cette interrogation est donc en partie assimilable à une « révolution », au sens premier, de faire tourner quelque chose autour de son axe, d'en changer l'angle d'approche. Vérification du sens premier qui se poursuit dans le sens second du terme : révolte, subversion. Et, à l'instar de sa véhémence, telle est bien l'attitude de Sila à l'égard de cette « réalité ».

¹ A la lueur des affinités entre notre auteur et Lewis Carroll, on peut penser ce « trou » comme une réminiscence de celui dans lequel s'engage Alice à la suite du lapin dans *Alice au pays des merveilles* ; un trou qui est pour Alice la porte du rêve et du merveilleux, de l'imaginaire.

Ainsi, telle Alice face au miroir, Sila se situe, dans sa révolution, « de l'autre côté » de la réalité, « au-delà » du réel : dans le vide. Là est son engagement et sa lutte, exprimés explicitement dans les verbes « luchar » et « militar », et encore dans l'image militaire de l'« ejército fantasma » et de ses « filas ». En amont, les deux premières oppositions binaires qu'elle décrit désignent d'une part le visible et l'invisible, de l'autre, l'avenue et le non-avenue ; des qualités d'ordre spatial (visuel, tangible) et temporel. Puis vient la dialectique transcendante du plein et du vide, par où elle démontre, en convoquant les « fantômes » et les « ombres », que le vide, aussi, est habité : rempli d'intangibles, ce qui ne signifie pas irréel ou non-existant, mais, imaginaire, réel et existant selon la modalité de l'« Autre de la réalité ».

Le dernier élément de caractérisation de cet « autre » concerne l'impression qu'il peut générer chez le sujet ; une impression peut-être à l'origine du déni dont il fait l'objet : la peur. En dernière instance, Sila associe en effet l'imaginaire au « mystère » et à la topographie incertaine et trompeuse du « labyrinthe ».

Ainsi apparaît-il que saisir l'imaginaire de Sila, à partir des figures qui le définissent, commence, à l'aune de sa naissance, par la saisie du concept même d'imaginaire, construit primitivement par réaction à sa réalité du vide. Par ailleurs, en tant que cette construction relève de la légitimation identitaire, elle devient immédiatement l'objet d'un engagement militant viscéral. Où l'on vérifie à nouveau que Carmen Martín Gaité revendique expressément que l'imaginaire peut sauver la vie, panser la vie.

- La Sirène : mer et mère

Pour pallier ce « vide » initial et permettre à sa petite-fille de se construire une identité, dans l'élaboration d'un récit biographique, le grand-père va au-delà du réel – sans le trahir totalement –, pour lui donner une réponse d'ordre mythologique : « A ti te traje el mar » (RN, p. 291). De par sa naissance, Sila est donc initialement placée au-delà du réel, dans l'imaginaire de la mer. Et, dans ce chapitre III de la dernière partie du roman, intitulé « Confidencias », Casilda confirme à Mauricio son adhésion immédiate à cette explication, et sa construction intime à partir de la mer : « el mar era mi brújula » (RN, p. 292).

Dans un premier temps de construction, global et esthétique, Sila trouve donc une mère dans la mer, la Nature. Mais dans un second temps, cognitif et discursif, doit s'opérer l'anthropomorphisation de la mer, ne serait-ce que partielle, pour que puisse apparaître le langage verbal ; et c'est le moment de l'apparition d'une autre figure mythologique : celle de la Sirène. Ainsi, quand Sila commence à discourir avec sa « mère », elle l'imagine sous la forme de la Sirène :

[...] mas que a esperarla, salía a los acantilados a hablar con ella, a contarle lo que había soñado y a pedirle cosas que casi siempre me concedía. Me la imaginaba en forma de sirena, y su voz se confundía muchas veces con la canción del viento y de las olas, una canción de cuna. [...] Creo que venía a escondidas de unos monstruos marinos que se habían enamorado de ella y la tenían cautiva en un palacio en el fondo del mar, junto a los barcos que naufragan. (RN, p. 292)

Dans *Le livre à venir*, Maurice Blanchot intitule la première partie « Le chant des Sirènes », et la première sous-partie, « La rencontre de l'imaginaire »¹ ; pour amorcer sa réflexion sur l'« espace littéraire » il commence donc par se situer dans l'imaginaire et par convoquer la représentation figurative des sirènes ; à travers le personnage de Sila, Carmen Martín Gaité illustre la même démarche menée à l'aide des mêmes références. L'évocation de la figure mythologique de la Sirène implique à la fois sa modalité d'expression, proche de celle d'Orphée, le chant, et l'effet produit sur le récepteur, un effet à risque, la « fascination », l'« enchantement »².

Ainsi, Sila évoque la « voix » de la Sirène mais pour valoriser positivement son effet hypnotique, recherché en guise de berceuse. Et pour ce qui relève du « risque » de l'imaginaire, il est déjoué dans l'inversion de la position de la sirène dans sa relation aux naufragés : au lieu de causer le naufrage, elle est prisonnière des naufragés qui – implicitement – semblent l'avoir précédée dans les profondeurs marines. Au-delà la l'absence de risque, cette configuration est donc aussi à saisir comme représentation de la

¹ Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, (1959), Gallimard, Folio, Paris, 2005.

² Et dans l'un de ses *Cuadernos de todo*, le n°11, Carmen Martín Gaité rend compte de sa lecture de ce même livre de Maurice Blanchot, en inscrivant à sa propre réflexion une première citation, en espagnol, avant de conclure, avec une autre citation, en français : «*Leyendo Blanchot, Le livre à venir – Las sirenas hacían nacer en quien escuchaba su canto la sospecha de lo inhumano. «Canto imaginario, canto del abismo que, una vez escuchado, abría un abismo en cada palabra e invitaba insistentemente a desaparecer.» [...] «Espace imaginaire: l'espace propre aux images.»*», daté du 31 août 1974, op. cit., pp. 284-285.

captivité partielle de l'imaginaire, son mouvement étant réduit à de brèves échappées ; elle est donc peut-être un appel à transformation, à récupération.

La première véritable figure de l'imaginaire de Sila se trouve donc dans la figure cosmogonique de la mer, archétype maternel créateur ; sans devenir totalement autre, cette figure se transforme ensuite, s'anthropomorphise –en partie–, dans la figure mythologique de la Sirène, archétype du chant fascinant, assimilable à la poésie. L'origine figurative de Sila est donc à la fois esthésique et esthétique, marine et poétique.

- Les papillons : métamorphose et liberté

Le fragment textuel, déjà cité, dans lequel Sila précise sa situation primitive aux côtés de la Chimère, figure mythologique et fabuleuse, personnage de légende impossible à rencontrer dans la « réalité », se poursuit immédiatement par l'évocation d'une autre figure, cette fois appréhendable dans la nature, définie comme objet du monde, mais non moins pourvue d'une dimension figurative relevant elle aussi de la mythologie, ou plus exactement, de l'encyclopédie : le papillon, et son « signifié connoté » de « métamorphose », tel que l'a étudié Teresa Keane Greimas¹.

»Yo desde muy niña me acostumbré a vivir en la quimera y a convertir en otra cosa lo que pasaba. Me creía mucho más lo que no había pasado aún o no iba tal vez a pasar nunca que lo que ya se daba por seguro porque se había tocado. Me enseñaron mucho las mariposas, ¿eran más por tocar sus alas y verlas agitarse unos instantes entre mis dedos, que quedaban manchados de polvillo de oro, o luego cuando echaban de nuevo a volar? Naturalmente, luego eran más más. Y las cogía sólo para comprobarlo, porque el alivio de soltarlas me hermanaba con todos los itinerarios y giros de su vuelo, con las ramas de brezo que elegían para posarse y hasta con el cielo, el aire y el olor del mar; a respirar mejor me enseñaron, a dar rodeos para no toparme con los peligros de la realidad y a echar leña a la lumbre de mi fantasía. Nunca averigüé donde se meten a dormir, simbolizan "lo otro", lo intangible, lo no mordido aún por certezas y leyes. (RN, p. 283-284)

Dans notre tentative de saisie des figures de l'imaginaire de Sila, il nous faut noter que le papillon est une figure de nature comparable à la figure de la mer : toutes

¹ Teresa Keane Greimas, *Sémiotique de la figurativité, Éléments pour une théorie de la syntaxe figurative*, op. cit., p. 158-159 ; où elle rappelle la « connotation du signifié », à savoir la « métamorphose », et évoque la propension du papillon à donner une « figurativité idiosyncrasique ».

deux, au-delà de leurs « signifiés connotés », se référant à des éléments naturels, et renvoyant à la figurativité de la matière et du sensible¹ –contrairement à la Chimère et à la Sirène, relevant exclusivement de l’imaginaire, ou au vide, relevant du conceptuel (autre forme de l’imagination) ou de la physique abstraite.

Ce qui commence par convoquer la figure des papillons dans le discours de Sila et l’élaboration de son imaginaire est conforme à son « signifié connoté » : à la notion de métamorphose ou transformation, lexicalisée dès le début dans l’expression « convertir en otra cosa ». Néanmoins, l’expérience de Sila ne se réduit pas à la reprise de cette voie figurative : elle s’y ancre avant de saisir les papillons dans leur réalité sensorielle et matérielle afin d’élaborer une figurativité de l’intangible.

C’est ainsi que la sensorialité des papillons est expérimentée dans le champ du toucher ; toucher qui, pour Sila, implique, positivement, la notion de contact, de rencontre, mais aussi, à l’inverse, donc négativement, celle de saisie, voire de capture, renversée alors par les notions complémentaires de libération –de la part de celui qui saisit– et de liberté –de la part de celui qui est saisi et récupère la possibilité de reprendre son envol. Dans le toucher ce qui est expérimenté est le stade le plus certain de l’existence –rappelons que le toucher est l’un des sens les plus profonds– : la beauté et la métamorphose symbolisées par les papillons trouvent ainsi, dans ce contact, une réalisation tangible. Or, ce n’est pas à cette communion tactile que Sila confie accorder le plus de valeur, mais à la vérification « visuelle », dans leur vol, de leur liberté ; la « fraternité » éprouvée à leur égard, bien qu’elle ait la possibilité de s’éprouver dans la réalité tangible du toucher, n’est pas générée par l’expérience tactile en elle-même, mais par l’observation de la capacité des papillons à reprendre leur envol.

C’est que l’envol des papillons décrit, et donc confirme, pour Sila, la possibilité de chemins aériens. Et à travers l’élément de l’air –celui qui permet aussi l’expérience vitale de la « respiration »– nous accédons à cette transformation du tangible vers l’éthéré : vers le monde des images donc : vers l’imaginaire. C’est dire que pour Sila, l’expérience tactile prend son sens dans son renversement : dans la « vision » du tactile² ;

¹ A nouveau, c’est à Bachelard que nous revenons en employant ici le terme de « matière » ; à l’instar, notamment, du sous-titre de *L’Eau et les Rêves* : « Essai sur l’imagination de la matière », op. cit.

² Par où se résout la dialectique de la profondeur et de la superficialité, du toucher et du visuel : dans l’expérience d’un visible tangible qui, en retournant dans l’intangible, ouvre les portes de l’invisible.

quand les papillons s'envolent pour peindre –c'est-à-dire donner à voir– dans l'intangible de l'éloignement de la toile du ciel.

Comme toujours, Carmen Martín Gaité joue à défaire les clichés ; reprend des figures canoniques pour leur ajouter un nouveau sens ; défait une figurativité pour en créer une autre¹. Ainsi, fait-elle des papillons, connotant communément la métamorphose, c'est-à-dire, aussi, l'imaginaire, l'une des figures fondatrices de l'imaginaire de Sila : d'une certaine façon, c'est donc une figurativité de la figurativité qu'organise notre auteur : où l'imaginaire –qui est une figurativité– est défini au moyen d'une de ses figures les plus explicites. Et ce, afin que Sila puisse aussi communiquer la définition sensorielle de l'imaginaire –véhiculée par l'animalité tangible et visible des papillons.

De la Chimère aux papillons, du fantastique au naturel, toutes les figures convoquées originellement par Sila, face au vide, concourent à décrire l'évidence de sa situation et de son engagement dans l'imaginaire. Pour elle, le seul parti-pris existentiel pouvant émerger de cette origine est là : dans cet « autre de la réalité ». Et au moment d'en venir à l'écrit, c'est cette situation-là qui se poursuit.

- L'écriture distanciée

Sans présumer d'un lien de cause à effet entre les deux occurrences, on observe que de même que l'origine biographique de Sila diffère fondamentalement de celle de Leonardo, son entrée et son rapport à l'écriture diffèrent tout autant : tandis que Leonardo a retrouvé l'écriture dans son instrumentalisation au service de la mémoire, donc dans un cadre explicitement autobiographique, Sila écrit et produit ce qu'elle revendique comme de la fiction ou de l'essai : c'est-à-dire une écriture distanciée, autant que faire se peut, de sa « réalité » autobiographique. Bien sûr, il ne s'agit par pour autant de prétendre à la possibilité de la dissociation totale entre l'écrivain et sa biogra-

¹ Par exemple au moment d'utiliser l'expression espagnole « *disecar mariposas* », équivalant en français à « couper les cheveux en quatre », ni elle ni Sila ne lâchent la figurativité des papillons : « [...] *más mariposas para disecar. Y no puedo, sólo consigo dejarlas malheridas, me arrepiento, las voy a soltar y aletean pegadas a la tierra, sin poder reemprender tampoco el vuelo, da pena verlas así entre dos mundos, ya ni una cosa ni otra...* » (RN, p. 305). Par où se retrouve la poétique ambivalente de la beauté et de l'horreur propre au papillon, comme l'a étudié Teresa Keane Greimas dans *Sémiotique de la figurativité, Éléments pour une théorie de la syntaxe figurative*, op. cit., p. 163.

phie, ni à la possibilité d'une fiction totalement dissociée du réel de l'auteur : on le sait, l'écrivain n'a d'autre possible que d'écrire à partir de sa situation, de son appréhension du réel, de son imaginaire personnel ; c'est-à-dire, de lui-même.

Ceci dit, face aux invocations de ses proches à écrire ses mémoires, Eugenio et Mauricio par exemple, il en va d'un refus catégorique de la part de Sila. Et c'est ce refus catégorique, précisément, qui permet d'appréhender la distinction qu'elle fait entre une production écrite relevant du parti-pris préalable et explicite de la mise en langage d'une réalité autobiographique, et un autre parti-pris, le sien, se situant dans ce qui pourrait être un « au-delà des faits ». Lequel, même en ne faisant encore et jamais que rendre compte de ces mêmes faits, le fera dans une distance pouvant parvenir à les rendre méconnaissables, c'est-à-dire à les transformer, pour ainsi dire, totalement.

- Le refus des mémoires

Toujours dans ce même avant-dernier chapitre du roman, intitulé « Confidencias », Mauricio relance, pour se heurter au même refus, ce qui était déjà l'aspiration et la commande de Eugenio : la rédaction par Casilda de ses mémoires¹.

[...] « yo también le pregunté que por qué no se deja de inventos y escribe la novela de su vida, está visto que prefiere contarla en vez de escribirla y no me extraña porque debe de ser mucho, la va escribiendo a trozos según habla con unos y con otros, según vive, es su manera [...]» (RN, p. 296)

Mauricio est cet observateur extérieur, non écrivain, qui pense la distinction entre « el invento » et « la vida », tout en saisissant leur réunion à l'œuvre dans « la novela ». Sans discuter à nouveau cette distinction –davantage dialectique qu'ontologique–, ce qui nous intéresse ici est le parti-pris de Casilda à l'égard de ces deux pôles, dans sa différence avec l'entrée en écriture de Leonardo.

¹ «Y ahí es cuando salió a flote la inesperada causa de su desazón: lo que tenía que hacer yo era escribir un libro de memorias, le miré con pasmo, ¿de memorias?, sí, pero abarcando mucho, encender la hoguera con mis memorias y las suyas y las de Leonardo y las de doña Inés, «Habla la casa del torreón», hasta el título se le había ocurrido, tirar de la manta y contarlo todo, eso es lo que haría él si tuviera un dominio del lenguaje tan alucinante como el mío.» (RN, p. 295). En plus de permettre d'aborder la révélation du secret sur lequel repose la fable du roman, la restitution de cette demande de Eugenio fonctionne comme mise en abyme du propre propos de Carmen Martín Gaité : c'est une nouvelle définition de son roman, donnée à même le roman, une nouvelle clé de lecture explicite. Où l'on vérifie, par ailleurs, sa proximité avec le personnage de Casilda.

Pour sa part, il en va du rejet spontané de leur réunion sous le mode du roman immédiatement autobiographique, pour autant qu'il y parvienne du simple fait de l'impossibilité de la restitution du réel sans le passage par le prisme de l'imagination, et de la préférence spontanée –à l'instar du parti-pris de la Chimère, entre autres– pour le processus inverse : celui qui commence dans l'éloignement du réel. Et ce, en se positionnant soit dans l'imaginaire, même si à son tour l'imaginaire ne s'en autonomise jamais totalement et finit toujours par en rendre compte, soit dans le conceptuel, autre forme de distance abstraite, théorique cette fois, mais toujours portée sur le réel.

- L'essai : *Ensayos sobre el vértigo*

Casilda Iriarte se fait connaître à Leonardo sous deux fonctions, apprises de façon simultanée, au moment de son rendez-vous avec le notaire ; rendez-vous visant la possibilité du rachat de sa maison familiale, la Quinta Blanca. Ainsi, Casilda se révèle être l'actuelle propriétaire de la maison, et avoir pour profession le métier d'écrivain, en atteste la publication récente d'un essai intitulé *Ensayos sobre el vértigo* et cité par don Octavio. Eu égard à notre propos concernant l'écriture et ses genres littéraires, elle commence donc par apparaître en tant qu'essayiste consacré.

Sans revenir sur le contenu de cet essai, dont la restitution est due à la lecture de Leonardo, ce que nous souhaitons souligner ici, sommairement, est la spécificité de ce genre littéraire. A ce propos, nous nous en remettons à Eugenio, perpétuel interlocuteur littéraire de Casilda, et à son interprétation de la capacité de Casilda à théoriser le vertige :

« [...] me produces vértigo, como ese del que tú hablas en abstracto, y si eres capaz de abstracción quiere decir que ya lo habrás domado y no te hace daño; yo lo siento aquí en las tripas el vértigo, me rebulle cada vez que te encuentro en esta casa o te telefono [...]. » (RN, p. 294)

Ce fragment de discours est extrait de la dernière entrevue entre Casilda et Eugenio, et est restitué par Casilda à Mauricio.

En reprenant l'objet conceptuel de l'essai de Casilda, le vertige, Eugenio oppose le stade de son expérience propre, une expérience exclusivement esthétique, douloureuse et non maîtrisable, à celui de Casilda, capable de la communiquer dans un livre.

Ce qu'il met en exergue est sa capacité d'« abstraction », et, qui plus est, d'une abstraction maîtrisée au point d'être communicable et communiquée, dans un essai publié. Il fait alors du « domptage » une représentation figurative de l'abstraction : « abstracto ; abstracción », « domado ». Et, l'abstraction capable de mise en langage, « del que tú hablas en abstracto », devient l'expression d'une mise à distance attestant de la compréhension du réel et de son dépassement.

L'essai, genre littéraire du conceptuel et du théorique, se définit ainsi comme genre de l'écriture distanciée, où la saisie du réel se restitue dans un abstrait construit et constructif –tant pour l'auteur que pour le lecteur¹– ; au préalable et par nécessité, l'expérience esthétique, le réel, mais, sa représentation, à partir de sa transformation conceptuelle, et non dans la restitution immédiate de l'éprouvé –dont rend parfois compte l'écriture autobiographique, et notamment celle de Leonardo.

Dans ce réel de l'écrivain avéré et de l'essai publié, il nous reste à citer, tout comme Leonardo dans ses Cahiers, le texte de la quatrième de couverture :

Por cierto, la contraportada no aclaraba demasiado las cosas. Ni traía foto de ella, ni apenas aportaba datos biográficos.

«Casilda Iriarte, de cincuenta años, vivió de joven en Londres y posteriormente en Brasil, donde ha publicado tres libros de poemas. *Ensayos sobre el vértigo* es su primera obra en prosa. Tiene también una novela inédita, *El periplo*, en cuya reelaboración está trabajando ahora. Desde hace algunos años vive retirada en un pueblo del norte de España.» (RN, p. 234)

Où on apprend qu'avant d'avoir été publiée comme prosatrice et essayiste, Casilda Iriarte a été publiée comme poète, par trois fois ; et aussi, qu'elle est romancière. C'est-à-dire que bien que ce soit par l'essai –la prose et le conceptuel– qu'elle se donne à lire à Leonardo en premier, son parcours d'écrivain commence dans la poésie. Poésie qui, outre la spécificité –éventuelle– du vers, nous semble appréhendable comme genre autobiographique ; et qui plus est, comme genre autobiographique primitif : en cela qu'il exprime davantage, ou plus directement, que le roman autobiographique –au sens classique, rousseauiste– l'identité profonde de l'auteur : son identité imaginaire.

¹ «*Estabas comentando en tono normal mi libro, decías que no parecía escrito por una persona de mi edad, que cuánto le va a gustar a la gente joven que vive en los infiernos...*» (RN, p. 295) ; propos que Casilda rappelait alors à Eugenio, et qu'elle restitue ici à Mauricio.

▪ Poésie et autofiction fantastique, *El periplo*

De la poésie de Casilda, on ne sait rien ; si ce n'est le titre d'un poème, rappelé par Mauricio : « El turno de las lágrimas » (RN, p. 303)¹. En revanche, ce dont il est davantage question, à travers la découverte de Leonardo parmi les papiers de son père, c'est du premier manuscrit –ou, plus précisément, tapuscrit– du roman de jeunesse cité en quatrième de couverture de l'essai, *El periplo* :

En los papeles de la caja de caudales, hay un texto a máquina de cincuenta folios grapados, a los que acompaña una carta manuscrita, que da noticias de su elaboración. Se trata del primer borrador de *El periplo*, la novela mencionada en la solapa de *Ensayos sobre el vértigo*. He calculado que ella tenía dieciocho años cuando pergeñó este esbozo, de un tirón, según informa. [...] Se narran, en clave fantástica, las aventuras de Silveria, una adolescente a quien en su pueblo algunos creen dotada de poderes mágicos, y que un buen día se escapa como polizón de un barco mercante en busca de su padre, un capitán inglés que no la conoce, pero con quien ha logrado entablar correspondencia clandestina. La serie de prodigios, casualidades, sucesos inverosímiles, apariciones providenciales y animales parlantes que jalonan la trama de *El periplo* disimulan una posible raíz autobiográfica. Aunque se trate de un relato en primera persona, a Sila no le pudo pasar todo lo que cuenta Silveria, más cercana a un personaje de novela bizantina que a un alquimista de vivencias propias. Y, sin embargo, aquella chica que saltaba por los acantilados se escapó a Londres y encontró a su padre. Por lo menos es lo que le cuenta al mío. (RN, pp. 236-237)

De même que sur la quatrième de couverture, Leonardo commence par qualifier génériquement cet écrit de roman, « novela ». Il poursuit ensuite la caractérisation dans l'identification du recours fantastique, dont il atteste en invoquant les pouvoirs magiques et aventures multiples mis en œuvre par le récit².

¹ «Hablar y llorar al mismo tiempo es mala mezcla, ¿sabes?, se neutralizan, claro que lo sabes, lo has dicho en el poema «El turno de las lágrimas», con tus propias palabras te intento consolar, ya ves, se han vuelto más.» (RN, p. 303).

² Sans entrer dans une réflexion sur l'évolution historique de la notion littéraire de « fantastique », il nous semble falloir préciser que le « fantastique » décrit par Leonardo semble relever davantage du « merveilleux », ou du « fantastique-merveilleux », tel que l'a par exemple illustré Andersen dans ses contes, et notamment dans *La Reine des Neiges* qui nous intéresse, qu'au « fantastique » invoqué et pratiqué par Carmen Martín Gaité dans *El cuarto de atrás* et

Le parti-pris esthétique identifié dans un premier temps, le roman et le fantastique, nous place donc à nouveau face à un écrit relevant de la distance à l'égard de ce qui continue de nous interroger en tant que référent : le réel, c'est-à-dire, le réel de l'écrivain, c'est-à-dire, le réel autobiographique. Contrairement à l'essai, la distance se situe cette fois dans l'imaginaire, ou plus précisément, dans cette région de l'imaginaire qui parvient à définir une autonomie face au réel : il en va de la mise en scène d'un personnage n'existant pas dans la réalité, portant un prénom différent de celui de l'auteur, Silveria, et de la mise en scène d'actions relevant de l'in vraisemblable et convoquant des personnages imaginaires (les animaux parlants, par exemple).

Toutefois, Leonardo a accès à un écrit complémentaire ; un écrit directement inscrit dans le réel, non distancié : une lettre de Sila à son père (celui de Leonardo), c'est-à-dire un écrit relevant de l'épistolaire et de l'intime. Cette lettre rend compte conjointement de l'élaboration du projet littéraire se faisant, et des événements intervenant dans la réalité biographique de Sila ; et c'est seulement dans la correspondance entre ces événements appris par l'intimité de la lettre, et ce qui constitue la *fable* – selon la terminologie russe distinguant trame et fable– du roman, l'histoire, que Leonardo parvient à découvrir la « racine autobiographique ». C'est dire que sans l'éclairage de cette lettre, le lecteur est maintenu dans un univers imaginaire, dans la distance de toute réalité biographique, dans l'impossibilité de déceler l'autobiographie qui pourtant est encore à l'œuvre ; mais la lettre, métonyme tangible de la réalité, vient expliciter la place de la réalité ; plus encore, au-delà d'attester de sa présence, elle vient la redéfinir comme origine créatrice, même dans la création littéraire distanciée.

Le refus de Casilda d'écrire ses mémoires, de reconstruire sa réalité sous cette forme, se trouve ainsi, à la lueur de la compréhension de ses écrits distanciés, en partie résolu : bien que ce genre littéraire soit rejeté, chaque production abordée par la distance, conceptuelle ou imaginaire, ne peut se soustraire à rendre compte de sa réalité biographique.

Concernant la globalité de notre propos, Casilda apparaît comme le pendant de Leonardo, et ces deux personnages permettent à Carmen Martín Gaité d'identifier et

relevant de la définition de Todorov –jouant sur les frontières du réel et du fictif, du « naturel » et de l'« apparemment surnaturel », cf. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, 1970, Seuil, Paris.

d'illustrer les deux faces de la réalité de l'écriture ; ses deux procédés, syntaxiquement inverses et ontologiquement identiques : chez Leonardo, l'ancrage dans la réalité qui se transforme et se recrée, donc s'imagine, dans l'écrit ; chez Casilda, la distance, dans l'essai ou la fiction, sans jamais pouvoir s'extraire de l'expression de sa propre réalité.

Si l'entrée et la pratique de l'écriture, pour Casilda, relèvent du parti-pris littéraire et imaginaire, celui-ci finit tout de même par se renverser en partie pour démontrer une certaine immanence du réel ; une impossibilité pour l'œuvre d'art de s'autonomiser totalement du réel.

Et si cette évidence relève chez notre auteur, comme chez tous les écrivains espagnols de la Postguerra notamment, de l'expérience intime, de l'impossibilité d'échapper à la réalité de la dictature et de la censure, cette même réalité particulière est peut-être aussi à l'origine de la prise de conscience, tout autant particulière, en Espagne, d'une autre immanence : celle du littéraire.

b. L'immanence littéraire

La literatura se introduce en nuestras vidas de una forma insensible y progresiva, y no sólo va conformando el pensamiento, sino, prestándonos sus propios ojos, es decir, proporcionándonos patrones con arreglo a los cuales mirar lo que pasa, escuchar lo que nos cuentan, adornar nuestros sueños e interpretar los hechos de la propia novela vivida.

Carmen Martín Gaité¹

L'idée d'une échappatoire littéraire a commencé à se reconnaître dans la possibilité de création d'un « monde neuf », selon les termes d'Oscar Wilde, et encore dans la notion de « refuge » confessée par la protagoniste de *El cuarto de atrás* ; c'est-à-dire dans l'idée d'une réalité parallèle, d'un « ailleurs » protecteur et pérenne². L'obser-

¹ Carmen Martín Gaité, *El cuento de nunca acabar*, op. cit., p. 63.

² N'oublions tout de même pas que nous avons déjà eu l'occasion de remarquer que Carmen Martín Gaité ne se contente pas d'interpréter la littérature dans cette positivité, qu'elle connaît et fait expérimenter à ses protagonistes l'expérience ambivalente de la littérature. *Ritmo lento* se fait ainsi l'illustration de sa négativité, mais aussi l'expérience de Leonardo de ce que nous avons appelé le « miroir littéraire », un miroir abyssal. Aux confins de cette ambivalence, dans l'appréhension de cette double polarité inhérente à l'essence de la littérature, c'est peut-être Casilda qui vient donner la définition la plus efficace et la plus représentative de l'expérience

vation, chez Casilda, du parti-pris littéraire au moment de l'écriture nous a ensuite conduite à comprendre comment cet « ailleurs » initial ne peut faire l'économie de sa co-présence au réel, comment il ne peut se dissocier du réel, comment il ne peut jamais qu'en rendre compte du fait qu'il le porte.

Or, le réel du sujet est un réel culturel, un réel littéraire : le sujet appréhende le réel à travers le prisme, en partie inconscient, de l'intersubjectivité de toute l'Histoire de l'Humanité ; Histoire dont, comme nous l'avons vu, la mémoire est gardée et transmise par la littérature. Et c'est ce que dit expressément la citation de Carmen Martín Gaité, extraite de *El cuento de nunca acabar* : la présence de la littérature est immanente et inconsciente, et c'est elle qui conditionne notre pensée, notre appréhension du réel, et celle de notre propre « roman vécu ».

Si l'ailleurs de la littérature n'échappe jamais au réel, le réel non plus, depuis que l'Homme a conquis le langage, n'échappe plus à la littérature. Et la vie et la littérature se confondent.

- Le « pont » vers le monde

Dans le dernier chapitre du roman, centré sur Leonardo, et d'abord sur son réveil dans le train le menant à la Quinta Blanca, c'est à une voix impersonnelle et omnisciente, celle du narrateur hétérodiégétique de cette partie, que Carmen Martín Gaité confie le soin d'exprimer l'un des liens entre la littérature et la vie : un lien qui exprime comment la littérature précède la vie ; comment c'est elle qui porte le sujet dans le monde. A ce propos, il a recours à la figure du pont, « expression figurative de la conjonction »¹ :

Pero siempre resuenan las palabras plasmadas en los libros, eso es inevitable; con ellas empedramos el mismo puente que nos saca a ese paisaje vislumbrado desde las almenas de la fortaleza. (RN, p. 311)

propre, forte et réfléchi, de Carmen Martín Gaité : quand Casilda dit à Mauricio : «*Eso es precisamente la literatura, una prisión de cristal.*» (RN, p. 296). Ceci dit, pour l'heure et à l'aune de la résolution du dernier roman qui nous occupe, *La Reina de las Nieves*, dans la continuité de notre démonstration que l'œuvre de notre auteur ne s'attache qu'à revendiquer la nécessité de la littérature, nous mettons entre parenthèse cette ambivalence pour rester du côté de sa positivité.

¹ Cf. Teresa Keane Greimas, *Sémiotique de la figurativité, Eléments pour une théorie de la syntaxe figurative*, op. cit., p. 130.

La totalité de ce dernier chapitre, résolution du roman éponyme du conte d'Andersen, repose à nouveau fondamentalement sur l'identification de Leonardo à Kay, et sa façon de continuer à pouvoir pourvoir de sens les étapes de sa reconstruction identitaire dans leur analogie à la succession des péripéties assumées par Kay ou Gerda. Le narrateur rapporte ainsi comment Leonardo appréhende sa rencontre avec Casilda et son retour à la Quinta Blanca à l'instar de la trame du conte. Mémoire et identité littéraires confirmées, mais aussi relativisées, par la mémoire individuelle des mots de sa grand-mère incitant l'enfant d'alors à s'en dissocier : « te vas a volver loco, niño, de tanto buscar en los libros la piedra filosofal, sal a darte un paseo » (RN, p. 311).

Et Leonardo, comme en atteste le narrateur, continue d'agir dans cette double optique : l'obéissance à sa grand-mère impliquant au préalable la fondation des livres : c'est sur la base du modèle constitué par le conte qu'il parvient à « sortir » dans le monde, à la rencontre d'une inconnue et de sa propre histoire.

En conséquence du recours à la figure du pont, conjonction ici entre la littérature et la vie, le narrateur établit un sens de circulation entre les deux espaces : de la littérature vers la vie. C'est dans ce sens que s'établit pour lui, voix omnisciente instaurée par Carmen Martín Gaité, la « résonance » des mots : les mots accèdent au sens dans la littérature avant que dans la vie ; la vie ne fait ensuite que leur faire écho. Et, pour continuer de mettre concrètement la littérature dans la vie, notre auteur en va de la décomposition du pont comme de la littérature, pour faire apparaître les parties concrètes de ces tous : les « mots » sont ainsi comparés aux « pavés » constituant le pont. Cette figurativité de la maçonnerie, pourrait-on dire, participe de l'argumentaire visant à démontrer que la littérature est un objet concret et tangible du réel.

Le second espace impliqué par le pont, celui qui se situe à son autre extrémité, la vie, est restitué par la figure, toujours topologique, du « paysage » ; un paysage aperçu, déjà, depuis la « forteresse », représentant le livre. Dans la cohérence de sa conception de la littérature, le livre continue donc d'être conçu, par notre auteur, comme un espace protecteur, de l'ordre du « refuge » ; toutefois, ici est apporté la précision que cet espace ne cherche pas à être définitif, clos. Le livre est un espace matriciel, précédant l'existence dans le monde, à son tour rendue possible par le pont de la littérature : le livre est la forteresse, la littérature, transcendante, le pont –vers le monde, la vie.

Dans les dernières pages de *La Reina de las Nieves*, la littérature est ainsi pensée comme ce qui permet au sujet d'entrer dans le monde¹.

- Le « tissage » de la vie et des livres, et la « fécondation » des livres par la vie

Avant que n'intervienne cette voix omnisciente à la fin du roman, Leonardo, grâce à son dialogue avec Mónica, l'interlocutrice littéraire rencontrée dans le présent, rend déjà compte, à travers deux autres métaphores, d'une autre incidence opérative de la littérature sur la vie : celle de sa capacité à pourvoir de sens ce qui est vécu.

— [...] los libros son para leerlos, no para atesorarlos y que críen polvo. La gente que más los guarda y recuenta no es la que más apego tiene a lo que dicen. ¿Estás de acuerdo?

— Completamente. Lo que tienes que hacer tuyo y entretejer con tu vida es lo que dicen. Cuando vale la pena, claro. Se llegan a crear una simbiosis entre lo que has leído y lo que vas viviendo y pensando que a veces da miedo. El libro luego es como la sepultura de un ser querido. Le vas a poner flores pero no sirve de nada. Su alma no está allí, revolotea por los lugares donde dejó su semilla. O sea, dentro de nosotros. (RN, p. 211)

Au-delà de la distinction faite, tant par Mónica que par Leonardo, entre le contenant et le contenu, le livre et « ce qu'il dit », qui continue de démontrer la réalité matérielle de la littérature, dans l'objet livre, les deux métaphores qui nous intéressent sont celle du « tissage », saisissable dans le verbe « entretejer », et celle de la « fécondation », saisissable dans le substantif « semilla ».

Le tissage que Leonardo enjoint à opérer entre la vie et la lecture vient encore placer la littérature dans l'antériorité de la vie : la « symbiose » dont parle Leonardo concerne en effet « ce qui a été lu », c'est-à-dire une antériorité, et « ce qui est en train d'être vécu », c'est-à-dire un présent. La symbiose a donc lieu au moment où la vie se réfléchit dans la lecture qui la précède : quand ce qui est vécu accède au sens grâce à ce qui a pu être appréhendé dans les livres. Et le tissage est le résultat du sens né de la réflexion de ce qui est vécu dans ce qui a été lu ; comme si, sans le miroir littéraire, ce qui était vécu risquait de rester hors de la sphère du sens. La lecture de la

¹ Ce par quoi Carmen Martín Gaité rejoint Oscar Wilde pour qui : « *la Vie imite l'art bien plus que l'Art n'imite la vie.* », in « Le déclin du mensonge », cité par Tzvetan Todorov dans *La littérature en péril*, op. cit., p. 61.

vie est rendue possible par la lecture préalable des livres ; la compréhension de la vie vécue vient de la compréhension préalable de la vie lue.

Comme l'exprime Leonardo, le contenu des livres, leur « âme », opère donc une migration à l'intérieur du lecteur ; une migration qui, à l'instar de la figure employée pour en rendre compte, celle de la « semilla », volatile, se révèle être de l'ordre de la procréation. Et cette procréation, opérée par la lecture dans le lecteur, poursuit sa genèse, acquiert son sens, dans sa confusion, sa « symbiose », avec l'identité et l'existence du lecteur. Ainsi, Carmen Martín Gaité, à même le roman, continue de participer à la démonstration selon laquelle le sens des livres, comme celui de toute œuvre d'art, est celui-là-même qu'il permet de donner à la vie du lecteur, ou de tout autre récepteur.

Le moment où ce roman trouve à se résoudre par et dans la littérature fonctionne comme illustration pratique et poétique de ce que Carmen Martín Gaité a précédemment théorisé dans *El cuento de nunca acabar* : la présence et l'insinuation immanente et imperceptible de la littérature dans la vie. En effet, la résolution du roman s'appréhende dans la sortie de Leonardo dans le monde, dans un train le menant de Madrid en Galice, à partir, et seulement à partir, de sa reconnaissance dans une histoire écrite préexistante, inscrite dorénavant dans la Bibliothèque universelle : le conte d'Andersen ; et aussi dans l'identité de celle qu'il va rencontrer, retrouver, écrivain avéré dont il a lu les écrits pour s'y reconnaître, et dont le roman fait finalement la mère biologique.

A travers les figures du pont, faisant de la littérature le moyen terme permettant l'entrée du sujet dans le monde, et celles du tissage ou de la procréation, faisant de la lecture de la littérature le premier terme de l'accès au sens de ce qui est vécu, notre auteur affirme, en conscience et en réflexion, qu'il n'y a pas de différence entre la vie et la littérature. Tout comme l'a encore rappelé récemment et explicitement Todorov :

L'objet de la littérature étant la condition humaine même, celui qui la lit et la comprend deviendra, non un spécialiste en analyse littéraire, mais un connaisseur de l'être humain.¹

¹ Tzvetan Todorov, *La littérature en péril*, op. cit., pp. 88-89.

La littérature *est* la vie ; tout comme la vie *est* littérature : calquée sur les patrons inconscients et archaïques qu'elle véhicule, et donc dans la possibilité unique et nécessaire d'accéder à son sens dans sa reconnaissance.

Chez Carmen Martín Gaité, que ce soit dans l'écriture immédiatement autobiographique, méthode de reconstruction identitaire choisie par Leonardo, ou dans l'écriture distanciée dans un parti-pris littéraire, production d'un ailleurs mais aussi témoignage médiatisé de l'expérience du réel par Casilda, l'identité même des sujets-écrivains, reposant sur la conscience de l'identité entre vie et littérature, suffit à faire de l'acte d'écriture un acte littéraire. Dans leurs productions scripturaires respectives et différentes, tant Leonardo que Casilda répondent à la question posée de la littérature, du fait même, comme l'a exposé Blanchot, qu'ils se la posent au moment d'écrire.

Par ailleurs il en va aussi, dans les deux démarches, de l'imaginaire : que ce soit simplement cet imaginaire originel qui consiste en la mise en langage, ou de celui qui, à l'instar des figures fabuleuses de la Chimère et de la Sirène, renvoie à un univers fantasmagorique tout aussi originel. Imaginaire qui se définit finalement comme la possibilité de la transformation : transformation relative à l'individuation de la situation, et à même de s'opérer à travers les prismes de la mémoire, de la conceptualisation, ou de l'invention. Transformation qui est la voie d'accès à l'universel ; par exemple celui représenté par la littérature.

Conclusion :
Persistence et immanence de l'imagination et de la littérature

Pour finir d'essayer de rendre compte de l'interrogation théorique de notre auteur à l'égard de la spécificité artistique de la littérature, nous nous sommes intéressée à la seule persistance chez Leonardo, et à la seule action exercée par lui en vue de la reconstruction de son identité perdue : l'imagination et l'écriture. Par ailleurs, la reprise par Carmen Martín Gaité du titre du conte d'Andersen pour son roman concourrait, au préalable, à insinuer sa réflexion à l'égard de la permanence de la littérature, et, par abstraction contigüe, de l'immanence du littéraire.

En commençant par déléguer à son protagoniste l'état de délire hallucinatoire qu'elle a elle-même expérimenté au moment de son atteinte par la fièvre du typhus, soldée par la rédaction de son premier livre –bien que non publié alors–, on comprend que notre auteur revient, dans ce roman et à travers lui, sur l'interrogation de l'origine de la création littéraire –et de la sienne.

Si la création littéraire donne une forme –arbitraire certes–, communicable au monde, et même, saisissable comme objet du monde, à travers le livre, c'est que cette forme est précédée, à son origine, par de l'informe. Un informe qu'on trouve par exemple dans le délire, et qui pourtant, renvoie déjà à une forme, à une forme d'un autre ordre : l'imaginaire, l'imaginaire qui prend forme dans les figures archaïques et archétypiques –par exemple, pour Leonardo, la lune, ou une femme extraite d'une gravure. Un imaginaire ambigu en cela qu'il définit à la fois le substrat identitaire le plus archaïque, comme en atteste sa persistance chez Leonardo, anesthésique et amnésique, et ce qu'il y a de plus universel chez l'individu : un imaginaire à envisager comme cette région improbable où se rejoignent le plus spécifiquement individuel et le plus communément partagé.

L'acte d'écriture, qui met en forme sur le papier, et qui présuppose la mise en forme par le langage, transformation d'un imaginaire fantasmagorique personnel en un imaginaire conceptuel partagé, répond encore à cette réalité de partage entre l'individuel et l'universel, puisque l'acte d'écriture est indissociable de celui de la lecture. Partage qui, chez notre auteur, en attestent Leonardo et Casilda, se fait dans la connaissance préalable de la littérature appréhendée dans la lecture, et du questionnement certain à l'égard de l'« espace littéraire » ; par où l'écriture accède à la littérature.

L'expérience de l'œuvre de Carmen Martín Gaité, et encore, celle de Leonardo dans *La Reina de las Nieves*, est celle de la persistance d'un imaginaire individuel en interaction consciente et permanente avec l'imaginaire immanent du littéraire ; et le passage à l'acte d'écrire n'est jamais que la réalisation de cette persistance et de cette interaction : l'engagement de la littérature à se mettre, et à mettre le sujet, dans le monde.

CONCLUSION

- LA LITTERATURE COMME INHERENCE ONTOLOGIQUE -

De prime abord, un roman éponyme d'un conte célèbre ; un protagoniste installé dans le néant du Palais de Glace de la Reine des Neiges. De prime abord donc, la littérature ET la nécessité de sortir du néant ; c'est-à-dire, de prime abord, le lien entre la littérature et la construction identitaire.

Au commencement d'un roman, redire, pour Carmen Martín Gaité, la place de la littérature dans l'identité du sujet ; redire que la littérature ne fait jamais que rendre compte de l'ontologie, et qu'à ce titre, elle peut servir à la reconstruction d'une ontologie en perdition ; redire aussi que l'objet littéraire a la spécificité de l'objet artistique, un objet esthétique régi par ses propres règles, la transformation d'une réalité –par exemple ontologique– en une autre.

L'enjeu initial de *La Reina de las Nieves* dans la répétition de la démonstration du lien entre deux types de constructions : identitaire et artistique. Lien particulièrement observable chez un certain type de sujet : le poète, le sujet gaitéen.

Démonstration dans la reconstruction ; reconstruction répondant à la déconstruction préalable. Le sujet et la littérature, en question. Leonardo et Casilda. Casilda, ou l'immanence attirant et fascinant Leonardo ; son devenir, sa mémoire.

Par où Carmen Martín Gaité a-t-elle reconstruit la déconstruction de Leonardo ? Par quel chemin l'a-t-elle conduit jusqu'à son origine créatrice ?

Sans avoir cherché à évaluer le caractère exhaustif ou non de son dispositif et de sa réponse, nous avons observé un dispositif trinitaire –esthésie, mémoire, imagination–, dont les deux premiers termes, niés, sortaient de leur négation du fait de la persistance du troisième, toujours opératif et créatif. Un dispositif trinitaire encore décom-

posable en un binarisme, du négatif et du positif : avec d'un côté, la négation de l'esthétique et de la mémoire, de l'autre, l'affirmation de l'imagination. Un binarisme appréhendable donc comme celui d'une certaine immanence, celle du corps propre et de la mémoire, altérable et ici altérée, et d'une transcendance, celle de l'imagination, inaltérable¹.

Imagination qui, pour l'écrivain, s'ancre dans l'écriture. Une imagination, celle de Leonardo, qui, en se donnant forme dans l'écriture, après un rêve inaugural rappelant la mémoire altérée du conte de son enfance, permet la récupération progressive du corps propre, spontanément engagé dans l'acte d'écrire, et de l'histoire personnelle, appréhendée déjà dans le présent de l'écriture.

Dispositif trinitaire dans l'appréhension d'une définition de la littérature en tant qu'art ; de l'identité de l'artiste, du poète. Trois parcours à travers Leonardo. Deux parcours de reconstruction : la sortie de l'anesthésie pour atteindre la synesthésie face au paysage maritime et à sa mère biologique ; la sortie de l'amnésie dans l'investissement de l'espace littéraire, espace de mémoire, pour accéder au récit des origines, transmis par la mère. Et un parcours de transformation, de mise en forme : où une expression de l'imagination, *a priori* informe et altérée, notamment dans l'hallucination, accède peu à peu à la cohérence du langage verbal, pour passer à l'écrit et harmoniser la globalité de l'édifice scripturaire mis en œuvre.

Un propos à l'égard de l'essence de l'art littéraire, mené dans un roman. Peut-être, pour certains, un reproche de didactisme, ou de démonstration de l'évidence ; la sensation d'une redite. Peut-être encore le reproche d'une fin naïve dans sa tonalité merveilleuse.

Pour nous, au contraire, la confirmation de la profondeur de la réflexion et de l'inquiétude de Carmen Martín Gaité à l'égard de son travail, de son art. Une interrogation incessante et exigeante humblement dissimulée derrière l'allure de facilité du conte de fée. Et puis la revendication, que pour un certain type de sujet, ceux qui parcourent son œuvre, ceux qui sont sans cesse en discussion avec la littérature, la littérature

¹ Cette idée de « transcendance de l'imagination » rejoint ce que dit Greimas à l'égard des valeurs esthétiques qu'il oppose aux valeurs épistémiques (vrai/faux) et éthiques (bien/mal) : « [...] les valeurs dites esthétiques sont les seules propres, les seules, en refusant toute négativité, à nous tirer vers le haut. », *De l'imperfection*, op. cit. p. 99.

est une inhérence ontologique, qui devient nécessité dans la quête de sens et de forme à donner à ce qui peut sembler en manquer : l'existence. Et puis, une dernière métaphore, celle qui renvoie aux origines de la littérature : le merveilleux.

Le merveilleux aussi comme nécessité. Quand la réalité est trop bien cernée.

Et derrière *La Reina de las Nieves* de Carmen Martín Gaité, encore une autre histoire, certainement à ne pas négliger à l'heure de conclure sur ce que nous sommes proposée d'étudier dans ce roman, en allant de cette inhérence et de cette nécessité de la littérature. Une histoire dont Carmen Martín Gaité a elle-même eu besoin de rendre compte, de façon très pudique, dans une note préliminaire au roman, attestant de sa vie, vie d'auteur, et de comment cette vie était venue interférer, au point d'ajourner, la gestation du projet littéraire. Ainsi a-t-elle eu besoin d'évoquer comment presque quinze ans avaient pu s'écouler –si on s'en réfère aux dates qu'elle donne dans la note préliminaire¹–, entre 1979 et 1994, avant que le roman ne parvienne à voir le jour.

Une confession au lecteur en allant de comment la nature même du projet et le moment choisi pour véritablement s'y atteler, le froid du conte d'Andersen et son propre séjour dans les régions froides des Etats-Unis², sont directement venu entrer en collision avec sa propre biographie, la terrible disparition de sa fille, Marta, victime du SIDA en 1985³, au point que cette confusion entre la création littéraire périlleuse et le réel biographique insoutenable fasse que la création littéraire doive être ajournée, reportée à un autre moment de vie.

Quinze années d'absence au roman pendant lesquelles l'écrivain n'a pas pour autant cessé d'écrire –comment l'aurait-elle pu ? Quinze années pendant lesquelles d'autres chemins d'écriture, d'autres genres littéraires, peut-être plus compatibles avec

¹ Dans ses *Cuadernos de todo*, comme nous l'avons déjà vu, les notes affleurent dès 1974, pour ce qui s'intitulait alors *Pesquisa personal* ; ce qui étale le projet sur une vingtaine d'années.

² A l'instar de ce dont elle témoigne aussi dans son article autobiographique intitulé « Retahíla con nieve en Nueva York », rédigé depuis le Connecticut où elle séjournait pour avoir été invitée à donner une série de conférence sur la littérature espagnole à l'Université de Yale, in *Agua pasada*, op. cit., pp. 26-32.

³ Nous donnons cette précision du réel non par impudeur mais pour attester de combien notre auteur devait savoir de quoi elle parlait quand elle évoquait, notamment dans *Nubosidad variable* et *La Reina de las Nieves*, les difficultés de la jeunesse de la Movida, dont le rapport à la drogue –rappelons que Leonardo est incarcéré pour avoir été mêlé à un groupe revendant de l'héroïne.

ce que la vie lui donnait à vivre, sont venus se substituer à l'impossible roman. Ainsi, cette étape de la littérature enfantine –dont le conte d'Andersen l'avait déjà rapprochée–, et la publication de *El castillo de las tres murallas* (1981), *El pastel del diablo* (1986), et *Caperucita en Manhattan* (1990) ; et aussi, à nouveau, l'essai, comme si l'essai était cette façon que nous avons aussi observée chez Casilda de regarder les choses avec distance et de les laisser dans cette distance, contrairement à la littérature quand elle retrouve la poésie : alors ces deux essais littéraires majeurs, *El cuento de nunca acabar* (1983) et *Desde la ventana. Enfoque femenino a la literatura femenina española* (1987), et un essai historico-social, *Usos amorosos de la postguerra española* (1987) ; et encore, comme une sorte de travail de mémoire sur l'œuvre produite, dans la publication d'un deuxième recueil d'articles –après *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* (1973)–, *Agua pasada* (1992). Et cette même année, 1992, un nouveau roman voit le jour, *Nubosidad variable* –premier roman après *El cuarto de atrás* (1978), et roman déjà subtilement dédié à sa fille : « Para el alma que ella dejó de guardia permanente, como una lucecita encendida, en mi casa, en mi cuerpo y en el nombre por el que me llamaba. ».

Et deux ans plus tard, *La Reina de las Nieves*, exhumée, après le détour de toutes ces autres publications.

Et c'est peut-être là, dans cette histoire si retorse de la genèse de ce roman, intrinsèquement liée aux circonstances de la vie de notre auteur et à sa façon d'y faire face, aussi dans l'écriture, une écriture s'éloignant du roman, et s'éloignant de ce roman, que peut se trouver la justification de cette perception assez communément partagée d'une apogée de l'art littéraire de Carmen Martín Gaité, où il en va tellement de la communication de la salvation pour le sujet de sa rencontre avec la littérature et l'écriture ; de comment peut se retrouver, dans cette rencontre, rien moins que, la vie ; de comment la rencontre avec la littérature et l'écriture peut faire en sorte –et c'est bien l'expérience représentée par Leonardo– que renaisse ce qu'il y a de plus vital à la vie : l'esthésie, la mémoire, l'imagination.

Et si la réception critique que nous avons évoquée à travers cette partie a en effet essentiellement relevé combien dans *La Reina de las Nieves* il en allait de la re-

naissance des « sentiments »¹, et aussi, combien l'écriture y était représentée comme le lieu de la possibilité de la refonte identitaire, nous voulons insister sur l'impossible dissociation, chez Carmen Martín Gaité, de ces deux appréhensions : insister sur combien il nous semble que ce que dit Carmen Martín Gaité, ici plus que jamais, est l'inhérence de l'activité littéraire à l'ontologie ; combien, dans sa propre expérience –comme peut-être dans celle de tout écrivain–, il en va de la confusion entre la vie et la littérature, combien la vie ne saurait être possible sans littérature, et combien la littérature est ce chemin –peut-être le seul– à pouvoir (re)mettre le sujet, sujet-écrivain, sujet-poétique, sujet-gaitéen, dans la vie. Ce que disait déjà son poème intitulé « Callejón sin salida » :

Ya sé que no hay salida,
pero dejad que siga por aquí.
No me pidáis que vuelva.
Se han clavado mis ojos y mi carne,
y no puedo volver.
Y no quiero volver.

Ya no me gritéis más que no hay salida
creyendo que no oigo,
que no entiendo.
Vuestras voces tropiezan en mi costra
y se caen como cáscaras
y las piso al andar.

Avanzo alegre y sola
en la exacta mañana
por el camino mío que he encontrado
aunque no haya salida.²

Où l'impasse, la prison de glace, figures qui disent la reconnaissance de l'enfermement du réel, fondent la quête d'un ailleurs ; quête qui permet l'avènement, et la *réalisation* de cet ailleurs advenant : l'écriture littéraire dans et sur la vie.

¹ A l'image d'un des paragraphes que José Jurado Morales consacre à *La Reina de las Nieves* et qu'il intitule « La reivindicación de los sentimientos », in *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, op. cit., p. 307.

² Carmen Martín Gaité, « Callejón sin salida », in *Poemas*, op. cit., p. 77.

CONCLUSION GENERALE

« SALIDA ES LITERATURA »

L'œuvre de Carmen Martín Gaité a séduit pour ce qu'elle a su représenter de possibilité d'interlocution et de création. L'œuvre de Carmen Martín Gaité a fini par séduire le plus grand nombre pour tout ce qu'elle s'est proposé de véhiculer de vital et d'espoir. Et elle a si bien réussi, elle a si bien su transformer, qu'on a souvent oublié ce qui y était profondément enfoui et la fondait véritablement, viscéralement.

Carmen Martín Gaité ne voulait pas mourir sur ce chapitre de *Los parentescos* intitulé « El triunfo de Mister Hyde ».

Peut-être que dans cette dernière volonté, c'est toute la démarche de son œuvre qui se dit, et s'agit –encore une fois, une dernière fois. Peut-être que cette dernière bataille révèle –au cas où il ait encore fallu le prouver– combien, dans Carmen Martín Gaité, il y a un Mister Hyde. Un Mister Hyde qui ne se contente pas d'y être, mais qui sans cesse risque de triompher. Et dans ce dernier effort, combien Carmen Martín Gaité s'engage, à nouveau, dans le face à face, afin de ne pas laisser sa victoire à Hyde, afin que ce ne soit pas Hyde qui lui survive.

Mais toujours, discrètement et en sourdine, au point que certains aient pu ne presque pas le percevoir¹, Carmen Martín Gaité a été en prise avec ce Mister Hyde de *Los parentescos*, et toujours –sauf dans *Ritmo lento*– elle a réussi à s'en échapper pour finir par offrir ce « redondel de luz », découvert par Baltasar dans les derniers chapitres.

¹ José Jurado Morales ne s'y est pas non plus trompé, lui qui écrit dans la conclusion de son étude : «*Frente a su escepticismo, su soledad vital y su resignación a vivir sin todos los afectos requeridos, su narrativa se erige como una reivindicación taxativa de los sentimientos entre los seres humanos.*», in *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, op. cit., p. 444.

« Ya sé que no hay salida ».

Peut-être parce que son enfance est historiquement liée à une guerre fratricide, peut-être parce que son adolescence et une grande partie de sa vie ont dû rester dans l'ombre et la pesanteur dictatoriale, peut-être aussi, simplement parce qu'elle est écrivain, et qu'elle a choisi la littérature comme « refuge » –ce qu'elle confesse dans *El cuarto de atrás*–, c'est-à-dire lieu de survie, Carmen Martín Gaité dit, écrit, très tôt, son scepticisme à l'égard de ce que peut permettre le « réel ».

Et pourtant, très tôt aussi, elle a cette certitude concernant la possibilité d'évasion –et le mot d'évasion, quand on se resitue dans le contexte d'une guerre et d'une dictature, est bien à prendre au pied de la lettre– : l'imaginaire et l'écriture, la révolution intérieure et silencieuse –qu'elle décrit encore dans *El cuarto de atrás*¹. Et c'est ce qui fait d'elle le grand écrivain qu'elle est.

Ainsi, pour Carmen Martín Gaité, savoir, d'abord, par principe, qu'il n'y a pas d'issue –et écrire *Ritmo lento*. Prendre à bras le corps cette figure de l'impasse –empruntée alors à Machado– et en faire l'épreuve... Pourquoi ? Pourquoi s'être jetée contre le mur, en 1963 ? Certainement parce que dans la quête d'« authenticité » de l'écrivain et du sujet, il fallait, il en allait de la nécessité que de commencer par vérifier, « en carne propia », « en literatura propia », pourquoi et comment l'impasse ; vérifier pour ensuite dépasser, et proposer, imposer, l'issue, l'échappatoire unique : la littérature. Comme s'il avait fallu commencer par vérifier une intuition et qu'elle s'affirme dans sa véridiction afin de justifier la nécessité de la proposition d'une autre voie.

D'abord, la mise à l'épreuve, jusque dans l'impasse, de la pensée et du langage, et, de la littérature. D'abord, cette expérience concernant la connaissance, et la connaissance à une époque bien déterminée ; une expérience tragique échouée dans le système psychiatrique métaphore de la dictature. La représentation de la chute, dans l'intime sensation d'une certaine vanité de la résistance dans une époque noire de l'Histoire de l'Espagne et de l'Histoire intellectuelle de l'Espagne.

¹ «Me escaparía por los vericuetos secretos y sombríos de la imaginación, por la espiral de los sueños, por dentro, sin armar escándalo ni derribar paredes, lo sabía. Cada cual ha nacido para una cosa.», Carmen Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, op. cit., p. 110.

Et pourtant, le tour de maître, celui de la littérature, celui de Carmen Martín Gaité et de son roman oublié : nommer l'impossible. Par où l'échec du langage de David devient succès de l'expérience littéraire de l'auteur, dans le miracle originaire du langage ; d'Adam nommant les choses, pour qu'elles adviennent à l'existence. Le baptême.

« Ya sé que no hay salida ».

Dit, Carmen Martín Gaité. Écrit, Carmen Martín Gaité. En fait un roman, Carmen Martín Gaité. Et par là-même, donne à voir, dans le fait même de son acte, sa réponse à la sortie de l'impasse.

Avanzo alegre y sola
en la exacta mañana
por el camino mío que he encontrado
aunque no haya salida.

« El camino mío que he encontrado ».

La poète dit la poésie. La poésie contre l'impasse.

L'impasse, avons-nous dit, est du réel. L'impasse est donc le point de départ, la négation et l'absence originaires. Originaires de toute tentative d'évasion, de toute création.

Mais de l'autre côté de l'impasse, c'est un chemin qu'il y a. Et, comme disait Machado, encore, « Caminante no hay camino, se hace camino al andar ».

Et c'est peut-être ce chemin, chemin de littérature, qu'illustrent les parcours de Baltasar et Leonardo. Un chemin où il s'agit d'abord de sortir du silence, du silence de l'enfant, *in-fans* –et/ou du silence du temps de la censure–, pour naître au langage et à l'écriture. Un chemin qui doit aussi dépasser l'impasse de la lucidité glacée, pour retrouver ce que Bachelard, entre autres, pense au plus profond de l'être : l'esthésie, la mémoire, l'imagination.

« Ya sé que no hay salida ».

Ce pourquoi il faut inventer, transformer, pour donner un autre sens. Carmen Martín Gaité, dans sa reconnaissance de l'impasse indépassable, dit qu'elle sait qu'il n'y a pas de sens. Et c'est précisément parce qu'elle le sait, qu'elle tente d'en proposer une organisation. Car c'est aussi ça, la littérature, une organisation du sens, une proposition de sens –face au non-sens préexistant et définitif.

Et c'est pourquoi la littérature de Carmen Martín Gaité nous semble si digne d'intérêt et si bien à même de représenter une définition de la littérature : en ce qu'elle est cette proposition de sens, consciente d'elle-même et s'interrogeant elle-même afin d'engager un véritable dialogue avec le lecteur.

Et notre travail aura été une tentative d'extraction et de recomposition des fragments théoriques explicitant sa démarche et disséminés dans ses narrations fictionnelles. Un travail d'extraction et de recomposition aspirant, autant que faire se peut, à ne trahir ni la composition originelle ni les propositions en elles-mêmes.

Un travail qui peut peut-être se revendiquer de la filiation de *El cuento de nunca acabar* ; essai littéraire de Carmen Martín Gaité n'étant jamais que l'organisation de fragments de réflexions eux-mêmes disséminés dans ses *Cuadernos de todo* ou ses « papeles sueltos ». On sait combien Carmen Martín Gaité pratiquait le collage, et d'un point de vue plastique, et d'un point de vue textuel ; alors, ce travail accepte aussi d'être le collage qu'il est. D'une certaine manière et dans une certaine mesure, il s'est agi de rendre visible ce qui pouvait courir le risque de rester invisible –tant notre auteur était douée dans l'art du tissage et de l'accès suprême à la simplicité.

Alors, à la question posée en introduction, question si lourde de conséquence qu'on ne saurait se risquer à y répondre, « qu'est-ce que la littérature ? » et comment la littérature de Carmen Martín Gaité peut-elle permettre d'y répondre ?, nous nous sommes risquée à dire : LANGAGE-PENSEE-ART : une matière au travail, le langage verbal, l'expression d'une pensée, et la transcendance –et/ou l'immanence retrouvée– de l'art. Et si nous nous sommes risquée à dire ainsi, c'est que nous avons constaté combien et comment Carmen Martín Gaité représentait littérairement la mise à l'épreuve du langage, notamment dans le processus de son acquisition, la mise à l'épreuve de la pensée, notamment dans le processus décrivant l'évolution de son excès, la mise à l'épreuve de la créativité, notamment dans le processus de son apprivoisement vers son opérativité.

Mais au-delà de cette proposition de réponse, il semble que la disparition de Carmen Martín Gaité vienne encore donner une autre réponse.

Carmen Martín Gaité est disparue le 22 juillet 2000. Et cette disparition –de ce qu'Unamuno appelle la « chair spatiale »– ne cesse d'engendrer de nouvelles parutions : parutions de ses œuvres, œuvres inédites, *Los parentescos*, *Los cuadernos de todo*, *El libro de la fiebre*, de nouveaux recueils encore, mais aussi, reparution, en 2007, de *Ritmo lento*, et parutions autour de son œuvre, hommages, mémoire vive.

Alors, la mort de Carmen Martín Gaité dit bien, encore, quelque chose de ce qu'est la littérature.

La mort de Carmen Martín Gaité dit qu'il y a la mort des auteurs.

Et la mort de Carmen Martín Gaité dit qu'il y a la vie de la littérature.

Et la mort de Carmen Martín Gaité dit la persistance de la littérature de Carmen Martín Gaité.

Ya sé que no hay salida,
pero dejad que siga por aquí.

BIBLIOGRAPHIE

ŒUVRES DE CARMEN MARTIN GAITE

Corpus principal :

Ritmo lento, (1963), Destino, Ancora y Delfín, Barcelona, 1994

La Reina de las Nieves, (1994), Anagrama, Barcelona, 2001

Los parentescos, Anagrama, Barcelona, 2001

Romans :

Entre visillos, (1957), Destino, Destinolibro, Barcelona, 2002

Retahílas, (1974), Destino, Destinolibro, Barcelona, 1997

Fragmentos de interior, Ancora y Delfín, Destino, Barcelona, 1976

El cuarto de atrás, (1978), Destino, Clásicos Contemporáneos Comentados, Barcelona, 1997

Nubosidad variable, (1992), Anagrama, Compactos, Barcelona, 1999

Lo raro es vivir, (1996), Anagrama, Compactos, Barcelona, 2000

Irse de casa, Anagrama, Barcelona, 1998

El libro de la fiebre, Cátedra, Madrid, 2007

Récits :

El balneario, (1954), in *Cuentos Completos*, Alianza Editorial, Madrid, 1998

Las ataduras, (1960), in *Cuentos Completos*, Alianza Editorial, Madrid, 1998

Littérature enfantine :

El castillo de las tres murallas, (1981), in *Dos cuentos maravillosos*, Lumen, Barcelona, 1986

El pastel del diablo, (1985), in *Dos cuentos maravillosos*, Lumen, Barcelona, 1986

Caperucita roja en Manhattan, (1990), Siruela, Madrid, 2004

Poesie:

Poemas, Plaza y Janés, Barcelona, 2001

Essais, recueils d'articles :

Macanaz, otro paciente de la inquisición, (1970), Destino, Barcelona, 1982

Usos amorosos del dieciocho en España, (1972), Anagrama, Barcelona, 1987

La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas, (1973), Destino, Barcelona, 1982

« La búsqueda de interlocutor », *Revista de Occidente*, 1966

« Las trampas de lo inefable », *Cuadernos para el Diálogo*, 1972

« Los malos espejos », *Triunfo*, 1972

« Personalidad y libertad », *Medicamenta*, 1961

« De madame Bovary a Marilyn Monroe », *Triunfo*

El cuento de nunca acabar, (1983), Anagrama, Barcelona, 1988

Usos amorosos de la postguerra española, (1987), Anagrama, Barcelona, 1994

Desde la ventana. Enfoque femenino a la literatura española, (1987), Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1999

Agua pasada, Anagrama, Barcelona, 1993

« Se ha muerto de náusea », *Diario 16*, 17 de abril de 1980

« Retahíla con nieve en Nueva York » (1980)

« La memoria y las memorias », *El Sol*, 1990

« Brechas en la costumbre » (1990)

« Bosquejo autobiográfico » (1980)

« Aquel balneario », *Diario 16*, 1988

« El murmullo de lo cotidiano », *Saber-Leer*, junio-julio 1991

« Homenaje a Natalia Ginzburg », *ABC*, 9 de octubre de 1991

Esperando el porvenir, Siruela, Madrid, 1994

« Nota preliminar a *La Reina de las Nieves* », (1994), in *La Reina de las Nieves*, op. cit.

Pido la palabra, Anagrama, Barcelona, 2002
« Interpretación poética de la realidad »
« Reflexiones sobre mi obra »
« El cuento español de posguerra »

Cuadernos de todo, Debolsillo, Barcelona, 2003

Visión de Nueva York, Círculo de Lectores, Siruela, Madrid, 2005

Interview télévisée :

Carmen Martín Gaité in « A Fondo », émission de Joaquín Soler Serrano, TVE, 6 avril 1981

Bibliographie sélective sur Carmen Martín Gaité

BORING Phyllis Zatlin, « Carmen Martín Gaité. A Feminist Author », in *Revista de Estudios Hispánicos*, XI, num. 3, 1977

BORRELL Jaime, « Lo anormal de lo infrecuente », in *La Estafeta Literaria*, n°268, 1963

BROWN Joan Lipman, « Nonconformity in the Fiction of Carmen Martín Gaité », thèse de doctorat, Université de Pennsylvanie, 1976

« *Tiempo de silencio* and *Ritmo lento*: Pioneers of the new social novel in Spain », in *Hispanic Review* (50), 1982, University of Delaware

« One Autobiography, Twice Told: Martín Gaité's *Entre visillos* and *El cuarto de atrás* », *Hispanic Journal* 2.7, 1986

CARBAYO ABENGOZAR Mercedes, « Buscando un lugar entre mujeres: Buceo en la España de Carmen Martín Gaité », Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1998

CIPLIJAUSKAITE Biruté, *Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, Biblioteca de Mujeres, Ediciones del Orto, Madrid, 2000

CURUTCHET Juan Carlos, « Entre el realismo crítico y el realismo histórico », in *Introducción a la novela española de posguerra*, Alfa, Montevideo, 1966

GALAOs José Antonio, « Carmen Martín Gaité. *Ritmo lento* », in *Cuadernos Hispanoamericanos*, n°171, marzo de 1964

- GARCIA Adrián M., « Carmen Martín Gaité's *El cuarto de atrás*: a poetics of silence », in *Romance Languages Annual*, num. 8., 1996
 « Silence in the Novels of Carmen Martín Gaité », New York: Peter Lang, 2000
- GARCIA POSADA Miguel, « La recuperación de los sentimientos. La nueva novela de Carmen Martín Gaité », *El País. Babelia*, n°137, 4 de junio de 1994
- GARLINGER Patrick-Paul, « Lost Lesbian Love Letters? Epistolary Erasure and Queer Readers in Martín Gaité's *El cuarto de atrás* », in *Bulletin of Hispanic Studies*, 76.4, pp. 513-533
- GLENN Kathleen M., « Communication in the Works of Carmen Martín Gaité », in *Romance Notes*, IX, num. 3, Spring, 1979
- GOPEGUI Belén, « Prólogo » a *Los parentescos*, op. cit., 2001
- JARRY Aurélie, « La narrativa de Carmen Martín Gaité: escritura, literatura, arte », mémoire de Maîtrise sous la direction de Teresa-Mary Keane Greimas, Université de Limoges, septembre 2001
 « La pensée poétique chez Carmen Martín Gaité », mémoire de DEA sous la direction de Teresa-Mary Keane Greimas, Université de Limoges, juin 2003
 « Esthésie et remémoration dans *La Reina de las Nieves* de Carmen Martín Gaité », mini-mémoire réalisé pour le module de « Sémiotique des passions » dirigé par Jacques Fontanille dans le cadre du DEA « Sémiotiques des Interactions Culturelles », Université de Limoges, janvier 2003
- JURADO MORALES José, *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, Gredos, Madrid, 2003
- LEYRA Paloma, « Carmen Martín Gaité: 'Hay que trabajar mucho para ser un buen académico' », in *El Semanal*, le 15 décembre 1996
- MAINER José-Carlos, « La novela de un chico raro », préface de *Ritmo lento*, op. cit., 1993
De postguerra (1951-1990), Crítica, Barcelona, 1994
- MARTINELL GIFRE Emma, « Prólogo » a *Desde la ventana*, op. cit., 1987
 « Prólogo » a *Retahílas*, op. cit., 1994
 « Introducción, edición y notas preliminares », *Carmen Martín Gaité: Hilo a la cometa. La visión, la memoria y el sueño*, Edición Emma Martinell Gifre, Espasa Calpe, Madrid, 1995
- MARTINEZ RUIZ Florencio, « El despegue del realismo, vía Carmen Martín Gaité », in *La Estafeta Literaria*, n°579, 1976
- OTERO Julia, « Sólo me reconozco en mi letra », entrevista a Carmen Martín Gaité, *El País Semanal*, 23 de enero 2000

PAOLI Anne, *Personnages en quête de leur identité dans l'œuvre de Carmen Martín Gaité*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, 2000

« Approche de l'évolution narrative de Carmen Martín Gaité dans *La Reina de las Nieves* », *Espéculo. Revista electrónica de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2002

PEREZ Janet W. (ed.), *Novelistas femeninas de la postguerra española*, Porrúa Turanzas, 1983

RAMOND Michèle, « Approche d'une autobiographie féminine : *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité », en collaboration avec Jean Alsina et Claude Chauchadis, in *L'autobiographie en Espagne. Actes du II^e Colloque International de la Beaume-lès-Aix*, Publications de l'Université de Provence, 1982

« Carmen Martín Gaité », in *Le roman espagnol actuel. Tendances et perspectives. 1975-2000*, Annie Bussière coord., Editions du CERS, Montpellier, 1998

REDONDO GOICOECHEA Alicia (Ed.), *Carmen Martín Gaité*, Ediciones del Orto, Madrid, 2004

SECO Manuel, « La lengua coloquial: *Entre visillos*, de Carmen Martín Gaité », in AA. VV.: *El comentario de textos*, Castalia, Madrid, 1973

SENABRE Ricardo, « *Los parentescos*, Carmen Martín Gaité », *El Cultural*, 28 de febrero de 2001

SERVODIDIO Mirilla & WELLES Marcia L. (Eds.), *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, Nebraska: Society of Spanish American Studies, 1983

UXO GONZALEZ Carlos, « Revisión crítica de los estudios sobre la obra de Carmen Martín Gaité », 1998, *Espéculo*, 8. www.ucm.es/info/especulo/cmgaite/c_uxol.htm

« Cinco años de estudios sobre Carmen Martín Gaité: 1998-2002 », in *Carmen Martín Gaité*, Alicia Redondo Goicoechea (Ed.), Ediciones del Orto, Madrid, 2004

VILANOVA Antonio, « La Reina de las Nieves », en Destino, 27 de mayo de 1994, recogido en *Novela y sociedad en la España de posguerra*, Barcelona, Lumen, 1995

Traductions françaises de ses romans :

BLETON Claude, *La Reine des Neiges*, Flammarion, Paris, 1997

Drôle de vie la vie, Flammarion, Paris, 1999

OUVRAGES GENERAUX

Théorie littéraire générale

ARISTOTE, *Poétique*, Les Belles Lettres, Paris, 1997

BARRERO PEREZ Oscar, *La novela existencial española de posguerra*, Madrid, Gredos, 1987

BARTHES Roland, « Texte (théorie du) », *Encyclopaedia Universalis*, 1973

BIANCIOTTI Héctor, « Autoficciones », in *La Nación*, Buenos Aires, 29/04/2001

BLANCHOT Maurice, *Comment la littérature est-elle possible ?*, Corti, Paris, 1942

Le livre à venir, (1959), Gallimard, Folio, Paris, 2005

Une voix venue d'ailleurs, sur *Les poèmes de Samuel Wood* de Louis-René des Forêts, (1992), Gallimard, folio essais, Paris, 2002

CAILLOIS Roger, *Les Jeux et les Hommes*, (1958), Gallimard, Paris, 1967

DALLENBACH Lucien, *Le récit spéculaire, Essai sur la mise en abyme*, Seuil, Paris, 1977

GENETTE Gérard, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982

GUSDORF Georges, *Lignes de vie* (2 volumes), *Les écritures du moi* (vol. 1) et *Auto-Bio-Graphie* (vol. 2), Odile Jacob, Paris, 1991

HAMON Philippe, *Pour un statut sémiologique du personnage*, in *Poétique du récit*, R. Barthes, W. Kayser, W.C. Booth, Ph. Hamon, Seuil, Points, Paris, 1977

JOUFFROY Alain, Introduction à *L'Ombilic des Limbes* d'Antonin Artaud, Gallimard, Paris, 2001

KRISTEVA Julia, « Le mot, le dialogue, le roman », 1966, in la revue *Tel Quel Seméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris, 1969

LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975

MAUREL Jean-Pierre, Présentation de *L'Homme sans qualité* de Robert Musil, Seuil, Paris, 1995

OULIPO, *La littérature potentielle*, Gallimard (1973), Folio, Paris, 2003

SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, (1948), Gallimard, Folio, Paris, 2000

STAROBINSKI Jean, n°3 de la revue *Poétique*, 1970

SUAREZ MIRAMON Ana, Introduction de *Niebla*, Alianza Editorial, Madrid, 2001

TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, 1970, Seuil, Paris
La littérature en péril, Flammarion, Paris, 2007

WOOLF Virginia, *A Room of One's own*, (1929), *Une chambre à soi*, Denoël, Paris, 1992

Philosophie

Grand Dictionnaire de la Philosophie, Editions CNRS, Larousse, Paris, 2003

ARISTOTE, *Métaphysique*, Traduction Jean Tricot, Vrin, Paris, 1992
Organon, Traduction Jean Tricot, Vrin, Paris, 1975

BACHELARD Gaston, *La dialectique de la durée*, (1936), PUF, Paris, 2001
L'Eau et les Rêves, (1942), Le Livre de Poche, Paris, 2007
La psychanalyse du feu, (1949), Gallimard, Folio essais, Paris, 2006
La poétique de l'espace, (1957), PUF, Paris, 2007
Poétique de la rêverie, (1960), PUF, Paris, 4^e édition, 1968

BEAUVOIR Simone de, *Le deuxième sexe*, (1949), Gallimard, Folio, Paris, 1999

DERRIDA Jacques, *Philosophie et littérature*, Entretien avec N. Avtonomova, V. Podoroga, M. Ryklin, (1990) in *Moscou aller-retour*, Editions de L'aube, Saint-Etienne, 1995

DESCARTES René, *Discours de la méthode*, (1637), Le Livre de Poche, Paris, 1996
Méditations métaphysiques, (1641), Garnier Flammarion, Paris, 1979
Les passions de l'âme, (1649), Gallimard, Tel, Paris, 1988

ERASME, *Eloge de la folie*, (1511), in *Eloge de la folie, Adages, Colloques*, Robert Laffont, Paris, 1992

FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, (1966), Tel, Gallimard, Paris, 1990

- Histoire de la folie à l'âge classique*, Tel, Gallimard, Paris, 1972
- GROSSMAN Evelyne, « Avant propos » à *Van Gogh le suicidé de la société*, Gallimard, L'imaginaire, Paris, 2005
- HEIDEGGER Martin, *Etre et temps*, (1927), Gallimard, Paris, 1996
- HUMBOLDT Wilhelm Von, *Sur le caractère national des langues* et autres écrits sur le langage, (1822-24), Seuil, Points, Paris, 2000
- HUSSERL Edmund, *Les Méditations cartésiennes*, (1929 pour les conférences en allemand en Sorbonne ; 1931 pour la première traduction française par Emmanuel Levinas), Vrin, Paris, 1992
- KANT Emmanuel, *Critique de la raison pure*, (1781), GF Flammarion, Paris, 2001
Critique de la faculté de juger, (1790), Gallimard, Folio, Paris, 1996
- KIERKEGAARD Soren Aabye, *Le concept d'angoisse*, (1844), Gallimard, Paris, 1982
- KRISTEVA Julia, *Au risque de la pensée*, (1988/1998), Seuil, Paris, 2006
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, (1945), Gallimard, tel, Paris, 1992
L'œil et l'esprit, (1964), Gallimard, Folio, Paris, 2002
- NIETZSCHE Friedrich, *La naissance de la tragédie*, (1872), Gallimard, Folio, Paris, 2001
« Fragments posthumes », in *La naissance de la tragédie*
- PASCAL, *Pensées*, (1670), Classiques Garnier, Paris, 1991
- PLATON, *La République*, GF-Flammarion, Paris, 1966
Menon, Gallimard, Folio Essais, Paris, 1999
- PRIGENT Hélène, *Mélancolie, les métamorphoses de la dépression*, Gallimard, Découvertes, Paris, 2005
- RICOEUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Seuil Paris, 1990
La mémoire, l'histoire, l'oubli, (2000), Seuil, Points, Paris, 2003
- SARTRE Jean-Paul, *L'Imaginaire*, (1940), Gallimard, Folio essais, Paris, 2007
L'être et le néant, (1943), Gallimard, tel, Paris, 1991
- SAVATER Fernando, « Miguel de Unamuno: la ascensión eterna », Prólogo a *Del sentimiento trágico de la vida*, Alianza Editorial, Madrid, 2001
- TADIE Jean-Yves et Marc, *Le sens de la mémoire*, (1969), Gallimard, Paris, 2000
- UNAMUNO Miguel de, *Del sentimiento trágico de la vida*, (1913), Alianza Editorial, Madrid, 2001

Vida de don Quijote y Sancho, (1905), Alanza Editorial, Madrid, 2000

VALERY Paul, *Cahiers*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1973
Variétés (III, IV, V), (1936-1938-1944), Folio essais, Gallimard, Paris, 2002
Tel quel, (1941, puis 1943), Folio essais, Gallimard, Paris, 2006

WITTGENSTEIN Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, (1918), Gallimard, Paris, 1997

WUNENBURGER Jean-Jacques, *L'imaginaire*, PUF, Paris, 2003

ZAMBRANO María, *Filosofía y poesía*, (1939), Fondo de Cultura Económica, Méjico, 2001

Linguistique générale et appliquée

AIMARD Paule, *L'enfant et son langage*, Simep, Villeurbanne (1972), 3^e édition 1982

AUSTIN John Langshaw, *Quand dire c'est faire*, (1962), Seuil, Paris, 1998

BONNET Clairelise et TAMINE-GARDES Joëlle, *Quand l'enfant parle du langage*, P. Mardaga, Bruxelles, 1984

BOUTON Charles P., *Discours physique du langage, Genèse et histoire de la neurolinguistique*, Klincksieck, Paris, 1984

DARMESTER Arsène, *La vie des mots*, (1885/1888), Librairie Delagrave, Paris, 1946

DELAMAIN Maurice, *Plaidoyer pour les mots, Un essai de phonétique expressive*, Stock, Paris, 1968

HECAEN Henry et ANGELERGUES René, *Pathologie du langage*, Larousse, Paris, 1965

JAKOBSON Roman, *Langage enfantin et aphasie*, Editions de Minuit, Paris, 1969
Six leçons sur le son et le sens, Editions de Minuit, Paris, 1984

LE ROUZIC Pierre, *Un prénom pour la vie, Choix, rôle, influence du prénom*, Albin Michel, Paris, 1978

MALMBERG Bertil, *Manuel de phonétique générale*, Picard, Paris, 1974

MOUNIN Georges, *Dictionnaire de la linguistique*, Quadrige/PUF, Paris, 1974

PICHON Edouard, *Le développement psychique de l'enfant et de l'adolescent*, Masson, Paris, 1936

SAUSSURE Ferdinand (de), *Cours de Linguistique Générale*, (1916), Payot, Paris, 1996
SIMON Jean, *La langue écrite de l'enfant*, PUF, Paris, 1973

TAULELLE Dominique, *L'enfant à la rencontre du langage*, Ed. Pierre Margada, Bruxelles, 1984

YAGUELLO Marina, *Alice au pays du langage*, Seuil, Paris, 1981
Catalogue des idées reçues sur la langue, (1988), Seuil, Paris, 2004

Sémiotique générale et appliquée

ANIS Jacques, *L'écriture, théories et description*, De Boeck-Wesmael, Bruxelles, 1988

BERTHIER Annie, « *Machines à écrire* », *Mains, stylets, claviers, souris, une question de transfert*, in *L'écriture, entre support et surface*, textes réunis et présentés par Marc Arabyan et Isabelle Klock-Fontanille, L'Harmattan, Paris, 2005

COLLINOT André et MAZIERE Francine, *Un prêt à parler : le dictionnaire*, PUF, Paris, 1997

COQUET Jean-Claude, *La quête du sens*, Formes sémiotiques, PUF, Paris, 1997

COURTES Joseph, *La sémiotique du langage*, Armand Colin, Paris, 2005

DARRAULT-HARRIS Ivan, Séminaire de DEA sur l'éthosémiotique, à la Faculté des Lettres de Limoges, le 26/10/02

FRAENKEL Béatrice, *La signature comme exposition du nom propre à l'écrit*, in *L'écriture du nom propre*, textes réunis et présentés par Anne-Marie Christin, L'Harmattan, Paris, 1998

GREIMAS Algirdas Julien, *De l'imperfection*, (1987), Pierre Fanlac, Périgueux, 1997

GREIMAS Algirdas Julien et COURTES Joseph, *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, (1993), Hachette, Paris 2003

GREIMAS Algirdas Julien et FONTANILLE Jacques, *Sémiotique des passions, Des états de choses aux états d'âme*, Seuil, Paris, 1991

GREIMAS Algirdas Julien et KEANE Teresa-Mary, « L'éloge du mot », *Cahiers de lexicologie*, 1991

HARRIS Roy, *La sémiologie de l'écriture*, CNRS Langage, Paris, 1993

KEANE GREIMAS Teresa Mary, *Sémiotique de la figurativité, Éléments pour une théorie de la syntaxe figurative*, Thèse de Doctorat sous la direction de Jacques Fontanille, Limoges, 1999

MESCHONNIC Henri, *Des mots et des mondes, Dictionnaires, encyclopédies, grammaires, nomenclatures*, Hatier, Paris, 1991

MORACCHINI Michel, *ABC de graphologie*, Grancher, Paris, 1984

REY-DEBOVE Josette, *Le métalangage*, Armand Colin, Paris, 1997

ZILBERBERG Claude, « La responsabilité. A propos de *Lamentations au cerf* de Pierre-Jean Jouve », communication du 29/11/06 au Séminaire de Sémiotique de Paris

Psychanalyse et psychiatrie

DARRAULT-HARRIS Ivan et KLEIN Jean-Pierre, *Pour une psychiatrie de l'ellipse*, (1993), *Les aventures du sujet en création*, Pulim, Limoges, réédition de 2007

FREUD Sigmund, *Totem et tabou*, (1913), Payot, Paris, 2004
Pour introduire le narcissisme, (1914), in *Œuvres complètes* (XII), PUF, Paris, 2005
L'inquiétante étrangeté et autres essais, Gallimard, Folio essais, Paris, 2006
 « Le créateur littéraire et la fantaisie » (1908)
 « L'inquiétante étrangeté » (1919)
 « Deuil et Mélancolie » (1915), in *Métapsychologie*, Gallimard, Paris, 1986

LACAN Jacques, Préface à *L'éveil du printemps* de Wedekind, (1974), Gallimard, Paris, 2006

KRISTEVA Julia, *Soleil noir, Dépression et mélancolie*, (1987), Gallimard, Folio, Paris, 2005

PIAGET Jean, et INHELDER Bärbel, *La psychologie de l'enfant*, (1966), PUF, Paris, 2006

THUILLIER Jean (Dr), *Histoire de la folie*, Bouquins, Robert Laffont, Paris, 1996

WINNICOTT Donald Woods, *Jeu et réalité*, (1971), Gallimard, Folio, Paris, 2005

Littérature

La Genèse, Librio, Paris, 1997

ANDERSEN Hans Cristian, *La Reine des Neiges*, (1844), traduction de P.G. La Chesnais, Folio junior, Gallimard, Paris, 2002

ARTAUD Antonin, *L'Ombilic des Limbes*, (1925), Gallimard, Paris, 2001

Van Gogh, le suicidé de la société, (1947), Gallimard, L'imaginaire, Paris, 2005

BAUDELAIRE Charles, lettre à sa mère du 3 février 1865, in *Les Fleurs du Mal*, GF-Flammarion, Paris, 1991

BEAUVOIR Simone de, *Les Mandarins*, (1954), Gallimard, Folio, 2001

BOBIN Christian, *La part manquante*, (1989), Gallimard, Folio, Paris, 2005

L'Eloignement du monde, Lettres Vives, Paris, 1993

Souveraineté de vide, (1985), Gallimard, Paris, 2005

BORGES Jorge Luís, *Ficciones* (1944), Alianza Editorial, Madrid, 1997

CALDERON de la Barca Pedro, *La vida es sueño*, (1636), Cátedra, Madrid, 1998

CALVINO Italo, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, (1979), Points, Seuil, Paris, 1995

CERNUDA Luís, *Ocnos*, (1942), (3^a edición ampliada, 1963), Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 2002

Las Nubes – Desolación de la Quimera, (1940/1962), Cátedra, Madrid, 2002

CERVANTES Miguel de, *Don Quijote*, (1605), Castalia, Madrid, 1991

CORTAZAR Julio, *Rayuela*, (1963), Alfaguara, Buenos Aires, 2006

DAGERMAN Stig, *Notre besoin de consolation est impossible à rassasier*, (1952), Actes Sud, Paris, 1989

DOUBROVSKY Serge, *Fils*, Galilée, Paris, 1977

FLAUBERT Gustave, Correspondance avec Georges Sand, lettre du 12 janvier 1867, in *Correspondance*, Gallimard, folio, Paris, 1998

FRANK Anne, *Journal*, (1947), Le livre de poche, Calmann-Lévy, Paris, 1991

GIDE André, *L'immoraliste*, (1902), Mercure de France, 2001

HESSE Hermann, *Le loup des steppes*, (1927), Le Livre de Poche, Paris, 1977

KELLER Helen, *Sourde, muette, aveugle, Histoire de ma vie*, Payot, Paris, 1954

KUNDERA Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*, (1984), Gallimard, Folio, Paris, 2001

LAFORET Carmen, *Nada*, (1944), Destino, Barcelona, 1998

MARTIN SANTOS Luís, *Tiempo de silencio*, (1961), Seix Barral, Barcelona, 1999

MUSIL Robert, *L'homme sans qualité*, (1930), Seuil Points, Paris, 1995

PASTERNAK Boris, *Correspondance à trois, Été 1926* (Rilke, Pasternak, Tsvetaieva), Gallimard, Paris, 1983

PROUST Marcel, *Le Temps retrouvé*, (1927), in *Œuvres*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade »

RILKE Rainer Maria, *Lettres à un jeune poète*, (1929), Seuil, l'école des lettres, Paris, 2005

RIMBAUD Arthur, *Poésies*, (1870-1871), Flammarion, Paris, 1989

SARTRE Jean-Paul, *La nausée*, (1938), Gallimard, Folio, Paris, 1997
L'âge de raison, (1945), Gallimard, Folio, Paris, 1999
Le sursis, (1945), Gallimard, Folio, Paris, 1999
Huis-clos, (1945), Gallimard, Folio, Paris, 1985

SIMHA Yolaine, *Lou et les Louis, Un champ d'acier, Le fiancé inconnu, In petti*, Indigo, Paris, 2006

SHAKESPEARE William, *Hamlet*, (1603), Librio, Paris, 1997

SOPHOCLE, *Œdipe-roi*, in *Théâtre complet*, Garnier-Flammarion, Paris, 1996

SVEVO Italo, *La conscience de Zeno*, (1923), Gallimard, Paris, 2001

TSVETAIEVA Marina, *Correspondance à trois, Été 1926* (Rilke, Pasternak, Tsvetaieva), Gallimard, Paris, 1983

UNAMUNO Miguel de, *Niebla*, (1914), Alianza Editorial, Madrid, 2001

WEDEKIND Frank, *L'éveil du printemps*, (1891), Gallimard, Paris, 2006

TABLE DES MATIERES

TOME I

INTRODUCTION GENERALE.....	7
-----------------------------------	----------

PREMIERE PARTIE : LE LANGAGE COMME MATIERE DANS *LOS PARENTESCOS*

Introduction.....	22
--------------------------	-----------

CHAPITRE PREMIER : DU SILENCE A LA PAROLE : LA CHAIR DU LANGAGE.....	28
---------------------------------------------------------------------------------	-----------

A. Mutité et langage du corps.....	30
-------------------------------------------	-----------

1. La compréhension de la matière sonore.....	31
-----------------------------------------------	----

a. La perception : l'accès au son.....	32
----------------------------------------	----

b. La compréhension : l'accès au sens.....	35
--------------------------------------------	----

2. Le corps-propre comme matière langagière.....	36
--------------------------------------------------	----

a. La compréhension extralinguistique.....	36
--------------------------------------------	----

b. L'expression du corps.....	40
-------------------------------	----

3. Le conflit corps-propre/corps thymique.....	41
------------------------------------------------	----

a. La scission d'avec le corps-propre.....	42
--------------------------------------------	----

b. Le problème thymique.....	43
------------------------------	----

c. L'altération alimentaire du corps-propre.....	44
--------------------------------------------------	----

d. Expression du corps-propre libéré de la conscience.....	45
------------------------------------------------------------	----

B. La parole comme matière sonore.....	47
-----------------------------------------------	-----------

1. Expression et prononciation.....	49
-------------------------------------	----

a. La prononciation <i>a priori</i>	49
-------------------------------------------	----

b. L'élaboration de la matière sonore : le babil.....	51
-------------------------------------------------------	----

c. Les premiers mots.....	52
---------------------------	----

d. Le bafouillage.....	54
------------------------	----

2. Parole et construction identitaire.....	55
--------------------------------------------	----

a. L'incidence positive de la parole sur le corps-propre.....	55
---------------------------------------------------------------	----

b. Parole et pouvoir.....	57
---------------------------	----

C. Les mots et la pensée comme matière corporelle.....	58
1. Pensée et langage.....	59
a. L'incarnation de la pensée.....	59
b. L'observation de la transformation.....	61
c. A propos de l'ineffable.....	62
2. L'acquisition du lexique.....	64
a. Le problème du son et du sens.....	64
b. Exemples particuliers.....	66
• Mots abstraits et expressions toutes faites.....	67
• Homonymie.....	69
• Signifiant sans signifié.....	70
Conclusion : La matière langagière acquise.....	73
CHAPITRE DEUXIEME :	
LE LANGAGE ET SES POSSIBLES : UNE MATIERE MODELABLE.....	75
A. Une matière transformable graphiquement.....	77
1. Un nouvel apprentissage.....	78
a. L'alphabet.....	79
b. Le graphisme.....	80
c. La signification graphique.....	82
2. Graphie et identité.....	83
a. Calligraphie.....	83
b. Signature.....	85
c. Initiale.....	86
3. Le répertoire écrit du langage : le dictionnaire.....	88
a. Dictionnaire et autonomie.....	88
b. Dictionnaire et prison.....	91
Synthèse.....	93
B. Une matière ludique.....	94
1. Le jeu de mot.....	96
a. Au niveau sonore.....	96

• Folklore enfantin.....	96
▪ Comptines.....	96
▪ Virelangues.....	97
• Désintégration du sens.....	98
b. Au niveau graphique : initiales et anacyclique.....	99
2. Le langage dans les jeux de « relation ».....	101
a. La devinette.....	101
b. Jeux avec des mots.....	105
c. Jeux avec des formules rituelles.....	107
C. Une matière de dimension temporelle.....	108
1. Une matière mémorielle.....	109
a. Le langage catalyseur de mémoire : des mot-ments.....	110
b. Le langage comme événement : des mot-événements.....	111
2. Une matière évolutive.....	112
a. Compénétration des langues naturelles.....	113
• Contagion « étrangère ».....	113
• Plurilinguisme.....	115
b. Néologie et créativité.....	118
• Morphologie et « bricolage » lexical.....	118
• Les « mots de la tribu ».....	120
Conclusion : La pâte à modeler langagière.....	126
CHAPITRE TROISIEME :	
METALANGAGE ET FIGURATIVITE.....	128
A. Existence et langage.....	129
1. L'« être du langage ».....	130
a. La naissance.....	130
b. L'essence.....	132
2. L'acte fondateur : le baptême.....	133
B. Initiation au métalangage.....	137
1. De la grammaire.....	138
a. Sujets définis/indéfinis.....	139
b. Adverbes de temps et de lieu.....	141

2. De la phonétique.....	144
C. Figurativité métalangagière.....	147
1. La production du langage : le corps et l'air.....	148
a. Organes et organisation.....	150
b. Air et musique.....	152
2. Signe et sensorialité.....	154
a. Son et goût.....	155
b. Voyelle et jeu.....	157
c. Lettres et sensualité.....	159
d. Conclusions sur la sensorialité du langage.....	162
3. Créativité : animalisation et Feu.....	163
a. Mot inconnu et « moscardón ».....	163
b. Mots des virelangues et moustiques.....	165
c. Mots de la tribu et Feu.....	167
Conclusion : De la figurativité originelle.....	170
CONCLUSION : LA MATIERE LITTERAIRE.....	172

**DEUXIEME PARTIE :
LA PENSEE A L'EXTREME DANS *RITMO LENTO***

Introduction.....	178
CHAPITRE PREMIER : LE <i>COGITO</i> FACE A LA FOLIE DU MONDE.....	190
A. « Eloge de la pensée ».....	193
1. L'auteur et son projet littéraire : sources et paratexte.....	194
a. Exposition d'un enjeu problématique.....	195
• La réponse du « Cuaderno de todo ».....	196
• La pensée comme préoccupation.....	198
• L'épilogue : présence et absence.....	199
b. Le rapport vie/œuvre.....	200
• Au niveau textuel : le collage du cahier dans le roman...202	
• Au niveau ontologique : la question du porte-parole.....203	

2. David Fuente : l'incarnation d'un <i>faire</i>	204
a. « Etre et temps ».....	204
b. Un langage spécifique.....	205
c. Caractérisation du <i>faire</i> philosophique.....	208
B. Critique des valeurs	211
1. Confort et conformisme intellectuel.....	212
a. « Crédito por cortesía ».....	213
b. La pensée conventionnelle.....	214
c. La pensée arrêtée.....	215
2. Matérialisme et capitalisme.....	217
a. Des valeurs en général.....	217
b. L'argent.....	218
c. L'activisme.....	221
d. Le bonheur.....	222
3. Education.....	224
a. Au niveau familial.....	224
b. Au niveau politique.....	225
4. La question féminine.....	227
C. Lucidité et folie	230
1. La « lucidité » face à l'« anesthésie ».....	231
a. L'affirmation de la lucidité.....	232
b. La nausée comme vitalité.....	233
c. La tragédie de la connaissance.....	234
2. La psychiatrie comme figure de l'obscurantisme.....	236
a. Une idéologie opposée à la connaissance.....	236
• Description de Villa Julia.....	239
• Systématique et limitation.....	240
• Existence et radioactivité.....	241
b. Des méthodes radicales.....	243
• La médication chimique.....	243
• L'électrochoc : le cas don Mauro.....	244
Conclusion : La condamnation politique du <i>cogito</i>	247

CHAPITRE DEUXIEME :	
LE <i>COGITO</i> MONSTRUEUX.....	248
A. Impasse et Existentialisme.....	249
1. Epigraphe, épilogue –épitaphe.....	250
a. Epigraphe.....	250
b. Epilogue.....	251
c. Vie, œuvre, mort.....	252
2. <i>Lo raro es vivir</i> et l'expérience existentialiste.....	253
B. Pensée et liberté : conditions métaphysiques revendiquées.....	258
1. De la pensée à l'impasse.....	259
a. La question du rationalisme.....	259
• Cohérence et contradiction.....	260
• Autonomie ou détermination de la pensée.....	262
• Exemple de fabrication rationnelle : la croyance religieuse.....	263
b. Une idéologie contraire à la vie.....	265
• Connaissance et vie.....	265
• Connaissance et action.....	267
• Excès et extrémisme.....	268
2. De la liberté au néant.....	270
a. Le problème du choix.....	270
b. Inertie, volonté, contingence.....	272
c. Anéantissement du sujet.....	274
C. Temporalité et intersubjectivité : conditions métaphysiques niées.....	276
1. La temporalité niée.....	278
a. Temps et époque : dictature et suspension.....	278
b. Le problème du temps présent.....	279
c. Refus de la projection temporelle.....	281
d. Refus du « projet » et in-existence.....	282

2. L'incommunicabilité.....	284
a. La solitude comme principe.....	285
b. Non-sociabilisation et isolement.....	287
c. Le dialogue impossible.....	288
d. « Les autres » comme problème.....	289
D. Pensée assassine, auteur-assassin.....	293
1. Un double suicide : la figure du savant-fou.....	294
a. Overdose du médecin.....	295
b. Désespoir et démence.....	296
2. L'assassinat de l'« homme théorique ».....	297
a. Raison et folie.....	298
b. L'oubli du mystère.....	299
Conclusion : L'annulation du sujet par le <i>cogito</i>.....	301
CHAPITRE TROISIEME :	
DE NEGATION EN FOLIE : LA MELANCOLIE.....	303
Introduction à la « négation ».....	304
A. La négation des passions.....	305
1. Le corps.....	306
a. Théorie de la négation et rationalisme médical.....	306
b. Pratique de la négation.....	308
• L'anesthésie du symptôme ou la médication.....	309
▪ Une présence gênante.....	309
▪ La rationalisation chimique.....	311
• Autodestruction et alcool.....	312
• Corps de l'autre et toucher.....	314
c. La présence irréductible.....	316
2. Les affects.....	317
a. Théorie de la négation.....	318
• Raison et passion.....	319
▪ L'inversion du problème corps/âme.....	319
▪ Affects et connaissance.....	319

•	Amour et genre.....	320
▪	La négation de l'amour.....	321
▪	L'indifférenciation générique.....	322
b.	Pratique de la négation.....	323
•	La relation père/fils : une négation contradictoire.....	324
•	La négation amoureuse.....	326
▪	Lucía et les « femmes insignifiantes ».....	327
▪	Gabriela et la passion interdite –Ophélie.....	328
▪	Magdalena et la pratique perverse.....	329
B.	La négation de l'artiste.....	332
1.	Un préalable théorique : la négation de la poésie.....	334
2.	Première modalité de la négation de l'artiste : la dévalorisation de la production spontanée.....	336
a.	L'enfance et la pratique spontanée libre.....	337
•	La poésie.....	338
•	La peinture.....	339
b.	Ambivalence chez l'adulte : nécessité et dévalorisation.....	341
•	L'écriture des Cahiers.....	341
•	L'activité de peindre.....	343
▪	Le secret.....	344
▪	Extase et refuge au « bruit des autres ».....	345
▪	Jeu et temps.....	346
3.	Seconde modalité de la négation de l'artiste : la rétention de l'artiste assumé.....	348
a.	Négation du statut d'écrivain.....	349
b.	Négation du statut de peintre.....	350
	Conclusion : Négation et fondation : David Fuente <i>versus</i> Carmen Martín Gaité.....	353
C.	La passion négative : la mélancolie clinique.....	355
1.	Les symptômes de David : de pathos à thanatos.....	356
a.	Lexicalisation de la folie et de la mélancolie.....	357
b.	Discours de la reconnaissance de la souffrance.....	358
c.	Evolution de l'engrenage pathologique.....	360

• Transcription de la pathologie non-identifiée.....	360
• Démence et suicide.....	362
2. La mélancolie : une pathologie du langage.....	364
a. Carmen Martín Gaité et <i>Ritmo lento</i> : réinterprétation du titre...	365
b. Le langage génial et infernal : l'exemple de David Fuente.....	366
c. Carmen Martín Gaité : le langage comme création.....	368
Conclusion : La pensée comme masque de la négation.....	371
CONCLUSION : LITTERATURE DE L'EPREUVE DE LA PENSEE ET DU LANGAGE.....	373

TOME II

TROISIEME PARTIE : L'ECHAPPATOIRE POETIQUE DANS *LA REINA DE LAS NIEVES*

Introduction.....	379
CHAPITRE PREMIER : DE L'ANESTHESIE A LA SYNESTHESIE : LE CORPS DE LA LITTERATURE.....	384
A. L'installation préalable de l'anesthésie.....	386
1. Le conte d'Andersen et la figurativité du « gel ».....	387
a. « El rapto de Kay ».....	387
b. La figurativité de l'anesthésie.....	388
c. Une autre version de Kay : Leonardo.....	390
2. L'anesthésie et la descente aux enfers de Leonardo.....	391
a. L'anesthésie de la perte de l'interlocuteur : le premier choc.....	391
• La mort de la grand-mère et l'incursion de la particule du miroir.....	392
• La lettre remise par Gertrudis et la rencontre avec la Reine des Neiges.....	393
b. Le « Jeu de la Raison Froide » et la perte de soi.....	395

• La drogue.....	396
• La solitude : de l'errance à la prison.....	397
B. L'émergence du sujet sensible dans l'écriture.....	399
1. Avant l'écriture : la douleur, le second choc.....	400
a. La paralysie momentanée.....	400
b. La blessure et la fièvre.....	402
2. L'écriture solitaire et la reconstruction esthétique.....	404
a. Le corps écrivant : la récupération tactile et olfactive.....	405
• Du rêve du corps de la mère au bain.....	405
• L'expérience du corps propre sous la pluie.....	407
• Le réveil du désir.....	408
• Conclusion : la métonymie calligraphique.....	410
b. Le regard et la voix fondateurs du récit construit.....	411
• Le regard.....	411
▪ L'incipit : le rêve du regard du père.....	412
▪ La réappropriation de l'image de soi.....	413
• La voix.....	415
▪ Le souvenir initial de la voix de la grand-mère.....	415
▪ La voix identitaire.....	417
C. La rencontre du sujet poétique.....	419
1. Au préalable, la Poésie : Sila.....	420
a. L'enfant de la transgression et de la mer.....	421
b. L'altérité de la passion et du mystère.....	422
c. Le langage poétique.....	423
2. L'avènement du poète à son contact : Leonardo.....	425
a. Le texte et le corps : l'image de la procréation.....	426
b. L'autre et le corps : la synesthésie des larmes.....	428
c. Le monde et le corps : l'incorporation synesthésique.....	432
Conclusion : De la glace à la mer et au feu : L'esthésie retrouvée et son devenir poétique.....	434

CHAPITRE DEUXIEME :	
LITTERATURE ET MEMOIRE :	
LA FONCTION LITTERAIRE DANS L'ANAMNESE.....	436
A. De l'intertextualité originaire.....	438
1. Au niveau génétique pour Carmen Martín Gaité : de <i>Pesquisa personal</i> à <i>La Reina de las Nieves</i>	440
a. La reprise syntagmatique : la trame préétablie et transgressée.....	442
• La restitution conforme du texte d'Andersen.....	442
• Le parcours original de Leonardo.....	444
b. La reprise paradigmatique du motif de l'amnésie.....	446
• La lexicalisation dans le conte et le roman.....	446
• La question de la mémoire.....	447
• Un conte comme guide de mémoire.....	449
2. Au niveau génétique pour Leonardo : la grand-mère comme allégorie de la mémoire.....	450
a. L'hybridation : mémoire familiale et littéraire.....	451
b. L'invariabilité du conte et l'identification de Leonardo.....	452
B. Réinitialisation de l'anamnèse par la littérature.....	455
1. Identification de l'amnésie préalable de Leonardo.....	456
2. Le support imaginaire de l'anamnèse : le conte émergé du rêve.....	457
3. Le support réel de l'anamnèse : la correspondance du père.....	460
a. Intertextualité épistolaire et mémoire intersubjective.....	461
b. L'autre horizon intertextuel littéraire : <i>La Dama del Mar</i> , d'Ibsen.....	462
C. Mémoire et littérature de la perte identitaire.....	466
1. Le miroir littéraire.....	467
a. L'identité passée : <i>L'étranger</i> de Camus.....	468
b. L'interlocution littéraire brisée –avec le père.....	471
2. L'espace et la prison.....	475
a. L'espace perdu : raison et prison.....	475
b. <i>La poétique de l'espace</i> de Bachelard.....	477

D. La rencontre littéraire : identité et présent	480
1. La voyageuse inquiète : Mónica.....	481
a. La littérature dans le présent.....	482
b. L'expression de l'identité présente.....	483
2. La mémoire vive : Casilda.....	486
a. Mémoire unique, texte unique : <i>Ensayos sobre el vértigo</i>	486
b. Mémoire et intimité : le retour à la Qunita Blanca.....	489
Conclusion : La littérature comme espace de mémoire	492
 CHAPITRE TROISIEME :	
IMAGINATION ET CREATION : DE L'HALLUCINATION A LA LITTERATURE ..	
494	
A. Hallucination et rêve originaires	497
1. Leonardo et l'hallucination.....	498
a. La lexicalisation de l'état pathologique.....	500
b. L'affection du corps propre : insomnie, alcool, hasch, fièvre.....	502
c. Les figures de l'hallucination.....	504
• Création et féminité originaire : la lune, la femme du tableau, la mer.....	504
• Création et caution paternelle.....	508
2. Le rêve.....	509
a. Le vide et le rêve.....	510
• La prison et la rêverie.....	510
• Le vide identitaire et le rêve nocturne.....	512
b. La figurativité de la reconstruction du lit.....	514
B. Ecriture et littérature	518
1. Ecriture autobiographique.....	520
a. Ecriture : recreation et création.....	522
• Recreation du sujet, récupération de l'histoire.....	523
• Création d'un texte.....	526
b. Art et imaginaire.....	528
• Art de raconter, savoir-faire littéraire.....	529
• Imaginaire et rapport au réel : « l'amalgame vie- littérature ».....	530

2. L'échappatoire littéraire.....	533
a. Le parti-pris littéraire.....	534
• Sous le signe de la Chimère.....	535
▪ Le vide originaire.....	536
▪ La sirène : mer et mère.....	538
▪ Les papillons : métamorphose et liberté.....	540
• L'écriture distanciée.....	542
▪ Le refus des mémoires.....	543
▪ L'essai : <i>Ensayos sobre el vértigo</i>	544
▪ Poésie et autofiction fantastique, <i>El periplo</i>	546
b. L'immanence littéraire.....	548
• Le « pont » vers le monde.....	549
• Le « tissage » de la vie et des livres, et la « fécondation » des livres par la vie.....	551
Conclusion : Persistance et immanence de l'imagination et de la littérature.....	555
CONCLUSION : LA LITTERATURE COMME INHERENCE ONTOLOGIQUE.....	555
CONCLUSION GENERALE : « SALIDA ES LITERATURA ».....	560
BIBLIOGRAPHIE.....	566
TABLE DES MATIERES.....	580