

Université Lumière LYON 2 - France

LES MYTHES DANS L'ŒUVRE ROMANESQUE

DE MANUEL DE LOPE

Thèse de doctorat d'études ibériques
présentée par
Muriel CHANDANSON

2014

Directeur de recherche :

Monsieur Philippe Merlo Morat

Professeur des Universités à l'Université Louis Lumière LYON 2

Membres du jury :

Madame Geneviève CHAMPEAU, professeure émérite à l'Université BORDEAUX III
Montaigne

Madame Anne PAOLI, professeure des Universités à l'Université d'AVIGNON

Monsieur Miguel NIETO NUÑO, profesor titular, Universidad de Sevilla

Monsieur Jacques SOUBEYROUX, professeur émérite à l'Université Jean Monnet de
SAINT-ÉTIENNE

Université Lumière LYON 2 - France

LES MYTHES DANS L'ŒUVRE ROMANESQUE

DE **MANUEL DE LOPE**

Thèse de doctorat d'études ibériques
présentée par
Muriel CHANDANSON

2014

Directeur de recherche :

Monsieur Philippe Merlo Morat

Professeur des Universités à l'Université Louis Lumière LYON 2

Membres du jury :

Madame Geneviève CHAMPEAU, professeure émérite à l'Université BORDEAUX III
Montaigne

Madame Anne PAOLI, professeure des Universités à l'Université d'AVIGNON

Monsieur Miguel NIETO NUÑO, profesor titular, Universidad de Sevilla

Monsieur Jacques SOUBEYROUX, professeure émérite à l'Université Jean Monnet de
SAINT-ÉTIENNE

REMERCIEMENTS

Nos remerciements s'adressent en tout premier lieu à Philippe Merlo, notre directeur de thèse, avec qui nous avons entretenu tout au long de ces dernières années des échanges fructueux, dans des rapports toujours amicaux. Nous avons pu apprécier sa disponibilité et son écoute, ses conseils toujours constructifs qui nous donnent le sentiment d'une démarche réalisée à deux.

Nous tenons à remercier également tous les membres du jury, qui ont accepté la tâche de nous lire et de nous prodiguer leurs critiques bienveillantes.

Pour la partie technique, nos remerciements vont à Serge Molon, de l'université Lyon 2, qui a pris le temps, en dehors des heures de stage prévues pour les doctorants, de nous initier au traitement de texte.

Nous remercions également tous les collègues qui d'une façon ou d'une autre ont consenti à donner leur avis ou un renseignement sur un point précis tout au long de ce parcours. Pour la relecture, nous adressons toute notre reconnaissance à Marie-Chantal Carrette, collègue et amie qui s'est impliquée efficacement dans cette tâche ingrate.

Merci à tous mes proches qui m'ont accompagnée et m'ont accordé leur soutien, leur compréhension et leur patience face à une activité si prenante.

Nos remerciements iront également à Manuel de Lope qui a accepté de nous rencontrer et a gracieusement mis à notre disposition son dossier de presse personnel, et a répondu à nos questions.

Introduction

Le roman, en tant que récit, est un lieu privilégié de transmission du mythe, rappelle André Siganos, dans son article « *Définitions du mythe* ». En effet, le mythe répond à « un besoin incoercible de croire, ne fût-ce que le temps de sa récitation, à un univers fictif se déroulant à l'intérieur d'une linéarité minimale¹. » On reconnaît dans ces termes – « un univers fictif se déroulant à l'intérieur d'une linéarité minimale » – une définition de ce qu'est le récit.

Quant à ce « besoin incoercible de croire », il serait constitutif de l'humanité, car nous savons grâce aux expériences du professeur Juvet que l'imaginaire est indispensable à la vie de l'homme et de l'animal². C'est pourquoi les anthropologues et sociologues du XX^e siècle, sous l'égide de Lévi-Strauss, ont remis au centre de leurs recherches l'étude des mythes.

La résurgence des mythes touche tous les aspects de la société, comme en témoigne *Mythologies* de Roland Barthes³ qui a fait date. Plus près de nous, Christian Salmon dans *Storytelling*⁴, alerte ses lecteurs sur l'utilisation qui est faite de l'art du récit dans des domaines comme le marketing et la politique. D'après ses analyses, si les managers, conseillers en communication, publicitaires et hommes politiques ont recours au *storytelling*, défini comme une technique de production de récits et de fictions, c'est à cause de la redoutable efficacité du mythe pour dominer et manipuler les esprits. Christian Salmon développe et illustre ainsi l'idée de

¹ André Siganos, « *Définitions du mythe* » in *Questions de mythocritique, dictionnaire*, Sous la direction de Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter, Paris, Imago, 2005, p.93.

² Michel Juvet : *Le sommeil et le rêve*, Paris, Odile Jacob, 1992.

³ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, Points, 1957.

⁴ Christian Salmon, *Storytelling, La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2007.

Gilbert Durand qui constate que « le mythe est aujourd'hui une *res* réelle que l'on peut manipuler pour le meilleur comme pour le pire⁵. » Il y note également l'émergence du N.O.N., « Nouvel Ordre Narratif » qui, d'après lui, domine désormais tous les aspects de la communication. Cette mutation opérée par le NON, et née aux Etats-Unis, affecte désormais l'Europe depuis les années 2000. Elle a marqué la campagne présidentielle en France en 2007⁶. Ivanne Rialand, dans son compte rendu sur *Acta Fabula*, parle d'un « hold-up sur l'imagination des humains⁷. »

On peut aussi mentionner les travaux de Georges Lewi qui enseigne le marketing au BEC Institute (Branding Experts Center) à Paris, travaux consignés dans *Mythologie des marques*, (deux éditions : 2003 et 2009)⁸, qui est devenu un ouvrage de référence pour les professionnels du marketing. Le mythe est vendeur, et les publicitaires le savent. Il suffit de rappeler le slogan de L'Oréal « parce que je le vau**x** bien » pour penser que toutes les femmes sont des séductrices à l'instar d'Aphrodite, capable de séduire tous les hommes. De même, « just do it » et « deviens ce que tu es » sont des slogans qui engagent au dépassement perpétuel, à l'acte prométhéen.

C'est dire si l'art de la narration a retrouvé une place centrale dans nos sociétés occidentales alors qu'il était déconsidéré au regard des sciences et techniques.

C'est pourquoi en ce début du vingt et unième siècle, il n'est pas obsolète de s'intéresser au mythe et à ses pouvoirs. L'étude des mythes dans une œuvre littéraire est donc d'autant plus justifiée aujourd'hui que le mythe a été détourné de sa fin première, qui est de transmettre les leçons des

⁵ Gilbert Durand, *Introduction à la Mythologie, Mythes et Sociétés*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 44.

⁶ Voici ce qu'en dit le site : <http://www.lekti-ecriture.com/contrefeux/Le-nouvel-ordre-narratif.html> consulté le 28/09/2013: « En juillet 2007, le conseiller de Nicolas Sarkozy, Henri Guaino, résumait ainsi, dans un entretien au Monde, sa contribution à la campagne présidentielle : " La politique, c'est écrire une histoire partagée par ceux qui la font et ceux à qui elle est destinée. On ne transforme pas un pays sans être capable d'écrire et de raconter une histoire. " Une déclaration qui a surpris certains, tant elle tranche avec la conception qu'on se faisait jusque-là en France du débat politique, mais qui témoigne à l'évidence de la conversion des élites politiques et médiatiques en France au NON. »

⁷ http://www.fabula.org/actualites/christian-salmon-storytelling-la-machine-a-fabriquer-des-histoires-et-a-formater-les-esprits_20511.php. Consulté en ligne le 28/09/2013.

⁸ Georges Lewi, *Mythologie des marques*, Paris, Pearson village mondial, 2009.

génération passées et de tenter d'expliquer le monde, pour le mettre au service de techniciens du récit qui en font un instrument efficace de manipulation des esprits. La puissance du mythe sur les esprits est telle qu'elle justifie qu'on l'analyse encore dans le roman contemporain. Le romancier aurait entre les mains, à travers le récit, un outil de manipulation qui mérite qu'on le dévoile, qu'on le mette à jour et en évidence, afin que l'on sache quels sont ces mythes qui habitent consciemment ou non l'esprit de nos contemporains.

Choix du corpus et problématique

Nous avons choisi, comme le dit le titre, de nous intéresser à l'œuvre romanesque de Manuel de Lope, selon la perspective des mythes qu'elle véhicule.

Nous nous demanderons si ces mythes sont propres à l'auteur et à son époque, voire à l'Espagne elle-même. Mais notre objectif n'est pas de dire quels sont les mythes qui ont cours dans l'Espagne contemporaine, car nous n'effectuons pas un travail de sociologue, bien qu'il existe des points de convergence entre la littérature et la sociologie. Nous nous concentrerons sur les aspects littéraires du mythe, et si le mythe littéraire entre en résonance avec la société espagnole actuelle, nous ne manquerons pas de le souligner. Le parcours biographique⁹ de Manuel de Lope présente la particularité qu'il a résidé à l'étranger (en France, en Suisse et au Royaume Uni, puis à nouveau en France) entre l'âge de 20 ans et 44 ans, de 1969 à 1993. Savoir qu'il a travaillé pour un marchand d'art en Suisse n'est pas inutile pour comprendre son rapport à l'image et aux arts plastiques. Précisons également qu'il a été marié à une universitaire française et qu'il a commencé à écrire alors qu'il se trouvait en France (*Albertina en el país de los garmantes*, 1978), pour montrer les liens qui l'unissent à notre pays, notre culture et notre littérature. L'un de ses premiers romans a été rédigé en français (*L'automne du siècle*, édité chez Stock en 1980) avant d'être publié en espagnol à Barcelone un an plus tard. Lorsque Manuel de Lope est retourné s'installer à Madrid, il avait passé plus de temps à l'étranger qu'en Espagne. Cette particularité a éveillé notre intérêt car elle peut avoir eu une influence sur l'écriture, le choix des thèmes,

⁹ Une biographie assez complète peut être consultée sur le site : <http://elcastellano.elnortedecastilla.es/autores/de-lope-manuel>, page consultée le 05/10/2013 .

les mythes et le regard porté sur l'Espagne d'aujourd'hui. C'est pour cette raison que nous avons choisi de travailler exclusivement sur la deuxième partie de son œuvre romanesque, celle de la maturité, écrite après le retour en Espagne :

El libro de piel de tiburón (1995), Alfaguara ;

Bella en las tinieblas (1997) Alfaguara, (2000) Suma de Letras, (2010) RBA ;

Las perlas peregrinas (1998) Espasa-Calpe, (2007) RBA ;

La sangre ajena (2000), Editorial Debate

Otras islas (2008), RBA.

Il convient de préciser le statut particulier de *El libro de piel de Tiburón* qui est un roman de littérature de jeunesse, s'adressant à un public d'adolescents et de jeunes lecteurs. Nous excepterons du corpus étudié l'ouvrage en deux tomes intitulé *Iberia* qui relève d'un autre genre, le récit de voyage, et qui n'est pas une œuvre de fiction. Cependant, nous ne négligerons pas cet ouvrage qui pourra nous éclairer sur certains aspects de l'œuvre romanesque.

Méthodologie et approche théorique

Dans un premier temps, nous relèverons les références à la mythologie grecque et aux mythes bibliques car ils ont très largement influencé les cultures européennes. Ils apparaissent en filigrane dans de nombreux textes littéraires contemporains, faisant partie d'une tradition sans cesse renouvelée. Il peut être facile de les identifier lorsqu'ils sont clairement désignés par leur nom, grec ou romain (Saturne ou Chronos, Méduse ou Jupiter), dans le texte. Mais ils peuvent aussi se cacher entre les lignes et dans ce cas ils requièrent une analyse littéraire pour être mis en évidence et prendre tout leur sens. Dans tous les cas, « le sens du récit mythique est caché, appelle une exégèse¹⁰. » Notre thèse aura pour objet de dévoiler le sens global de l'œuvre étudiée à travers une lecture mythocritique, méthode adoptée par de nombreux théoriciens de la critique contemporaine. Nous allons donc lire le texte sous l'angle du mythe, en nous aidant de cette méthode initiée par Gilbert Durand dans *Figures mythiques et Visages de*

¹⁰ Max Bilen « *Comportement mythico-poétique* », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, p. 345.

l'œuvre (1979) et dont le postulat est de « tenir pour essentiellement signifiant tout élément mythique, patent ou latent et donc d'organiser à partir de lui toute l'analyse de *l'œuvre*¹¹. » Le mythe est dit patent lorsqu'il est mis en évidence dans le texte, et latent lorsque le texte nécessite une analyse pour être mis à jour.

Les définitions du mythe sont multiples et nous n'en retiendrons que quelques-unes parmi les plus pertinentes et les plus opératoires pour notre thèse. Nous pourrions partir de la plus générale, citée par la plupart des auteurs, celle de Mircea Eliade : « Le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements¹². » Mais cette définition de Mircea Eliade est aujourd'hui insuffisante, car le « mythe » s'emploie actuellement dans une acception beaucoup plus large, car « puisque le mythe est une parole, tout peut être mythe » selon Barthes¹³.

André Siganos, dans son article intitulé « Définitions du mythe¹⁴ » distingue quatre sortes de mythes que nous reprenons textuellement ci-dessous :

« 1- Le mythe « ethnoreligieux » issu de la pensée primitive (le seul à mériter vraiment son nom) ;

2 - Le mythe philosophique (les mythes platoniciens) ;

3 - Le mythe socio-historique [...] visant à envisager, dans une société donnée, à un moment donné, quelle idée la gouverne massivement, et quelles en sont les implications et les expressions à tous les niveaux de fonctionnement ou de création ;

4 - Le mythe comme « engramme narratif » c'est-à-dire confondu avec l'ensemble des éléments presque toujours identiques d'un récit que peuvent susciter certaines images primordiales (le fleuve, la montagne, l'arbre, la mer, la neige, etc.), mais aussi certains lieux (Venise, l'Amazonie), éléments quasi inévitables, puisque leur émergence provient de l'influence d'une double mémoire, collective (qui renvoie à des archétypes) et personnelle¹⁵. »

¹¹ André Siganos, « Définitions du mythe » in *Questions de mythocritique, dictionnaire, op. cit.*, p. 7.

¹² Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 16.

¹³ Roland Barthes, « Le mythe aujourd'hui », in *Mythologies, op. cit.*, p.193-194.

¹⁴ André Siganos, « Définitions du mythe » in *Questions de mythocritique, dictionnaire, op. cit.*, p. 89.

¹⁵ *Ibidem*, p. 89.

Nous étudierons ces quatre catégories de mythes pour les raisons suivantes :

La première parce qu'elle est originelle et fondatrice des trois autres, mais aussi parce qu'elle fonde la « capacité du mythe à être répété, et même, comme Eliade y a insisté, à trouver son sens véritable dans la répétition rituelle¹⁶. »

Les mythes philosophiques ont imprégné notre culture et on les retrouve dans tous les textes des littératures occidentales.

La catégorie 3 nous intéresse puisque Manuel de Lope est un fin observateur de la société espagnole contemporaine et qu'il est à même d'offrir un reflet lucide et éclairé de cette société qu'il a pu observer à la fois de l'extérieur en tant qu'émigré et de l'intérieur depuis son retour à Madrid en 1993.

Et enfin la catégorie 4, car nous avons repéré dans le corpus un ensemble d'éléments identiques suscités par les lieux, paysages, situations et personnages archétypiques, et correspondant à ce qu'André Siganos désigne comme « engramme narratif », notion qu'il définit ainsi : « le double dépôt mnésique, collectif et individuel qui, chez un écrivain, mariera la mémoire collective d'un groupe social, d'une culture, avec sa propre mémoire¹⁷. » Le terme « engramme » mérite que l'on en précise le sens : employé seul, il désigne selon le dictionnaire Robert la « trace laissée sous forme d'image dans le cerveau par tout événement que l'individu a vécu. » D'après Jean-Yves et Marc Tadié « l'engramme est la trace neuronale laissée par la sensation; engrammer, c'est acquérir la trace durable d'une sensation¹⁸ ».

Dans un premier temps, nous relèverons dans le texte des « allusions mythiques » susceptibles d'« irradiations implicites » comme le préconise André Siganos dans son dictionnaire de Mythocritique. Nous y rechercherons également des « mythèmes », terme repris par Gilbert Durand à la suite de Lévi Strauss : « N'étant ni un discours pour démontrer, ni un récit pour montrer, le mythe doit user d'une insistance persuasive que dénotent les variations symboliques sur un thème. Ces "essaims",

¹⁶ *Ibidem*, p.87.

¹⁷ *Ibidem*, p.91.

¹⁸ Jean-Yves et Marc Tadié, *Le Sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, N.R.F., 1999, p. 117.

"paquets", "constellations" d'images peuvent être regroupés au-delà du fil temporel du discours (diachronie) en séries cohérentes ou "synchroniques" ce que Lévi-Strauss appelle des "mythèmes" (plus petite unité sémantique dans un discours et qui se signale par la redondance)¹⁹. La redondance est définie comme « un redoublement de l'action que le développement du drame ne nécessite pas. Des séquences qui " répètent en petit " l'action principale²⁰[...]. »

Dans son analyse de la logique (l'alogique) du mythe, Gilbert Durand²¹ montre la présence de couples antagonistes dont chaque terme a besoin de l'autre pour exister. En effet, le héros ne serait rien sans l'existence d'un monstre à terrasser. Ce système qu'il appelle la connivence des contraires caractérise le mythe. Or chaque terme antagoniste partage avec son opposé une qualité commune. Dans le cas du héros et du dragon, ce peut être l'action de combattre. Cela souligne l'ambiguïté intrinsèque du mythe, que nous reconnaitrons dans les romans étudiés pour la mettre en évidence et en faire apparaître le sens.

Puis, lorsque nous aurons décelé les mythes à travers le texte et que nous en aurons déduit un sens ou des sens possibles pour l'œuvre dans sa globalité, nous examinerons en quoi ces mythes particuliers à l'œuvre de Manuel de Lope reflètent l'état de la société espagnole de son temps, c'est-à-dire du tournant de ce siècle. En cela nous suivrons Barthes²² qui admet que mythes et mythologies sont la production de l'idéologie collective. Il a en effet démontré que chaque société développe des mythes qui lui sont propres. René Girard le confirme en disant que « le désir est un effet des structures sociales et les mythes en sont eux-mêmes le reflet²³ ». Nous ne pourrions donc faire l'économie de l'étude du rapport entre les mythes dans l'œuvre de Manuel de Lope et les structures sociales et les mentalités collectives de l'Espagne actuelle. Manuel de Lope, qui collabore régulièrement au journal « *El País* », participe à la lecture et à l'interprétation

¹⁹ Gilbert Durand, *L'imaginaire – Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Paris, Hatier, coll. Optiques Philosophie, 1994, p.39-40.

²⁰ Gilbert Durand, *Introduction à la mythologie. Mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel, Spiritualités, 1996, p.181 à 202.

²¹ Gilbert Durand, *L'imaginaire – Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, op. cit., p.55.

²² Roland Barthes, « Le mythe aujourd'hui », *Mythologies*, Paris, Points, Seuil, 1957, p. 193-247.

²³ Cité par Siganos, « *Définitions du mythe* », op.cit., p. 104.

de la société espagnole contemporaine. Or, André Siganos nous dit que « les préoccupations d'un moment de la société confluent vers lui [le mythe], qui les intègre dans sa reformulation²⁴ ».

C'est pourquoi notre analyse mythocritique recherchera à travers les différents mythes repérés, quelles sont les préoccupations de l'Espagne actuelle et comment elles se traduisent dans l'œuvre de Manuel de Lope. Puisqu'« à une époque donnée il existe des mythes dominants et des mythes récessifs d'une durée de vie de trois générations²⁵ », nous nous demanderons également si les mythes afférents à l'œuvre étudiée sont des mythes dominants dans la littérature contemporaine ou si Manuel de Lope recourt à des mythes récessifs, minoritaires dans les œuvres des auteurs de sa génération. Puisqu'« un mythe n'est pas l'affaire personnelle de quelqu'un, mais d'un groupe, d'une collectivité » et que « pour la création littéraire, le mythe intervient dans la relation de l'écriture avec son époque et son public²⁶ », peut-être y trouverons nous l'occasion de voir quelles sont les relations de cet écrivain avec son époque, et avec les autres auteurs contemporains. Nous nous demanderons alors si Manuel de Lope peut être classé dans un courant particulier au sein des lettres espagnoles depuis le milieu des années 1970 c'est-à-dire depuis la Transition. Enfin, la parole mythique interpelle les lecteurs mais Yves Chevrel nous avertit : « une telle parole n'est pas toujours entendue, ni même, à certaines époques, audible²⁷ ».

L'objet de notre thèse se résume à ces questions : Que nous disent les mythes dans l'œuvre de Manuel de Lope ? Comment ses romans sont-ils révélateurs des mythes qui structurent la société espagnole ? Questions auxquelles nous nous proposons de répondre au cours de notre étude.

Plan

Le plan choisi nous permettra de faire ressortir les différents mythes présents dans l'œuvre de Manuel de Lope grâce à l'analyse dans un premier chapitre des espaces et du temps dans les romans du corpus. Les

²⁴ *Ibidem*, p. 99

²⁵ *Ibidem*, p. 81

²⁶ Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1989, p. 1131.

²⁷ Yves Chevrel, « Réception et mythocritique », in *Questions de mythocritique, dictionnaire, op. cit.*, p. 284.

structures spacio-temporelles établissent une vision du monde qui peut être celle du mythe. Nous verrons comment l'espace et le temps s'organisent d'une manière indissociable pour aboutir à une dualité des espaces-temps ainsi créés.

Dans ces espaces-temps évoluent des personnages que l'on retrouve d'un roman à l'autre sous des formes différentes et qui constituent des archétypes dont nous nous demanderont s'ils ne sont pas aussi de grandes figures mythiques. Leurs parcours ou leurs destins seront analysés également à l'aune des grands mythes initiatiques tel le labyrinthe. Le chapitre deux sera donc consacré aux personnages et à leurs itinéraires, montrant en quoi ils sont à la fois tragiques et labyrinthiques.

Enfin, en troisième partie, la thématique de la Guerre civile ainsi que sa dialectique de la mémoire et de l'oubli si largement répandues dans la narrative espagnole du tournant de ce siècle, permettront d'explorer le champ de la « mythanalyse²⁸ » définie par Gilbert Durand. L'étude des tensions et des conflits entre la mémoire et l'oubli, dont Joel Candau²⁹ a montré qu'ils sont constitutifs de l'identité, permettra d'aborder la question d'une identité collective.

Nous pourrions alors dire quel est ou quels sont les mythes dominants dans l'œuvre et dans l'imaginaire lopyen, et si ces mythes sont en accord avec ceux qui affleurent dans la société espagnole contemporaine.

L'article de Jean François Carcelén : « L'hétérogène dans le roman espagnol »³⁰ qui analyse l'hybridité générique dans le roman espagnol après 1975 nous permettra de situer l'œuvre parmi celle d'autres auteurs contemporains et peut-être de jauger également ses rapports au public. Ceci nous conduirait tout naturellement à envisager l'œuvre sous l'angle de la réception car « ce qu'un mythe veut dire est ce qu'on lui a fait dire au cours des siècles et certaines de ses créations les plus profondes sont très récentes³¹ ». On doit donc l'interpréter par rapport à l'époque de sa narration,

²⁸ Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Paris, l'île verte, Berg international, 1979, quatrième de couverture.

²⁹ Joël Candau, *Mémoire et identité*, Paris, PUF, 1998.

³⁰ Jean François Carcelén, « L'hétérogène dans le roman espagnol », Annie Bussière Perrin, coord., *Le roman espagnol actuel, Pratique d'écriture, 1975-2000*, Montpellier, CERS, 2001.

³¹ Norton Frye, *La parole souveraine*, [Words with power, 1990], Catherine Malamoud (trad.), Paris, Le Seuil, 1994. p. 6.

en ce qu'il a pu suffire aux attentes du lectorat, dans la mesure où « il apporte une réponse à un questionnement présent³²».

³² Danièle Chauvin, « Mémoire et Mythe », Questions de Mythocritique, *dictionnaire*, *op. cit.* p. 235.

CHAPITRE I
UN ESPACE-TEMPS
FUSIONNEL ET DUAL

Gérard Genette a défini le mode d'existence de l'œuvre littéraire comme essentiellement temporel. Tout lecteur sait que « l'acte de lecture est une succession d'instant³³ » ; mais le texte écrit a également une spatialité qui s'exerce dans la « dimension temporelle des signes, des mots et des phrases, du discours dans la simultanéité de ce qu'on nomme un texte³⁴ ». C'est pourquoi il est nécessaire d'examiner le texte dans ses deux dimensions : spatiale et temporelle.

Le langage lui-même s'en fait écho, puisque « nous disons de ce qui est advenu qu'il a eu lieu³⁵ ». De toute évidence, ce qui s'est produit a eu lieu quelque part. Ce « quelque part » situe l'événement au même titre que sa date. Dans la littérature réaliste, les descriptions servent à planter un décor, à définir le cadre de l'action, à créer l'effet de réalité : « C'est le lieu qui fonde le récit, parce que l'événement a besoin d'un ubi autant que d'un quid ou d'un quando ; c'est le lieu qui donne à la fiction l'apparence de la vérité³⁶ ».

Rappelons que l'œuvre considérée comme le premier roman de la littérature mondiale commence ainsi : « En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme, [...] » ce qui met en évidence l'importance que son auteur accorde à la localisation de l'action, bien qu'il n'en précise pas le nom.

C'est pourquoi nous commencerons par étudier notre corpus sous l'angle des espaces.

Nous avons cité en introduction Gilbert Durand³⁷, qui montre la présence dans le mythe de couples antagonistes dont chaque terme a besoin de l'autre pour exister. Nous allons montrer que les espaces dans notre corpus sont caractérisés par leur dualité.

³³ Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, Points, Essais, 1969, p. 43.

³⁴ Gérard Genette, *Figures II*, *op. cit.*, p. 45.

³⁵ Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, Points, Essais, 2000, p. 49.

³⁶ Henri Mitterand, *Le discours du roman*, Paris, PUF, Écriture, 1980, p. 194.

³⁷ Gilbert Durand, *L'imaginaire, Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Paris, Hatier, Optiques philosophie, 1994, p. 55.

A DES ESPACES MYTHIQUES

Les lieux de l'action sont de deux types : soit ils sont le fruit de l'imagination de l'auteur et n'ont jamais existé, soit ils sont des lieux réels et connus de tous comme Madrid, Valencia, Hondarribia. Mais dans les deux cas, nous considérerons qu'il s'agit de lieux imaginaires, car « dès qu'ils sont constitués par la langue, la parole et l'écriture, ou qu'ils sont appréhendés par la lecture, tous les espaces ou les mondes sont imaginaires, même quand ils renvoient à une géographie repérable sur le terrain.³⁸ » L'écrivain italien Rocco Carbone confirme cette idée qu'« en littérature les lieux demeurent imaginaires, qu'ils soient mentionnés sous leur vrai nom, ou qu'ils se cachent derrière des caractéristiques déformées³⁹ ». Ce que nous étudions alors, ce sont les espaces organisés par l'imaginaire de l'auteur, et ce que révèle cette organisation.

1 – Des espaces en opposition

a - Des mondes cloisonnés

Nous constatons que les lieux de l'action sont très contrastés, car nous pouvons opposer l'espace de la grande ville (Madrid, Valencia) à celui de la petite ville de province (Hondarribia) ou du village, comme Linces, petite station balnéaire imaginaire située sur la côte cantabrique (*Bella*) ou Barrantes, autre village imaginaire de la Sierra del Rayo, qui ne figure sur aucune carte, dans la province de Teruel (*Islas*). Ces deux espaces, l'un citadin et l'autre rural, semblent s'ignorer, ou du moins être presque étanches. Seul le passage du héros de l'un à l'autre opère un lien entre les deux. Cela est très net pour *La sangre*, où le jeune étudiant en notariat

³⁸ Jean-Marie Grassin, « Pour une science des espaces littéraires », *La géocritique mode d'emploi*, Bertrand Westphal (dir.), Limoges, Pulim, 2000, p. IX.

³⁹ Rocco Carbone « Des lieux où il est impossible de se perdre », *Cahiers de la villa Gillet*, Avril 2001, n°13, Lyon, La fosse aux ours, p. 89-95.

Miguel Goitia arrive de Madrid à Hondarribia au début du roman, puis y retourne dans les dernières lignes, sans que le lecteur sache quoi que ce soit sur sa vie à Madrid, même à travers ses paroles. L'avion qui l'amène au début et le ramène à la fin est le seul lien physique avec cet autre espace qu'est Madrid, une capitale qui devient de ce fait abstraite et irréelle. Castro et la servante ne savent rien de ce qui se passe à Madrid depuis qu'ils n'ont plus de nouvelles de Verónica, la mère du jeune Goitia, et le jeune homme ne veut rien savoir de ce qui se passe ou s'est passé à Hondarribia. Ce sont deux mondes qui s'ignorent. Les interrogations de Castro à ce sujet le montrent. Elles restent sans réponses. Lorsque Castro demande à Goitia si la servante a pris des nouvelles de sa mère, qui vit à Madrid, celui-ci répond que non (La sangre, 109). De la même façon, sa mère Verónica ne veut rien savoir de ce qui se passe à Hondarribia :

- ¿ Qué dijo tu madre cuando le dijiste que ibas a venir aquí ?
- ¿ A Biarritz ?
- A casa de la vieja Etxarri.
- No dijo nada. (La sangre, 133)

Si, comme le dit Jacques Soubeyroux, « l'espace est le lieu du sens⁴⁰ », l'opposition entre Madrid, la grande ville, capitale administrative située au centre géographique de l'Espagne, et Hondarribia, petite ville de la périphérie fait sens. La première est le lieu de la perte d'identité, où les personnages, telle Verónica, que le jeune Goitia rejoint à la fin, semblent disparaître. Alors que Hondarribia est le lieu où se cache la mémoire.

La jeune prostituée que Fredi Fortes reçoit dans sa chambre d'hôtel de Valencia a peine à croire en l'existence de ce monde rural :

- Trabajo en unas obras en la sierra del Rayo, más o menos a dos horas de Valencia .
- La sierra del Rayo, qué pasada.
- ¿Sabes donde está?
- No, tío, joder, no tengo ni idea.
- Bueno, la sierra del Rayo es una sierra muy agreste que cubre los montes de Teruel – explicó Fortes muy didáctico – hay unos pueblos pintorescos. Barrantes, Gumuncio, Alfarlete...
- ¿Y esos son nombres de pueblos ?-le interrumpió Chuchú con un gesto de asombro. Qué cosas más raras dices. (Islas, 222-223)

Un monde qui d'ailleurs ne l'intéresse pas et qu'elle préfère continuer à ignorer :

⁴⁰ Jacques Soubeyroux (dir.) *Lieux dits*, Saint Étienne, Publications de l'université de Saint Étienne, 1993, p. 24.

Vació de un largo trago el medio vaso de Coca-cola y se desinteresó del asunto. (*Islas*, 222-223)

Pourtant, cette même personne qui vit à seulement trois cent kilomètres de ce monde rural semble connaître d'autres lieux bien plus éloignés sur la planète. En effet, lors de la même scène, elle évoque le voyage en Thaïlande d'un collègue de la boutique de luxe où elle exerce officiellement le métier de vendeuse. Les noms des villages qu'énumère son client lui semblent plus exotiques et inimaginables que ce pays situé à plusieurs milliers de kilomètres.

Goitia a la même attitude dans *La sangre* :

Nada le importaba al muchacho salvo aquellas oposiciones quería ser un hombre de provecho. (*La sangre*, 118)

Ces deux espaces Valencia et Barrantes semblent s'ignorer l'un l'autre. Lorsque l'ingénieur Fortes essaie d'appeler l'hôtel Luz à Barrantes le réceptionniste lui dit :

Ese número no figura en la guía. Debe de haber algun error. Lo siento, pero esa referencia no aparece. (*Islas*, 99-100)

C'est alors que Fredi Fortes lui-même a un doute :

Por un instante, [...] el ingeniero había pensado que el lugar por el que preguntaba no existía. (*Islas*, 100)

C'est comme si à partir du moment où il a quitté Barrantes, ce lieu n'avait plus de réalité. Il semble donc que pour les habitants de Valencia, l'hôtel Luz n'existe pas, puisqu'il n'est pas, ou difficilement, repérable depuis Valencia. Il est de toutes façons compliqué de retrouver son nom dans l'annuaire du téléphone. Paradoxalement, il semble à l'ingénieur que l'espace réel est celui de Barrantes :

En los pocos días que llevaba en Valencia se había abierto un paréntesis. Le parecía haber entrado en una situación ficticia que resolvería más tarde, de regreso a aquellas montañas, donde transcurría la verdadera realidad. (*Islas*, 192)

Plus surprenant encore : lorsque ce lieu lui apparaît en songe, Fortes se rend compte qu'il est le lieu de la réalité, du moins celle qui compte vraiment pour lui :

Le sorprendía la importancia que tomaba aquel lugar remoto en su vida, al menos en la doble vida que se practica en los sueños. (*Islas*, 192)

Le había visitado en sueños Mariluz, la mujer de Pecholobo, el dueño del hotel luz de Barrantes. (*Islas*, 192)

Ce qui est sûr, c'est que ces deux espaces ne peuvent coexister. Soit l'un est réel et c'est l'autre qui est faux, appartenant à l'univers du songe, soit c'est l'inverse. Ils s'excluent mutuellement.

Ces lieux de la ruralité, bien qu'ils soient imaginaires, ont pourtant plus de réalité pour le lecteur, que les villes, qui sont très peu décrites. Lorsque l'avocat Gavilán est présenté au début de *Bella*, il est dit simplement qu'il est « expresamente llegado de Madrid a Linces »(34). Il surgit comme parachuté, venant d'un ailleurs totalement abstrait. De même l'ingénieur Fredi Fortes dans *Islas* est immergé dans la réalité de Barrantes sans que l'on sache quand ni comment il y est parvenu. C'est seulement plus tard que l'on comprend qu'il est venu de Madrid pour y diriger des travaux publics. Ses premiers contacts avec l'extérieurs sont deux courriers : l'un de sa femme Verónica, l'autre de son supérieur hiérarchique Julio Meneses, mais on ne sait pas d'où viennent ces lettres. Ce n'est que plus tard (76), lorsqu'il est précisé que Meneses « había llegado de Madrid » pour son rendez-vous avec Fortes que l'on comprend que Fortes vient lui aussi de Madrid. Madrid est dématérialisée et n'existe que comme un ailleurs abstrait d'où arrivent les nouvelles qui le concernent.

Les lieux de la ruralité sont au contraire abondamment décrits. Les romans commencent par une description du décor de ces lieux ruraux. Dans *La sangre*, c'est une description de l'environnement du bar Etxarri au bord de la Bidassoa, avec un zoom sur la façade recouverte de roses (*La sangre*,13).

Bella commence par ces lignes, plongeant ainsi le lecteur dans le climat et le décor de l'Espagne atlantique :

Había descargado una tormenta a media tarde. Los prados estaban empapados y los valles despedían vapor. (*Bella*, 11)

Les premières lignes de *Islas* donnent une indication spatio-temporelle sur la sierra del Rayo, espace rural imaginaire situé dans la province de Teruel:

Era el mes de octubre, cuando ya se ha recogido el vino, pero aquella era una tierra de pastos que no producía vino. Al atardecer era una isla entre montañas. Los bosques cambiaban de color y el otoño había empezado a alargar las sombras. (*Islas*, 13)

La référence au mois d'octobre semble n'avoir d'autre sens que celui de donner au décor un aspect particulier, celui de la nature en automne : sa lumière et ses couleurs. Cette indication temporelle a donc avant tout un

effet visuel, de création d'un décor. Elle est au service de la description du paysage.

Ces deux types d'espaces, l'un rural et l'autre urbain, sont très contrastés, et les passages d'un lieu à un autre sont souvent sans transition. L'absence de transition provoque une rupture, ce qui tend à renforcer l'effet de contraste. De ce fait, il ne semble pas y avoir de frontière localisable entre les deux.

b - Des espaces contrastés

Les déplacements de l'action sont toujours surprenants pour le lecteur. En effet, on passe de la petite épicerie de Maria Antonia à Barrantes à un restaurant de luxe de Valencia sans autre transition qu'un blanc typographique, qui figure un saut dans l'espace :

-Ay, María antonia, qué va a ser de ti cuando te enteres de que Dios no existe. (*Islas*, 76)

Cuando el ingeniero llegó al restaurante nautilus de Valencia, su amigo Meneses le estaba esperando en la barra del bar. (*Islas*, 76)

On passe également sans transition de l'univers du cabinet du psychanalyste à Madrid à la campagne autour de Barrantes, province de Teruel, en changeant de page :

Cuando Fortes cerró la puerta de la consulta faltaban quince segundos para que terminara la sesión. El tratamiento era una confesión cronometrada. (*Islas*, 126)

Se hablaba de osas que no se sabían, decía el pastor, pero que significaban muchas cosas. (*Islas*, 127)

Les paroles du berger contrastent étrangement avec l'univers froid du cabinet du psychanalyste. Elles permettent de souligner le contraste entre les deux espaces.

De même, après un récit du berger, on change de chapitre pour passer à un tout autre univers, celui de Valencia, encore une fois sans qu'on sache comment l'ingénieur y est arrivé, puisque le chapitre intitulé *El dinero* commence ainsi :

El ingeniero Fortes se despertó sin saber donde estaba. La noche anterior había olvidado cerrar las cortinas y el sol inundaba la habitación. (*Islas*, 139)

Le souvenir de l'endroit où il se trouve lui vient peu à peu, comme si le passage d'un lieu à un autre avait été si brutal qu'il n'avait pu en prendre pleinement conscience. Comme s'il s'était endormi dans un endroit et réveillé dans un autre.

De même, après une virée en voiture en compagnie de Toribia, la servante du docteur Castro, on passe brutalement à un tout autre univers, celui du logement de l'avocat Gavilán à Madrid : « Nada más ? » lui demande sa femme (*Bella*, 326).

C'est seulement quelques pages plus tard que le trajet est détaillé :

Un taxi le esperaba para llevarle a la estación, y de allí en una terrorífica noche donde la locomotora de un expreso se sumergía en las entrañas de la tierra, y cruzaba campo a través, no sobre railes, las llanuras, y parecía que en todo momento iba a esparcir la destrucción, llegar en la madrugada a la suave y seca y septembrina claridad de Madrid. (*Bella*, 328-329)

Le voyage semble irréel et presque fantastique. On dirait que le train détruit les paysages traversés pour aller plus vite, comme si Madrid se trouvait très loin. Le passage d'un lieu à un autre se fait par l'immersion dans les entrailles de la terre. Cette métaphore du tunnel en fait une voie labyrinthique, qui sépare encore davantage les deux espaces. L'arrivée contraste avec le voyage : « la madrugada suave » et la « claridad » s'opposent à « terrorífica noche » et « iba a esparcir la destrucción. » Madrid est le lieu du repos, ce que confirme cette description des deux climats, qui oppose un automne madrilène clément à un automne cantabrique violent :

Nadie podía evitar el incesante retorno de las mareas, el poderoso desfile de las galernas, la sucesión de los frentes de lluvia, y delante de la épica vision de las estaciones en términos cantábricos aquellos humildes chubascos madrileños, breves y bienvenidos, refrescaba su espíritu. (*Bella*, 331)

Cette opposition entre deux territoires se manifeste à travers les pensées de Gavilán :

¿Cómo decir que se hallaba en otro universo ? (*Bella*, 227)

Ces deux espaces sont si différents que même les jugements et les critères des hommes ne s'y ressemblent pas. La chaîne de montagnes qui les sépare est une frontière entre deux univers :

Sabía que seiscientos kilómetros hacia el interior del país las cosas se verían de otro modo [...] Madrid tenía la virtud de hallarse del otro lado de las montañas, lo que significaba hallarse del otro lado de muchas cosas. (*Bella*, 250)

Il en va de même pour Fortes lorsqu'il quitte la sierra del Rayo pour se rendre à son rendez-vous de Valencia :

Había pasado dos puertos para llegar a Teruel. Luego había tomado la autovía, donde el panorama se extendía en largas perspectivas radiantes, dejando atrás las sierras. El cielo perdía el brillo duro y frío de la montaña y se cubría de un vapor azulado a medida que se acercaba al mar. En total más de tres horas de viaje y un cambio de universo. (*Islas*, 76)

La distance est exprimée ici en temps : « tres horas de viaje », comme pour renforcer l'impression d'éloignement à la fois dans l'espace et dans le temps. Ce qui justifie « un cambio de universo », car même le ciel du littoral valencien est différent du ciel pur de la montagne.

A son retour, au début du chapitre quatre intitulé *La muerte*, il est heureux de retrouver « un país perdido » :

El ingeniero volvió a la sierra como si volviera a un país perdido. Había salido de Valencia a media tarde y cruzó los puertos cuando empezaban a caer las sombras. (*Islas*, 235)

L'expression « un país perdido » évoque l'idée de paradis perdu et fait de ce village de Barrantes un lieu mythique. Fortes se dirige vers Barrantes à la tombée de la nuit, donc vers un espace nocturne. Cristina de Uriarte précise que « les sites mythiques sont caractéristiques du fait que, très souvent, une certaine harmonie y règne entre la nature et l'homme et également, parce qu'ils sont limitrophes du royaume des morts⁴¹ ». C'est cette dernière précision qui nous intéresse ici. Voyons la description de l'arrivée de Fredi Fortes :

Anocheía cuando entraba en las primeras curvas [...] En la curva de Barrantes los faros del automóvil descubrieron dos cruces. Era una visión breve, como la viñeta de un cuento de terror, dos cruces para tres muchachos muertos, decía el pastor [...] La imagen fúnebre solo duró un instante el tiempo en que los faros del coche barrían la cuneta y encendían los brazos de las cruces con un resplandor blanco. (*Islas*, 235)

Fortes aperçoit deux croix illuminées par les phares de la voiture, qui donnent l'impression d'une présence humaine avec les bras tendus comme pour l'accueillir en leur sein, comme s'il pénétrait au royaume des morts. Il s'agit d'une vision très brève, comme un éclair dans la nuit (« resplandor blanco ») comme un signal de reconnaissance. Cette idée de croix emblématique d'un lieu se retrouve dans *La sangre*, où « Las Cruces » est

⁴¹ Cristina de Uriarte, « Entre mythe et réalité : Ténérife et les voyageurs français du XVIIIe siècle », in *La géocritique mode d'emploi*, Bertrand Westphal (dir.), Limoges, PULIM, 2000, p. 181.

le nom de la propriété où a vécu Isabel, la veuve d'un capitaine de l'armée républicaine et mère d'un enfant mort-né. « Cruces » évoque bien sûr la croix et le Christ mais aussi la mort, et de plus, au pluriel. C'est donc la mort multipliée. L'action se passe à Hondarribia, tout près de l'estuaire de la Bidassoa, et le royaume des morts y apparaît également, dans la comparaison suivante :

Probablemente Julén se hallaba fugitivo en algún lugar del otro lado de la frontera, del otro lado de aquel estuario que se extendía ante sus ojos como la laguna Estigia. (La sangre, 104)

La Bidassoa serait le fleuve Styx, qui permet d'accéder au lieu où se trouvent les âmes des morts, dont Hondarribia est ainsi limitrophe :

El estuario del Bidasoa era el río Leteo, el río del olvido. El Txingudi era la laguna Estigia que conduce al país de los muertos y ese país era el océano delicado y bellissimo en su inmensidad, apacible y poderoso como un gigante exhibiendo su ternura, apenas separado del matiz del cielo por una imperceptible línea de luz. (La sangre, 216)

Dans cette description, on ne décèle pas de frontière concrète et bien visible entre des mondes aussi éloignés l'un de l'autre, mais plutôt un passage, un espace de transition, une ouverture comme le figure l'immensité de l'océan. Dans les trois romans cités, nous voyons que ces deux univers, le petit village et la grande ville, sont aussi distincts que le monde des vivants et celui des morts :

Vio la comarca de Linces poblada de sus muertos en la prolija ilustración de un libro de horas, y la voz fresca de Margarita, hablando desde el mundo de los vivos, en Madrid [...]. (Bella, 273)

Cette phrase établit clairement la division des deux espaces, citadin et rural, comme celui des vivants et celui des morts.

c - Du royaume des morts au territoire des monstres

Reprenons cette partie de la citation du paragraphe précédent concernant l'estuaire de la Bidassoa :

[...] ese país [de los muertos] era el océano delicado y bellissimo en su inmensidad, apacible y poderoso como un gigante (La sangre, 216)

La comparaison avec un géant doit attirer notre attention. En effet, la présence de géant, même de façon métaphorique, atteste de la dimension

mythique du territoire. Françoise Gaillard rappelle que « les anciens opéraient dans l'espace une division symbolique. À la lisière du "lieu", (le topos) s'arrêtait l'espace civilisé et commençaient les territoires inquiétants de la barbarie et du non-humain qui trouve à se figurer dans la mythologie sous l'espèce des monstres. C'était l'ancre de Polyphème⁴². »

Cet espace est aussi celui des monstres ruraux, et les personnages s'inscrivent dans cette ruralité sous une forme monstrueuse : la servante Toribia qui est née et a toujours vécu à Linces est présentée comme « un monstruo rural. » (*Bella*, 12) « Me respondió un ogro » s'étonne Margarita, qui enchaîne : « Me dijo que habías huido a las montañas con una bruja. ¿Es cierto ? (*Bella*, 272)

« Era polifemo » lui répond son mari. Le texte est donc très explicite sur la nature archaïque des personnages.

Castro est décrit comme un être monstrueux, proche de l'animal :

Sus ojos blancos y esféricos brillaron en la oscuridad. Su presencia era tan material y voluminosa que parecía aumentar de proporciones a cada respiración. (*Bella*, 233)

On pourrait y reconnaître un crapaud. Cette description peut être mise en relation avec celle des sangliers dans un autre roman :

Los animales se detuvieron en la linde de los árboles. Su presencia tenía una intensidad que el ingeniero no hubiera sospechado [...] Desaparecieron de la vista y el entorno pareció súbitamente deshabitado, como si una fuerza esencial del monte se hubiera desvanecido. (*Islas*, 249)

C'est l'intensité de cette obscure présence, cette force vitale (« una fuerza esencial del monte ») qui les réunit. De plus, l'aspect monstrueux de Castro s'enrichit d'un élément fantastique : le fait d'« aumentar de proporciones a cada respiración ». Cette force vitale essentielle vient de la nuit des temps, de l'aube de la création, et justifie toutes les monstruosités morales :

No tenía que disculpar, ni abundar en la sospecha, ni justificar su conducta, la propia y la de ella, en todo lo que se refería al muchacho, como si todo viniera muy de atrás en el tiempo, porque siempre es antiguo lo relacionado con vicios y virtudes [...] (*Bella*, 233)

Dans son dernier ouvrage, *Azul sobre azul*, qui est un mélange de souvenirs et de réflexions, Manuel de Lope déclare à propos de ses jeux d'enfant :

⁴² Françoise Gaillard, « Au-delà de cette limite... », in *Lieux de la frontière, frontière des lieux*, textes réunis par Claude Murcia, Paris, Université de Paris Diderot-Paris 7, Textuel n°57, 2008, p. 13.

Lo mismo que los primates, los chicos se suben a todo lo que ven. Es un instinto de tiempos muy remotos de la evolución humana⁴³.

Il exprime ici très clairement cette idée qu'il y a en chaque être humain un reste de l'humanité primitive, du temps des monstres. Les Géants seraient les ancêtres de l'homme. Ces géants ont habité des lieux bien particuliers, « des territoires marginaux, des régions liminaires qui sont le théâtre d'un combat d'anéantissement des Géants par les Olympiens » nous dit Claude Calame⁴⁴, dans « Les figures grecques du gigantesque ». Ces combats sont fondateurs de civilisation. Il faut d'abord anéantir le sauvage pour qu'apparaisse l'homme civilisé. Claude Calame ajoute plus loin : « Seul des lieux intermédiaires sont susceptibles d'assurer le passage d'un état à un autre, de même que seules les figures ambiguës comme celle des géants peuvent conduire de la nature à la culture⁴⁵ ». Ces espaces ruraux que sont Lincès, Barrantes et les environs d'Hondarribia illustrent ce type de lieux intermédiaires, liminaires du royaume des morts et terres de descendants des géants. L'espace rural de Barrantes est qualifié de « lugar primitivo » :

El ingeniero se estaba haciendo mayor y los lugares primitivos adquirían un indudable prestigio [...]. (*Islas*, 151)

Fortes a lui-même conscience de retourner dans un lieu lié à des temps très anciens :

¿Por qué razón el regreso al hotel suponía un regreso a los hechos primordiales ? (*Islas*, 240)

Il semble répondre lui-même à cette question par les descriptions suivantes :

La habitación tenía la austeridad de una habitación de seminario [...] Había dispuesto el cubierto con una botella de agua y un cestillo de pan. Era delicado, impersonal y austero al mismo tiempo. Aquello eran verdades simples, humildes verdades como el agua y el pan. (*Islas*, 240)

C'est le lieu de la vraie vie, de la simplicité et de l'austérité. Le terme « verdades » donne à penser qu'à l'inverse, la cité de Valencia et celle de Madrid incarnent la fausseté, l'erreur, voire l'illusion.

Toda la situación, las palabras, los gestos, las mesas vacías, la percepción del mundo, la posición de aquellos mortales en el universo, respondían a un orden humano, tanto más humano cuanto mayor era el sentimiento de soledad. Alrededor de aquel orden central giraba la bóveda de la noche. (*Islas*, 241)

⁴³ Manuel de Lope, *Azul sobre azul*, Barcelona, RBA narrativas, 2011, p. 73.

⁴⁴ Claude Calame, « Les figures grecques du gigantesque », *Communications*, vol. 42, n°1, Paris, Seuil, 1985, p.162.

⁴⁵ Ibidem, p. 163.

Après son séjour dans la grande ville de Valencia, il lui semble que le village de Barrantes lui offre l'accès à l'essentiel, à l'harmonie avec le monde, (« aquel orden central ») dans le sentiment profond de la place de l'homme au sein de l'univers.

Les êtres monstrueux qui peuplent le village de Linces sont regroupés dans un personnage choral, désigné par la Plaza Mayor (*Bella*, 130) lieu de rencontres, lieu public où se déversent toutes les médisances. Le directeur de l'hôtel des Thermes en informe l'avocat Gavilán :

- ¿Ha vivido Usted en algún pueblo pequeño ?
- Nunca.
- Pues éste es un pueblo pequeño. (*Bella*, 130)

Parlant au nom de tout le village, il lui dit que tout le monde souhaite le départ d'Ana Rosa. L'avocat pense alors que personne n'a osé le lui dire et que ces choses-la « se resuelven en los pueblos asesinando al perro de la casa, y luego al gato, y arrojando piedras al tejado, y sembrando sal y arrojando gatos muertos al jardín, y evidentemente todavía era demasiado pronto y no se había llegado a eso. » (*Bella*, 130) Cette pensée de l'avocat illustre parfaitement l'observation d'Ana-Maria Matute, citée par Jenn Diaz en exergue de son roman *Belfondo*⁴⁶ : « Alguien dijo : " un pueblo es un monstruo." porque en un pueblo pequeño la envidia y el odio, la falta ajena, se hacen claros y patentes, como escritos en la frente o en el cielo que a todos cobija. Pero esta cruel realidad asienta los pies en la tierra y la vida es más simple y más verdadera⁴⁷ ». Le village de Barrantes (*Is/As*) semble illustrer la deuxième partie de son propos, puisque Fredi Fortes, comme nous l'avons vu plus haut, y reconnaît une vie vraie dans sa simplicité et son austérité.

Quant-au village de Linces (*Bella*), il a quelque chose de monstrueux, mais il imprime dans la mémoire de l'avocat des traces d'une vie intensément vécue :

Nada borraría el mapa de Linces de su recuerdo, lo supo en el momento mismo en que su mirada se abrió al paisaje. ... Aquella visión perduraría porque necesitaba saber que una región así había albergado un drama cuyas proporciones iban a influir en su memoria... (*Bella*, 270)

En revanche, le Madrid de *Bella* apparaît à l'avocat Fredi Gavilán comme un lieu sans consistance :

⁴⁶ Jenn Diaz, *Belfondo*, Barcelona, Principal de los Libros, 2011.

⁴⁷ Ana María Matute, *El río*, Buenos Aires, Diaz, 2001, p. 5.

Se imponía el sentimiento de que el hogar era algo lejano y evanescente como el ténue ondular de las cortinas. (*Bella*, 227)

Linces semble plus réel dans l'esprit de Gavilán que le décor de Madrid qui est à peu près inexistant, car il n'est jamais décrit. La description suivante de Linces est faite alors que Gavilán est rentré chez lui à Madrid, mais son esprit erre encore dans les parages de ce village cantabrique :

A menudo su espíritu deambulaba por las nieblas de Linces y su oído captaba el infinito rumor de los guijarros en la playa al retirarse la marea [...]. (*Bella*, 330)

À Madrid, ses rêves sont hantés par les personnages de Castro et de Toribia qu'il a connus à Linces. (*Bella*, 332) Ils ont une telle prégnance qu'ils sont présentés comme des visiteurs.

Les espaces sont donc confus et se superposent dans l'esprit de Gavilán. Alors qu'il est retourné à Madrid, il ressent encore l'ambiance de Linces. Madrid prend du sens pour Gavilán uniquement dans la mesure où il peut la relier à Linces. Notamment grâce à l'hotel Wellington, puisqu'il a abrité les amours d'Ana Rosa :

Tuvo ocasión de pasar delante del hotel Wellington y refrescar la presencia de Ana Rosa en lo que habían sido sus dominios y lugar de reunión de poetas ebrios. (*Bella*, 333)

Les lieux de Madrid n'ont d'existence qu'en relation avec Linces :

Pero el ámbito no liquidado concernía al muchacho, a quien no visitaba en sueños y de quien no recibía visitas, acaso porque Madrid no ofrecía ninguna posibilidad de evocación. (*Bella*, 334)

Bien que l'avocat se trouve physiquement à Madrid, son esprit est ailleurs, il est resté à Linces.

Claude Murcia, dans son étude sur le roman *Volverás a Región* de Juan Benet montre que Benet construit dans son roman « un espace-monde, à dimension métaphorique et mythique⁴⁸ » et que cet espace est « marqué par sa référence sporadique à un espace extérieur (Madrid-Paris) la plupart du temps abstrait et lointain dont la fonction essentielle est de désigner Région comme un espace autonome et cohérent, dont il garantit en même temps la

⁴⁸ Claude Murcia, « Anthropologie et poétique : La frontière dans l'espace régional de Juan Benet », *Lieux de la frontière, frontière des lieux*, textes réunis par Claude Murcia, Université de Paris Diderot-Paris 7, Textuel n°57, 2008, p. 114.

vraisemblance⁴⁹ ». Il nous semble pertinent de comparer cette configuration de l'espace avec celle de la plupart des romans de notre corpus. En effet, ces univers ruraux autonomes et presque coupés d'un monde urbain lointain et peu réel constituent des micro-mondes à dimension mythique. C'est au point que certains mots sont spécifiques à l'un ou l'autre monde, comme le remarque l'ingénieur de *Islas* à son départ de Barrantes :

¿Qué era ser pastor ? Qué significaba ser pastor ? Los elementos de la vida eran cambiantes. Ciertas palabras perdían sentido a medida que se alejaba de la comarca. (*Islas* , 295)

Il est cependant possible de passer d'un univers à un autre grâce à des espaces que nous appellerons transitionnels.

2 - Des espaces transitionnels

a - Du rêve de Paris à l'utopie de l'île

Le rêve, qu'il soit celui du sommeil ou bien le rêve éveillé, peut être considéré comme un espace permettant d'accéder à un autre monde.

Paris est un autre lieu mentionné par les personnages. Rappelons que Paris est un mythe littéraire, une création romanesque et poétique, analysée par Roger Caillois dans le chapitre III intitulé *Paris, mythe moderne* de son ouvrage *Le mythe et l'homme*⁵⁰. Il fait partie de leurs espaces imaginaires, lieux où ils ne sont jamais allés mais qui sert de référence comme c'est le cas pour les jeunes mariés dans *La sangre* :

Harían etapa en San Juan de Luz, y pasarían la luna de miel en Biarritz y marchar a Paris, y vivir [...] porque alguno de ellos lo había soñado leyendo novelas. (*La sangre*, 52)

Ou pour un invité perfide qui en parle lors de la noce comme d'un lieu de luxure :

La mejor manera de que una mujer acabe poniéndote los cuernos es llevándola de viaje de novios a París. (*La sangre*, 53)

⁴⁹ *Ibidem*, p.114.

⁵⁰ Roger Caillois, *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1987 [1938] p. 153 et suiv.

Ou pour Ana Rosa dans *Bella* :

Pero es evidente que entre Sodoma y Pamplona hay un término medio, y Ana Rosa hubiera sido feliz en París. (*Bella*, 94)

Ici, l'emploi du subjonctif imparfait déréalise cet espace mythique, jamais décrit dans le roman, de sorte que chacun peut y projeter ses propres fantasmes et ses désirs. D'ailleurs, Paris est qualifiée de « deseo » dans *Islas*. Paris est un désir plus qu'un lieu, un désir à satisfaire, et déjà satisfait pour Fredi Fortes :

Escogió las cincuenta mil pesetas con la idea de que si no se le ocurría otro modo de gastarlas se iría con ella a París [...] pero París era un deseo que a esa edad no se podía dejar insatisfecho. Sus previsiones se habían cumplido. Nada podía compararse a una semana de agosto en la ciudad del Sena. (*Islas*, 118)

En effet, il s'agit là de souvenirs d'enfance de Fredi Fortes.

Néanmoins dans ce même roman, c'est le titre qui désigne un espace mythique et désirable : *Otras Islas* est l'expression d'un désir abstrait et inconcret de l'ingénieur. Il exprime ce désir lors d'un échange avec Meneses : lorsque celui-ci lui demande s'il compte partir aux Iles Vierges, Fortes répond : « Puede haber otras islas. » (302)

Cette courte déclaration est la seule phrase du roman qui renvoie directement au titre. Et de plus, elle n'arrive que quelques pages avant la fin du roman. Or, d'après Christian Moncelet, le titre doit « exprimer dans un bref raccourci la substance profonde du texte⁵¹ » On peut alors se demander si un tel titre, accompagné sur la page de couverture de l'édition RBA d'une photographie maritime d'auteur : *Marejada*, Eduardo Sanz, 1991, n'est pas trompeur. Rappelons que les espaces de ce roman sont : Madrid, Valencia, et un village dans la province de Teruel. Aucune île ne fait partie des espaces de l'action. Cependant, l'île est un espace de référence, dans la mesure où il est mentionné dans le discours des protagonistes. C'est ce qu'Edgar Samper, à la suite de M. Issacharoff et André Petitjean, nomme « l'espace diégétique, à savoir " les réalités non présentes sur la scène mimétique et figurées dans les discours des personnages" » contrastant

⁵¹ Christian Moncelet, *Essais sur le titre en littérature et dans les arts*, Aubières, éditions Bof, 1976, p. 6.

avec l' « espace mimétique, autrement dit "le cadre énonciatif partagé par les personnages au moment de la profération de leurs paroles"⁵²».

Le décalage entre le titre, bref et sans équivoque, et la très faible présence du concept de l'île dans le texte mérite donc toute notre attention. Le titre et la photographie de la première page de couverture de l'édition RBA n'ont pas pour seule vocation un marketing bien ciblé. Nous allons montrer qu'ils constituent comme l'a dit Umberto Eco à propos du titre de roman « une clé interprétative⁵³ » Antoine Compagnon d'ailleurs écrit à cet égard : « Le titre vaut pour le livre, il représente le livre, ou plutôt son contenu au sens très matériel du mot⁵⁴. » C'est pourquoi nous nous proposons de retrouver le titre dans ce roman afin d'en analyser la ou les significations.

On peut comparer le concept de l'île de Meneses et celui de Fortes, pour se rendre compte qu'ils ne parlent pas de la même chose. Chacun se réfère à son imaginaire propre. Pour Meneses, ce sont des îles paradisiaques vantées par les publicités des voyagistes, où l'on vit une existence de luxe et d'oisiveté, fruit doré de la fortune. Meneses trouve que Islas Vírgenes est un beau nom pour des îles. « Nada pornográfico » (*Islas*, 282) s'empresse-t-il d'ajouter. Cette précision renvoie au mythe de l'île-femme que la publicité a repris avec le célèbre slogan : « La femme est une île, Fidji est son parfum. » Fortes, quant-à lui, ne donne aucune précision sur ces « autres îles » dont il parle. Il ne leur donne pas de nom, on ne peut les situer géographiquement. Peut-être n'existent-elles que dans son imaginaire. Mais si l'île est une femme, comme le confirme Marie-Françoise Bosquet dans son article « île-femme » du dictionnaire des mythes féminins : « Signe de cette féminité, tout un courant mythique transforme l'espace intérieur de l'île en espace utérin⁵⁵ » alors l'adjectif « otras » prend tout son sens : Fortes vient de vivre la tragédie d'un divorce long et douloureux qui l'a conduit à entamer une psychanalyse, à renoncer à l'alcool et à donner un nouveau

⁵² Edgar Samper, « L'espace dans La casa de Bernarda Alba », *Lieux dits*, Recherches sur l'espace dans les textes ibériques (XVI-XXème siècle), Publications de l'Université de Saint Étienne, 1993, p.177.

⁵³ Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985, p. 7.

⁵⁴ Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 251.

⁵⁵ Marie-Françoise Bosquet, « île-femme », *Dictionnaire des mythes féminins*, Pierre Brunel (dir.), Monaco, Éditions du Rocher, 2002, p. 951 et suiv.

sens à sa vie. Peut-être fait-il allusion à de nouvelles relations amoureuses ? Rien ne vient le confirmer. Au contraire, on peut lire :

Podía dar su amor por muerto y sentirse un hombre resuscitado. Era un milagro evangélico, como si le hubiera crecido una nueva pierna en el muñon de la pierna cortada, sin necesidad de encontrar un nuevo amor. (*Islas*, 307)

Se trataba de dar pasos meditados en la vida, como quien aprende a andar sin tener los ojos puestos en una mujer. (*Islas*, 308)

Il s'agit plutôt d'une libération. Fortes se libère de l'emprise émotionnelle d'une femme et n'en cherchera pas d'autre. Dans sa préface à : *L'île, territoire mythique*, François Moureau précise que « l'élément stable, prévisible d'Ulysse se trouve sur la mer ; l'île est la promesse du piège, un univers femelle où le héros se laisse détourner de la seule voie où le pied, la rame, la voile progressent fermement, celle de la mer ouverte et maternelle⁵⁶ ».

C'est sans doute pour cette raison qu'il dit à son psychanalyste :

El hombre libre busca el mar (*Islas*, 309)

Quoi qu'il en soit, c'est le voyage qui l'attire, le voyage comme départ vers un ailleurs indéterminé, vers une vie nouvelle, bien qu'il se le figure sous la forme d'un lieu commun (« playas, cocos y cocteles de ron») comme Meneses :

Empezar a sus años otra vida ? En ese punto entraba de nuevo la fantasía de las *Islas* Virgenes. Su alma siempre había estado preparada para emprender un viaje, cualquier tipo de viaje, playas, cocos, y cocteles de ron. (*Islas*, 291)

L'ambiguïté du mythe de l'île permet d'autres interprétations, et celle de Gilbert Durand n'est pas moins utile pour appréhender tous les sens de ce titre. En deuxième page de couverture de *Figures mythiques et visages de l'œuvre* paru dans la collection intitulée *l'île verte* et dirigée par Gilbert Durand, figure une présentation de la collection qui justifie son titre : « Ultime mouillage où l'arche de tout désir jette l'ancre, l'île signifie pour chacun de nous ce havre de terre ferme au-delà des navigations incertaines et des périls [...] Délos où naît Apollon, ou bien la Crète berceau du roi des dieux, toute île indique un Au-delà où demeure à jamais l'espérance des

⁵⁶ François Moureau (dir.), *L'île, territoire mythique*, Paris, Aux amateurs de livres, 1989, p. 7.

hommes. C'est un emblème de l'utopie fondatrice, concrètement créatrice⁵⁷ ».

Cette définition rappelle que Fortes vient de rompre avec sa vie passée et d'abandonner son travail, ce qui le place dans la situation d'avoir à se reconstruire une vie différente de celle qu'il a vécue jusque là selon des schémas sociaux qui ne lui conviennent plus. Il sera le créateur de sa propre vie, le fondateur de son unique chemin. Si l'on en croit François Moureau, « close, fermée, elle [l'île] est le lieu par excellence de l'inquiétude existentielle : île mystérieuse de Jules Vernes ou rivages auxquels aborde Robinson⁵⁸. » L'inquiétude existentielle est précisément ce qui anime l'ingénieur Fortes : il exerce sans enthousiasme un métier qui ne l'intéresse guère, sa vie sentimentale est un échec, et sa démarche psychanalytique autant que ses hésitations face à la tentation de l'argent reflète cette inquiétude existentielle.

Le lecteur peut imaginer dans un premier temps que ces « autres îles » dont parle Fortes sont cet espace rural qui lui est devenu familier au point que lorsqu'il retourne à Barrantes il peut dire: « De vuelta en casa » (236). Ce village est son « Chez lui ». Il y a vécu une sorte de « retraite », de mise à l'écart, d'exil propice à la réflexion. Barrantes est présenté au début du roman comme une île, à savoir un lieu isolé du reste du monde, autour duquel les montagnes font une barrière de protection.

Al atardecer era una isla entre montañas. (*Islas*, 13)

Pourtant, il décide de retourner à Madrid, la grande ville d'où il vient. Madrid n'a pas changé, mais c'est le regard de Fortes sur Madrid qui a changé :

Aquellos eran los primeros días en que disfrutaba como nunca había disfrutado del sentimiento de estar en Madrid. (*Islas*, 308)

Madrid est alors le lieu d'un nouveau départ, tel un port d'attache, à partir duquel toutes les routes sont possibles. L'histoire de Fortes s'arrête avec ces mots :

Fortes echó a andar en aquella dirección, siguiendo la tradición municipal de que los esplendorosos crepúsculos de la sierra son el mar de Madrid. (*Islas*, 310)

⁵⁷ Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Paris, Berg International, L'île verte, 1993.

⁵⁸ François Moureau (dir.), *op. cit.*, p. 7.

De même qu'à Barrantes, c'est l'immensité des montagnes qui joue à Madrid le rôle de la mer, dans le sens où elles procurent la sensation de l'infini. Mais cet infini se manifeste également dans l'espace étroit et clos de sa chambre d'hôtel de Barrantes, puisque Fortes y écrit de la poésie dans « el espacio sin límites de la habitación » (*Islas*, 65). Si l'on peut dire alors que l'acte créateur repousse les limites de l'espace, ces îles tant recherchées sont peut-être précisément la liberté de l'artiste, du créateur qui peut enfin se réaliser. Le créateur toujours singulier, isolé du reste du monde comme l'île au milieu des flots.

La réflexion suivante renvoie à l'acte créateur du romancier qui jouit de l'immense liberté de créer sa propre réalité :

Sabía que [...] la tentación de remitirse a una realidad que no era la realidad inmediata que le rodeaba alimentaba un deseo de libertad que tampoco en un lugar remoto se cumpliría. (*Islas*, 192)

On peut voir que Fortes est parfaitement lucide et ne se laisse pas bercer par le mythe du retour à la communauté villageoise offrant une vie simple et proche de la nature⁵⁹ :

En la noche serena de las montañas, bajo las constelaciones de invierno, se hacía mas violenta la tentacion de escapar de aquel lugar para dormir en una hamaca bajo otra bóveda celeste, tan lejos como pudiera de aquellas sierras ásperas. (*Islas*, 291)

Il sait que la nature humaine est la même partout et que la tentation de l'argent peut corrompre aussi bien le berger de Barrantes (à une autre échelle) que l'homme d'affaire de Valencia ou de Madrid :

El pastor recibió el dinero y desapareció en la oscuridad sin despedirse. (*Islas*, 291)

C'est pourquoi, loin de vouloir rester dans ce village attachant il décide de retourner dans la grande ville de Madrid où il disparaît au regard du lecteur. L'île est la matérialisation du désir d'un « non lieu, un nulle part, ou à la rigueur un quelque part qui n'est qu'une expression naïve de la recherche d'une situation extra-spatiale inaccessible dans la vie quotidienne⁶⁰».

⁵⁹ Juan Villegas, dans *La estructura mítica del héroe*, Barcelona, Planeta, 1978, p. 17, rappelle que le mouvement hippie ne fut en son temps que l'actualisation du vieux mythe de l'âge d'or ou du paradis perdu synthétisé par Don Quichotte dans son discours aux chevaliers. (*Don Quichotte*, chap.1, Première partie.)

Un autre personnage d'un autre roman (*Las perlas*), rêve d'île également. Il s'agit du domestique philippin Aquino Tuan, l'employé d'un homme d'affaire véreux nommé Fernando Garras. Ce domestique pense à la cuisinière dont il est amoureux, partie pour ses congés à « Tomelloso, una isla situada al sur de la línea azul de los montes, en unos mares que el filipino desconocía ». (*Las perlas*, 266)

Cette précision géographique sur Tomelloso est faite par Aquino Tuan, au style indirect libre. N'ayant aucune connaissance de la géographie de la Castille, il se figure ainsi le village de la cuisinière. Pour lui qui est originaire des îles Philippines, l'endroit d'où vient la femme qu'il aime ne peut être qu'une île, à savoir un lieu idéal, un paradis sur terre. Dans ce roman également, la Castille est vue comme un océan. D'après Michel Collot, les paysages ne sont qu'un « interface entre espace subjectif et espace objectif⁶¹ ». Autrement dit, celui qui perçoit un paysage organise les données sensorielles en fonction de sa culture, ses attentes, sa vision du monde. Le sujet donne un sens à l'espace perçu.

En revanche, l'île de Mindanao est bien réelle, elle est le lieu du bonheur et de l'amour :

Aquino Tuan meditaba cuan dulces hubieran sido las tardes con Toribia en la isla de Mindanao. Hubiera coronado su espesa cabellera morena con orquideas de la jungla. Hubiera enhebrado sobre sus generosos pechos collaritos de corral. (*Las perlas*, 266)

L'île est le lieu de la sensualité, de la réalisation de ses rêves érotiques au milieu d'une végétation luxuriante, des parfums de la nature. Ces îles transcendent les distances, dans un espace fantastique, espace totalement subjectif et irréel, faisant fi de la géographie, où les lieux éloignés semblent proches parce qu'ils se ressemblent :

Y en las noches perfumadas de canela hubiera desbraguetado para ella su miembro viril de la casta de los guerreros. Y desde la isla de Tomelloso se hubieran podido escuchar los gritos de placer de Toribia en brazos de su guerrero enamorado, alla en la isla lejana de Mindanao. (*Las perlas*, 266)

Le commissaire lui-même, un homme pourtant réaliste et rationaliste, se laisse entraîner dans le rêve du philippin :

⁶⁰ Alexandre Ablamowicz, « l'espace de l'homme égaré : dans le labyrinthe d'Alain Robbe-Grillet », *Espaces romanesques*, études réunies par Michel Crouzet, Université de Picardie, Paris, PUF, 1982, p. 48.

⁶¹ Michel Collot, « points de vue sur la perception des paysages », *L'Espace géographique* n°3, Paris, DOIN, 1986, p. 211-217.

¿Y si el hombre no estuviera loco ? ¿Si Tomelloso, además de un pueblo de la Mancha, fuera una isla del archipiélago filipino ? ¿Quién era la *Bella Toribia* que aquel manojito de nervios no dejaba de invocar ? (*Las perlas*, 353)

puis il revient à des pensées plus triviales et strictement professionnelles :

El comisario Potes apartó cualquier hipótesis que le desviara de su camino. (*Las perlas*, 353)

Dans *El Libro*, aucune île n'est mentionnée, et cependant, on a l'impression que le jeune aventurier Miguel Goitia accède à un lieu qui pourrait bien être symboliquement une île. Lorsque le jeune Goitia voyage au Mexique à la recherche de son oncle dans la jungle, il part de Los Angeles, passe la frontière à Tijuana, puis se dirige en direction du sud, ayant l'océan à sa droite et la mer de Cortez à sa gauche. Il descend la presqu'île de Basse Californie avant de s'embarquer à Puerto Paz (Basse Californie) pour Mazatlan, (dans l'état de Sinaloa). Il aurait très bien pu rejoindre Mazatlan puis Tuxtla beaucoup plus facilement par l'intérieur des terres, et aurait ainsi évité un voyage en bateau. Néanmoins, cette traversée en bateau donne au but de son voyage (Tuxtla, puis San Blas où réside son oncle) la localisation géographique d'une île, que l'on ne pourrait rejoindre qu'en traversant la mer. Or San Blas est le lieu désiré, le lieu des retrouvailles avec le seul parent qui lui reste et qu'il admire. Il annonce à son oncle :

Vine a darte las gracias por un regalo que me hiciste hace años. Un libro encuadrado con piel de tiburón. (*Las perlas*, 143)

Le motif du voyage paraît bien futile. Goitia n'a fait que voyager vers un lieu où il espérait pouvoir rester et vivre comme son oncle une vie d'aventurier. Un lieu mythique, lieu du désir et de l'espérance, qui ne peut se concrétiser puisque après un séjour très agréable, l'oncle renvoie son neveu à Madrid, d'où il vient, vivre une vie d'héritier de famille. Goitia vit cela comme une trahison :

Se le veía molesto. No le resultaba cómodo encontrarse en la piel de un traidor. (*Las perlas*, 155)

Le mot « traición » met fin au dernier chapitre qu'il passe au Mexique. En tout cas, il est expulsé de ce doux paradis utérin par l'oncle, figure du père, qui se charge de renvoyer le jeune homme à la réalité, d'en faire un homme accompli. Marie Françoise Bosquet rappelle que « tout un courant

mythique transforme l'espace intérieur de l'île en réceptacle utérin⁶² ». C'est bien le cas ici, car le jeune Goitia doit quitter ce cocon paradisiaque pour vivre un destin plus en rapport avec sa situation d'héritier. La véritable île, celle que son oncle lui a offerte, c'est en réalité le fameux livre en peau de requin, ce livre qui fait le titre du roman, *El libro de piel de tiburón*, une île symbolique, riche de tous les voyages intérieurs. Car « l'île n'est pas seulement la fiction intérieure à un livre. Elle est la métaphore du livre en général, du livre comme type d'être. L'espace de l'île et le volume du livre s'entr'expriment et définissent ainsi un certain monde, une certaine manière dont l'écriture fait un monde en en défaisant un autre⁶³ ».

Qu'ils soient mythiques, utopiques, réels ou bien imaginaires, les espaces de notre corpus romanesque sont des espaces toujours antagonistes, appartenant à des mondes qui ne se rencontrent jamais. Pourtant, il existe un moyen de communication qui permet les échanges de l'un à l'autre. Ces échanges ne passent que par la voix et semblent ainsi dématérialisés.

b - Le téléphone : un fil d'Ariane ?

Nous remarquons que ces espaces si divergents sont reliés par un seul lien ou moyen d'échanges entre eux. Le téléphone est le seul élément matériel qui relie les espaces, tel un fil d'Ariane. (*Bella*, 274)

Ce moyen de communication peut être intrusif, comme pour Fortes, (*Islas*) brutalement rappelé à une réalité qu'il préfèrerait oublier :

En aquel mismo momento su teléfono móvil sonó en su bolsillo y le conectó de nuevo con la realidad. (*Islas*, 155)

Les relations téléphoniques sont nombreuses entre l'avocat Gavilán et sa femme Margarita, restée à Madrid, ainsi qu'entre l'avocat et son client Goitia, qui dirige depuis Madrid les affaires suivies par Goitia. Le fil du téléphone relie Gavilán à son foyer, ce qui lui apporte du réconfort dans les moments les plus difficiles. L'épilogue commence par une conversation

⁶² Marie Françoise Bosquet, « île-femme », *Dictionnaire des mythes féminins*, (Pierre Brunel dir.) Monaco, Éditions du Rocher, 2002, p. 951 et suivantes.

⁶³ Jacques Rancières, *La chair des mots, politiques de l'écriture*, Paris, Galilée, 1998, p. 122-123.

téléphonique qui va mettre un terme aux tribulations et questionnements de Gavilán :

¿Joaquina Vals ? preguntó el abogado instalado al teléfono bien acomodado frente al panorama del mar en primavera. La respuesta se hizo esperar. La línea cruzaba la península. Se perdía en el tiempo y en el indescriptible misterio de cables que reunía la playa de linces con Palma de Mallorca. (*Bella*, 413)

Il est évident dans cette description que le téléphone emprunte des voies mystérieuses et labyrinthiques pour réunir les êtres. Cet espace labyrinthique est lié à une durée : « se perdía en el tiempo » qui fait de ce labyrinthe un espace-temps. Nous retenons la définition que Baktine donne de cette notion : « "espace-temps": corrélation essentielle des rapports spatio-temporels. Ce terme est une métaphore (basée sur la théorie de la relativité d'Einstein) qui exprime l'indissolubilité de l'espace et du temps comme quatrième dimension de l'espace. Dans le chronotope de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. Ici le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'histoire. Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps⁶⁴ ». Joaquina Vals a été la coiffeuse et amie d'Ana Rosa du temps de ses amours à l'hôtel Wellington. Gavilán ne la connaît pas, mais pour lui elle appartient à ce passé mythifié que l'avocat ne peut qu'imaginer :

Había un Madrid onírico que él mismo no había conocido y que sólo frecuentaba mediante algunos rápidos destellos de intuición. (*Bella*, 333)

C'est comme s'il conversait au téléphone avec une personne qui bien sûr est éloignée de lui dans l'espace mais aussi dans le temps.

Beaucoup plus proche de son interlocuteur dans l'espace objectif, Castro utilise le téléphone pour appeler Goitia alors que celui-ci se trouve dans la maison en face :

Soy tu vecino – repitió el doctor Castro - Puedo verte detrás de la cristalera. Si vuelves la cabeza hacia aquí me verás a mí delante de mi casa. (*Bella*, 125)

El doctor agitó de nuevo el brazo haciendo una señal hacia el chalet de Las Cruces. Visto desde el chalet de Los Sauces, la silueta de Goitia se movió detrás de la cristalera. (*Bella*, 126)

En effet, ils peuvent s'apercevoir. Cependant à ce moment-là, le téléphone semble être le seul lien qui peut relier Castro à son voisin, comme si une

⁶⁴ Mikhaïl Bakhtin, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 237-238.

frontière invisible les séparait. Ce qui matérialise cette frontière, c'est la baie vitrée :

La cristalera reflejaba un cielo plomizo y detrás se adivinaba una sombra estudiantina. (*Bella*, 124)

Rappelons que Jacques Soubeyroux parle d'un espace qui serait « le lieu du sens⁶⁵ ». Nous nous en inspirons pour dire que symboliquement, cette baie vitrée sépare le jeune homme du vieillard, celui qui a vécu la Guerre Civile et qui connaît le passé, de celui qui l'ignore et n'en veut rien savoir. Son étanchéité de verre peut même symboliser la difficulté, voire l'impossibilité de transmettre la connaissance du passé. Cet objet suggère non seulement une séparation symbolique mais également le fait que cette séparation est invisible. En effet, la baie vitrée n'est perceptible que parce qu'elle reflète « un cielo plomizo » et ce ciel de plomb lui-même semble renforcer cette idée de fermeture, de barrière.

Le téléphone permet donc de transgresser la barrière des espaces. Il permet également le passage imaginaire d'un lieu à un autre, et on peut le comparer au train qui transporte Gavilán de Lince à Madrid en traversant des tunnels, ou à l'automobile de Fortes qui lui permet de relier Valencia à Barrantes en traversant des cols : « cruzó los puertos » (*Islas*, 235). Le téléphone, les tunnels et les cols sont des seuils à franchir pour passer d'un espace à un autre.

Après avoir exploré les espaces contrastés de l'espace rural et l'espace urbain et abordé l'espace imaginaire de l'île, nous pouvons à présent nous demander si ces deux sortes d'espaces, rural et urbain, mais aussi réel et imaginaire, sont séparés par une frontière et quelle est cette frontière. Le géographe Roger Brunet définit la frontière comme « une limite, une interface privilégiée entre des systèmes différents où fonctionnent des effets de synapse (ruptures, passages, relais), d'autant plus forts que le gradient entre les deux espaces séparés par la frontière est plus fort⁶⁶ ». Si la frontière est une interface, elle est un lieu de passage et d'échanges.

⁶⁵ Jacques Soubeyroux, « Le discours du roman sur l'espace », *Lieux dits*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1993, p. 18.

⁶⁶ Roger Brunet, *Les mots de la géographie*, Montpellier, coédition Paris, La documentation française, Reclus, 1992, p. 209.

c - L'espace de Janus

a - Seuils, passages et frontières

La frontière est d'abord un terme de géographie politique, qui désigne la limite du territoire d'un État et de sa compétence territoriale. Cette limite peut être politique et physique à la fois, puisqu'elle peut correspondre à une chaîne de montagnes, un fleuve, etc.

Dans le roman *La sangre*, Manuel de Lope a choisi de placer l'action de son roman dans une zone frontalière du Pays Basque, dans la petite cité d'Hondarribia, au bord de la Bidasoa. La Bidasoa, qui se jette en un estuaire entre Saint Jean de Luz et Hondarribia matérialise la frontière géographique entre l'Espagne et la France. Nous allons procéder, selon la méthode de Jacques Soubeyrou à « l'analyse de la construction du lieu comme signe, qui empruntera nécessairement la voie de la sémiologie⁶⁷ ». Cela entraînera une étude dialectique des lieux, ou des espaces frontaliers, mettant en évidence des oppositions symboliques.

On remarquera tout d'abord que dans le premier chapitre au début du roman, le rosier de la façade de l'auberge Etxarri est personnalisé par l'emploi du verbe « emigrar » et il symbolise cette situation géographique frontalière :

El rosal de la fachada fue lanzando retoños en una especie de procreación salvaje. Parecía que el rosal emigraba de aquellos lugares quién sabe si para pasar a Francia. (*La sangre*, 33)

Cette frontière n'est donc pas une barrière, car elle autorise les passages de l'autre côté. Le rosier serait alors la métaphore d'une volonté d'échapper au malheur, à la tragédie, par une fuite vers un « ailleurs » plus « clément » et plus désirable. Le pays voisin, la France, représenterait cet « ailleurs » si souvent évoqué dans le roman par les mots « del otro lado », en référence à une frontière :

Se veían luces dispersas en el otro lado. (*La sangre*, 141)

Se entretuvo contemplando [...] entre las nubes del otro lado de la ría, del otro lado de la frontera. (*La sangre*, 124)

⁶⁷ Jacques Soubeyrou, *Le discours du roman sur l'espace, Lieux dits, op. cit.*, p. 23.

Cet « autre côté » est un ailleurs mythique, car il est le lieu où se trouvent les êtres disparus :

La madre de María Antonia Etxarri no regresó y se sabía que estaba en un cementerio del otro lado de la frontera. (*La sangre*, 32)

Isabel, qui refuse de reconnaître et d'accepter la mort de son mari, veut croire qu'il a réussi à franchir la frontière et à s'échapper de ce territoire-ci, territoire maudit, pour se réfugier « de l'autre côté », une sorte d'au-delà où une autre vie est possible :

Probablemente Julen se hallaba fugitivo en algún lugar del otro lado de la frontera, del otro lado de aquel estuario que se extendía ante sus ojos como la laguna Estigia. (*La sangre*, 104)

Castro affirme clairement ce rôle d'au-delà mythique lorsqu'il commente pour Miguel Goitia :

Algo dice que del otro lado de ese estuario está el reino de los muertos aunque lo desmientan los camiones que cruzan en ambos sentidos el puente internacional. (*La sangre*, 109)

Le royaume des morts ne correspond pas ici aux ténèbres, il désigne plutôt un espace de paix et de tranquillité désirable. Cela est contraire à l'« archétypologie » de l'imaginaire selon Gilbert Durand⁶⁸. En effet, l'archétype central du contenu des représentations de l'imaginaire, qui domine la pensée occidentale, est celui de la frontière qui sépare les ténèbres de la lumière. Nous avons ici deux pays limitrophes dont l'un est cet autre côté mythique et attirant qui est aussi le lieu du bonheur absolu. Biarritz, station balnéaire et villégiature de luxe, réplique de San Sébastian sur le sol français est le lieu idéal d'une lune de miel pour le jeune couple Herraiz :

Cruzaron el Bidasoa, felices como dos escolares en fuga, saludando al paso a los aduaneros franceses con los bigotes habituales del cuerpo de Aduana. (*La sangre*, 80)

Il l'aurait été aussi pour Castro s'il s'était marié :

Si me hubiera casado, también me hubiera gustado pasar mi luna de miel en este hotel. (*La sangre*, 164)

On peut donc dire aussi bien pour le rosier que pour les personnages, qu'il existe une force d'attraction vers le nord, vers cet espace idéalisé que

⁶⁸ Martine Xiberras, *Pratique de l'imaginaire, lecture de Gilbert Durand*, Québec, Laval, Presses Universitaires de Laval, 2002, p. 37.

représente le territoire français. Pour les jeunes mariés, cet « autre côté », pourtant si proche, est paradoxalement un autre monde :

No parecían estar a unos cuantos kilómetros de la frontera, sino en otro planeta. (*La sangre*, 86)

Cette phrase atteste que l'autre côté de la frontière serait le monde du bonheur. Pour parodier le fameux proverbe « vérité en deçà des Pyrénées, erreur au delà », on pourrait dire : « bonheur au delà des Pyrénées, malheur en deçà », et déterminer ainsi l'identité territoriale respective des deux pays frontaliers.

Selon les cas et les circonstances historiques et politiques, les frontières constituent des barrières plus ou moins étanches ou bien, au contraire, offrent un interface privilégié entre deux espaces différents. Ici, la frontière est poreuse, car elle laisse échapper les fuyards, elle autorise le dialogue entre les espaces, grâce aux signaux lumineux et à la présence d'objets venus de l'autre côté. Dès la page 14, les objets importés s'immiscent dans le récit et mettent en évidence la situation frontalière de l'espace du récit.

La *Citroën 11*, si admirée et convoitée, puis acquise par le docteur Castro par la suite est une voiture de marque française, un élément étranger prestigieux. De même, le mobilier sanitaire nous rappelle que la frontière n'est pas très loin et qu'il existe un flux entre les espaces :

Un retrete de loza blanca estampado con la caligrafía *Manufactures Villeroy Frères* de Bayona. Se suponía que en aquellos lugares y en aquellos tiempos hasta los retretes pasaban de contrabando. (*La sangre*, 19)

La France est à la fois proche et lointaine puisqu'à si peu de distance, les habitudes sont différentes :

En Francia se almorzaba a las doce y media, lo más tardar a la una y el doctor no podía cambiar las costumbres de los franceses, ni convencerlos de que tan cerca de la frontera adoptarían la costumbre española. La inversa también era cierto. (*La sangre*, 129)

Cette frontière est aussi une barrière protectrice pour les français, au delà de laquelle on n'est plus acteur de la guerre, mais on devient spectateur du drame d'autrui, presque voyeur :

Gente de aquella orilla, que había alquilado los miradores y los caseríos bien situados para seguir allí, a salvo de la frontera el espectáculo de la guerra. (*La sangre*, 35)

Du côté espagnol, cet au-delà de la frontière s'arrête à Biarritz. L'imaginaire spatial est limité :

Los demás no concebían que hubiera modo de pasar la luna de miel al norte de Biarritz. (*La sangre*, 52)

Les frontières sont aussi temporelles. Il existe un instant T qui délimite une frontière entre un « avant » et un « après ». Pour Isabel, ce moment correspond à la réception des deux lettres et des objets qui lui signifient qu'elle est veuve. Elle ne sera plus la même femme et son passé lui semblera dès lors irréel, faisant partie d'un monde disparu :

El último recuerdo inmediato que tenía de su vida anterior era el irreal y casi grotesco torbellino del baile de bodas. (*La sangre*, 140)

Le passé devient une fiction qui n'a plus de lien logique de continuité avec le présent.

Lorsqu'Isabel, se sachant veuve, contemple le paysage nocturne et croit voir des signaux dans les lumières intermittentes du phare de Biarritz c'est un paradis perdu qu'elle a devant les yeux :

Se veían luces dispersas en el otro lado. Y muy lejos en la costa de Francia un parpadeo :era el faro de Biarritz intacto y débil como una luz de paz entre las sombras [...] permaneció hipnotizada por los lejanos destellos. (*La sangre*, 141)

Cette insistance sur «muy lejos » et « lejanos » nous rappelle que ce n'est pas la frontière géographique qui est infranchissable mais plutôt la frontière temporelle qui sépare irrémédiablement le passé et le présent.

Dans ce face à face interfrontalier, les lumières se renvoient des signaux d'un pays à l'autre comme s'il s'établissait un dialogue crypté entre les deux pays :

Allá en la otra orilla, el faro del lado de Francia emitía señales. (*La sangre*, 37)

Los cristales de los miradores lanzaban destellos al sol en la parte francesa (*La sangre*, 35)

Les vitres d'en face renvoient la lumière du couchant comme un miroir renverrait à l'Espagne sa propre image.

Mais la frontière la plus infranchissable est celle créée à l'intérieur même du pays, établie par la guerre entre les deux camps, une ligne de front mouvante qui sépare même les membres d'une même famille :

En las márgenes del Deva el país se había convertido en otro país, y la tierra en otra tierra, lo que había sido de los suyos, es decir de aquellos que se habían quedado del otro lado del frente. (*La sangre*, 140)

La notion de frontière est donc fluctuante et ne découle pas uniquement d'un arbitraire administratif. Cette limite prend aussi un sens plus abstrait, puisqu'on parle de frontière « entre le bien et le mal ». Nous nous intéresserons donc également aux frontières conceptuelles.

Lors de l'entretien entre Duque, Prwzulski et Kauffman, Kauffman ne comprend pas les dessous de l'affaire et son incompréhension est si radicale que celui-ci pense que non seulement ses interlocuteurs mais aussi tous les présents sont fous :

Pensó por un instante que todos estaban locos, es decir, que Prrr y el Gran Duque, y quizá el camarero que les había servido , y el gran danés que había efectuado tan fantasmal aparición, todos estaban locos [...]. (*Las perlas*, 258)

La folie est une frontière dressée entre soi et l'autre.

Les frontières générationnelles sont plus étanches que les frontières géopolitiques. Lors des toutes premières rencontres entre Castro et Miguel Goitia, les descriptions insistent sur le mur qui sépare les deux hommes :

En aquel lugar, la pared que separaba ambos jardines apenas se levantaba un metro veinte del suelo, como las tapias que separaban algunos prados. (*La sangre*, 71)

Quelques pages plus loin, ce mur de pierre est de nouveau mentionné mais cette fois, il est précisé qu'il sépare à la fois deux espaces et deux époques :

Parecía que aquella conversación en la oscuridad, de jardín a jardín entre dos ámbitos y dos épocas materializadas por el muro de piedra que les separaba, fuera lo más natural del mundo y no tuviera nada de insólito. (*La sangre*, 74)

La frontière qui sépare les deux hommes n'est donc pas seulement un mur entre deux propriétés privées mais une barrière temporelle, l'écart des deux générations qui sépare les deux hommes. La distance qui sépare les deux hommes ne leur permettra pas un véritable échange, et le repas pris en commun à Biarritz ne les rapprochera pas :

Entre aquellos hombres, se extendía algo más que el lapso de las generaciones. Parecía que vivieran en sistemas de referencia distintos. (*La sangre*, 110)

L'écart entre les deux hommes est amplifié par la suite à travers cette comparaison :

Una tapia, treinta metros de jardín y medio prado y parecía que les separaba un continente. (*La sangre*, 153)

Entre le Docteur Castro et Publio Cruces, le propriétaire de la maison voisine, ce n'est pas une fracture générationnelle, mais une barrière de classes sociales qui s'instaure. La frontière dans ce cas est le lieu de l'affrontement. Ainsi le face à face Castro versus Publio Cruces est-il une confrontation entre deux mondes, deux univers et façons de vivre et de penser, des échelles de valeur différentes. Tout sépare les deux hommes et cela est perceptible dès l'entrée de Cruces dans la maison de son voisin :

Entró en el salón como si esperara encontrar allí la réplica de su propia casa y parecía sorprendido al observar que la casa era distinta y era otra la distribución. (*La sangre*, 220)

Cruces semble surpris de voir que son voisin vit dans un espace différent du sien. C'est en somme sa différence qui l'étonne, comme s'il était à priori évident que tout le monde vit comme lui, dans un univers semblable au sien. Cette croyance ne facilite pas la communication entre les êtres. Il est probable que si le docteur n'avait pas accouché sa fille, il aurait continué à en ignorer l'existence : « No recuerdo haberle visto a usted en la boda » (222) remarque-t-il. Et lorsque Castro lui dit qu'il n'y était pas invité, son excuse est peu convaincante :

Un error. Sin duda hubo un error.
No creo que fuera un error. (*La sangre*, 222)

L'abondance des « quizá » sur cette même page montre que les pensées de l'autre sont impénétrables :

Quizá sin otro sentimiento que no fuera el interés. (*La sangre*, 222)

Tout-au-plus chacun peut-il émettre des hypothèses. Les objets, le cognac pour l'un et la cigarette pour l'autre, qu'ils s'offrent mutuellement par politesse et se refusent l'un à l'autre, sont la concrétisation matérielle de cette frontière sociale et morale qui les sépare :

Ofreció uno de ellos al doctor. El doctor no quiso aceptarlo. Publio Cruces tomó uno de los cigarrillos...interiormente satisfecho de que el doctor no hubiera aceptado el otro cigarrillo, lo mismo que le había sucedido al doctor con la copa de coñac. (*La sangre*, 223)

La répétition de « no » suivi du verbe « aceptar » met en évidence le refus de l'autre, et la réciprocité de ce refus est marquée par « lo mismo que ».

Le narrateur intervient alors pour préciser qu'une frontière idéologique les sépare :

Los dos hombres sabían que se hallaban en posiciones enfrentadas pero no irreconciliables. (*La sangre*, 223)

après que la mimésis l'a montré au lecteur par cette conversation où le silence prudent du docteur tient lieu d'opposition :

-¿Sabía usted que su marido se puso al frente de una columna de rojos ?
-Lo sabía.
-Ese hombre estaba loco ¿Quién cree Usted que ganará la guerra ?
El doctor no respondió. En cualquier caso la ganarían los locos.
(*La sangre*, 221)

Aucun des deux hommes n'a tenté de franchir la barrière sociale qui les maintient à distance. Cet entretien, loin de rapprocher les deux hommes, a creusé l'incompréhension entre eux.

Cependant, certaines frontières peuvent être franchies.

b - La transgression des frontières

Bernard Bachelet présente la vie comme « une conquête d'espace⁶⁹ », parlant d'espace de vie ou d'espace biologique. En effet, le narrateur compare la servante à une amibe (39) qui s'emparerait petit à petit du territoire d'une espèce rivale. Il y a là une rivalité de nature biologique qui s'opère de façon naturelle et inévitable :

Ojos avisados hubieran detectado la influencia de María Antonia en la casa después de la muerte de la señora y de la expropiación y ruina de la venta ; de modo que su universo no se limitaba a la cocina que frecuentaba, ni a la habitación que de siempre había correspondido al servicio, sino que se había ido adueñando del resto del territorio del mismo modo que una determinada especie de amibas fagocita y se adueña del espacio anteriormente ocupado por una especie rival.
(*La sangre*, 39)

De façon plus insidieuse et invisible, l'espace social qui sépare la maîtresse Isabel de la servante María Antonia (l'une est assignée à la cuisine et à la chambre de bonne, l'autre occupe les espaces nobles de la maison que sont les pièces de réception), peut être franchi, lentement mais sûrement, comme le montre le gérondif : « se había ido adueñando ».

Il est des franchissements qui peuvent être douloureux. En effet, c'est la frontière invisible entre l'espace de la terrasse et celui de la chambre d'hôtel qui provoque un « affrontement » entre Fortes et la baie vitrée. Le terme « affrontement » est à prendre au sens propre puisqu'il vaut au protagoniste,

⁶⁹ Bernard Bachelet, *L'espace*, Paris, PUF, Que sais-je, 1998, p. 24.

très ironiquement, une bosse sur le front. Signalons que dans « frontière » il y a « front », car historiquement les frontières géographiques se sont formées sur le front de deux armées, donc dans l'affrontement.

Fortes se trouve sur la terrasse en train d'admirer le panorama nocturne de Valencia du haut de l'hôtel. Il est immergé dans un espace déréalisé, un espace mythifié, comme le montre la description suivante :

Le parecía estar suspendido en la oscuridad, apoyado en la barrandilla de un barco. Había olvidado el lugar en que se encontraba, es decir, había olvidado las circunstancias precisas del lugar y su cuerpo no había tenido tiempo de asimilar todos los detalles. (*Islas*, 94)

Ses sens sont en alerte, sa conscience de l'espace qui l'entoure est modifiée. L'obscurité trompe ses sens, il est comme sur un navire au milieu de l'océan de la nuit. Les reflets nocturnes sur la vitre lui effacent la vision de l'intérieur de sa chambre, qui devient irréaliste grâce à « parecían flotar » :

La terraza se cerraba con una gran mampara de cristal donde se reflejaban los brillos de la noche. La habitación y todos sus muebles parecían flotar en el interior. Al salir a la terraza el ingeniero había deslizado la puerta a sus espaldas para que no entrara el aire. (*Islas*, 95)

Il reprend brutalement contact avec la réalité spatiale au moment du choc :

Al darse la vuelta apresuradamente se golpeó contra el cristal. Fue un temblor sordo y grandioso, como un golpe de bombo con una maza. El edificio entero se tambaleó. Los dieciocho pisos del hotel Delfín resonaron en su cabeza. Creyó que había perdido el sentido. En el interior de su cráneo oyó una voz que decía : « Bum Garaje ». Luego, poco a poco, la realidad se fue reconstruyendo a su alrededor. Se llevó la mano a la frente. Reconoció el entorno. (*Islas*, 95)

Ce choc semble venir comme un avertissement et la voix intérieure qui dit « Boum » est une alerte à la perte du sens des réalités que pourrait entraîner sa nouvelle situation, le nouveau rôle qu'il est appelé à jouer au sein de la Compagnie :

No necesitaba descifrar el significado de la palabra bum. La letra *b* era la maza. La *m* eran los nudillos de la mano aferrada al mango. La *u* era el cráneo hundido. (*Islas*, 96)

C'est un avertissement à ne pas transgresser certaines limites au-delà desquelles il se mettrait en danger. La même mésaventure se produit pour Kauffman, l'avocat de *Las perlas* :

Dos empleadas de la limpieza que recorrían trayectos cruzados con sus fregonas comentaron el paso alegre que llevaba el abogado hasta toparse de bruces con la puerta de cristal. (*Las perlas*, 132)

Cela pourrait être un avertissement symbolique, montrant qu'il ne voit pas les obstacles qui se dressent contre lui. Plus tard, son rêve de puissance se traduit dans le reflet de la baie vitrée qui tel un miroir renvoie l'image d'un Kauffman triomphant :

En el reflejo de la cristalera Kauffman levitante se había recostado en el sofá como el rey Sardanápalo después del sacrificio de cien concubinas. (*Las perlas*, 230)

Mais cette image est trompeuse, elle ne fait que flatter les ambitions d'un piètre héros, qui ne parvient jamais à distinguer le vrai du faux, l'authentique de son imitation, et son rêve de la réalité.

Les frontières idéologiques peuvent être clairement spatialisées dans d'autres romans. Ainsi, dans *Islas*, l'opposition des choix de vie de Meneses et de Fortes se manifeste spatialement par la séparation :

Detrás del potente automóvil de cristales ahumados el aparcacoches había acercado el automóvil de Fortes. Durante un trecho siguieron el mismo recorrido por la misma avenida. Luego Fortes les perdió en medio de la circulación. (*Islas*, 305)

Cette description reproduit en plus petit l'action du roman, dans lequel Fortes, dans un premier temps, a suivi Meneses dans ses tribulations, puis a fait le choix de changer sa route, car il se trouve à un carrefour de sa vie. Or, « Mercure compte parmi ses multiples attributions d'étendre son pouvoir divin sur les carrefours. Là encore, il s'agit de franchissements, de directions à choisir⁷⁰. »

La séparation est beaucoup moins nette entre les morts et les vivants, du moins pour les personnages de Maria Antonia (*Islas*) et Toribia (*El Libro*)

En algunas ocasiones María Antonia recibía la visita de su abuela. Había vivido hasta su muerte en aquella misma casa y por eso la veía con tanta facilidad, como si la tuviera enfrente en la cocina. Su presencia era tan natural como la del reloj. (*Islas*, 36)

Si los muertos vienen a buscar su ropa les podemos preguntar su opinión. (*El Libro*, 31)

Nous pouvons affirmer ici comme Claude Murcia à propos de *Volverás a Región* de Juan Benet que « Le brouillage de la frontière entre morts et vivants s'opère ici par l'écriture fantastique et tant le don d'ubiquité que les

⁷⁰ Jean Pierre Hammel, *L'homme et les mythes*, Hatier, Héritages, 1994, p. 128.

visites du spectre peuvent aisément être lus comme des projections imaginaires de consciences tourmentées⁷¹ »

Pour la vieille Maria Antonia, qui a toujours vécu dans le village isolé de Barrantes, l'écran de télévision peut être vu comme le miroir, l'espace à travers se manifestent d'autres mondes. Il n'est donc pas très étonnant que les reflets de l'écran lui renvoient l'image de sa défunte grand-mère, avec laquelle elle a l'impression de converser :

En aquel momento de angustia su abuela apareció en la pantalla del televisor.

Las hostias consagradas del copón están podridas.
¿Qué estas diciendo, abuela ? (*Islas*, 242)

Cette conversation s'appuie sur des souvenirs d'enfance de Maria Antonia :

Maria Antonia recordaba aquel año que había llovido tanto que se habían podrido las hostias del copón. (*Islas*, 243)

Pour elle, la frontière entre la vie et la mort est poreuse, ou perméable :

Las visitas de la abuela descubrían a María Antonia que había una transparencia entre la vida y la muerte similar a la transparencia de los sueños. (*Islas*, 242)

C - Le miroir comme interface entre les morts et les vivants

Le récit met en scène « des personnages, des décors, des objets symboliquement valorisés, segmentables en petites unités sémantiques (mythèmes) dans lesquelles s'investit obligatoirement une croyance [...]»⁷² ». De tous temps, le miroir a été investi de croyances. Le mythe du trop beau Narcisse, dont le reflet lui fut fatal, rappelle que la faculté de refléter le réel, la propriété de représentation, la Mimésis, est capitale dans les interrogations de l'être humain sur lui-même et sur le monde. Le miroir est l'attribut de Vénus. Au Mexique, Tezcatlipoca, dieu dont le nom signifie « miroir fumant », était représenté sur des miroirs d'obsidienne aux pouvoirs divinatoires. Lorsque Miguel Goitia, (*El Libro*) devenu orphelin, voit son reflet dans le miroir de son armoire, c'est pour lui l'occasion d'une réflexion (au sens propre et au sens figuré car le miroir réfléchit son image et lui-même

⁷¹ Claude Murcia, « Anthropologie et poétique : La frontière dans l'espace régional de Juan Benet. », *op. cit.*, p. 119.

⁷² Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, *op. cit.*, p. 25.

réfléchit sur sa propre image) sur son devenir. Le miroir lui renvoie une image de lui qui n'est plus celle d'un enfant, mais celle d'un adolescent prêt à entamer une quête de lui-même afin de passer à l'âge adulte. Il est le reflet d'une transition :

Después, con el armario abierto, me vi reflejado en el espejo. Ya no era el niño Miguelito. Lentamente, como quien se despide de sí mismo, iba entrando en otra edad. (*El Libro*, 36)

Sa nourrice Toribia lui dit : « en el Otro Mundo no te encontrarán »(107), confondant le Nouveau Monde qu'est l'Amérique et l'Autre Monde qui fait référence au monde des morts, comme s'il allait passer de l'autre côté du monde connu.

Pour Miguelito (*Islas*), le miroir joue un rôle prémonitoire que seule Mariluz est capable d'interpréter. En effet, dans la Grèce antique, le miroir est associé à la femme, selon Françoise Frontisi Ducroux⁷³. Il est le seuil de la mort. « Les miroirs sont les portes par lesquelles la mort va et vient, ils s'ouvrent sur les enfers. (Cocteau, Orphée.)

Pasó por delante del armario de luna [...] Era un reflejo doble. Veía perfectamente a un Miguelito epidérmico ligeramente superpuesto [...] A un Miguelito más profundo [...] Mariluz pensó que eso era un mal presagio. (*Islas*, 315)

Le miroir annonce également le funeste destin de Castro dans *Bella* :

El largo pasillo se prolongaba en la oscuridad. Desde el recodo final llegaba el destello de un espejo cortando la oscuridad como la hoja de un cuchillo. (*Bella*, 176)

Curieusement, la scène se passe dans l'obscurité d'un couloir. Or les miroirs ne peuvent rendre le visible que dans la lumière. La lumière que renvoie le miroir vient donc d'une autre source qui n'est pas dans le champ de vision de Castro. Cette source de lumière n'est pas visible pour lui, et cela peut être la métaphore de l'ignorance de sa propre fin, car sa décision de suicide est plus tardive. La mort y est suggérée par « la hoja de un cuchillo », signe du destin que seul le lecteur peut interpréter. Dans la description suivante, Castro inspecte la maison vide après le décès de ses occupants. Il y est question d'un poisson qui habiterait dans le miroir, comme s'il y avait une vie, aquatique en l'occurrence, de l'autre côté du miroir. Mais la référence au

⁷³ Françoise Frontisi-Ducroux, Jean Pierre Vernant, *Dans l'œil du miroir*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1997, p. 111.

poisson aux reflets métalliques est plutôt la métaphore de la fugacité des images que l'on peut capter dans le miroir :

Había recorrido toda la casa por si un inadvertido detalle en muebles y goteras necesitaban reparación. Había algo de macabro en todo ello. El pez que habitaba en los espejos lanzaba destellos a su paso. (*Bella*, 360)

Dans *El Libro*, Toribia répond clairement au jeune Miguel Goitia que les morts sont visibles à travers les miroirs :

Y los muertos ?
Los verás de refilón en los espejos. (*El Libro*, 130)

Le miroir est donc le lieu du passage du monde des vivants à celui des morts. Il est également la représentation de l'espace labyrinthique, comme on peut le vérifier dans la scène où l'avocat Gavilán (*Bella*) sort du café de Lincea accompagné de regards hostiles :

El abogado bebió su caña de cerveza lentamente, paseando la mirada de uno a otro de los espejos, multiplicado y frágil, prisionero de una situación que no había deseado. (*Bella*, 436)

De même que dans cette attraction de foire que l'on nomme Palais des glaces, destinée à faire perdre ses repères spatiaux, l'avocat voit son image multipliée par les miroirs. Il n'est plus un seul et unique, il ne sait plus qui il est parmi toutes ces reproductions de lui-même. Le terme « prisionero » évoque l'espace du labyrinthe où le minotaure est enfermé et désorienté comme l'est à ce moment Gavilán par les remarques agressives et vipérines des villageois. Il est obligé d'ignorer les miroirs pour retrouver le chemin de la sortie :

Cruzó la sala sin volver la mirada a los espejos, que saludaron una casi versallesca retirada entre la sucia patina y los destellos de azogue. (*Bella*, 436)

La photographie offre beaucoup de similitudes avec le miroir. Cependant, au lieu de renvoyer l'image instantanément comme le fait un miroir, elle la conserve, en emprisonnant l'instant sur le papier photographique. Elle a la propriété de « geler » le temps. Cependant, l'image photographique ne permet pas toujours de pénétrer le passé, d'accéder à la compréhension et à la communication avec les êtres qui y figurent. Elle ne permet pas d'aller au-delà de la surface glacée du papier. En cela on peut dire qu'elle marque une frontière entre l'image du passé qui y figure et qu'elle renvoie comme un miroir, et les interrogations présentes sur ce passé.

L'avocat Gavilán en prend conscience face à une vieille photographie d'Ana Rosa qui ne lui révèle rien de son mystère, malgré tous ses efforts pour en percer le secret :

Habían pasado veinticinco años desde la fotografía del salón de billar a la situación actual. Le pareció que nunca lograría saber nada de aquella mujer. Nunca lograría traspasar la frontera de conocimiento que marcaban los versos recitados por el doctor. (*Bella*, 133)

De même, à propos d'Isabel (*La sangre*), le narrateur décrivant la photographie de la jeune mariée précise :

[...] no se veía en aquella fotografía lo mucho que había de llorar. (*La sangre*, 37)

Cette photographie ne révèle ni le passé, ni l'avenir. Le jeune étudiant en notariat Goitia demande à son hôtesse Maria Antonia si la photographie qu'il voit dans la maison de Las Cruces est celle de sa grand-mère :

– ¿ Es mi abuela ?

La robusta sirvienta, cubierta con una cofia negra, ladeada como una boina, que ella decía ser una cofia de luto, respondió que sí. (*La sangre*, 38)

Il est incapable de déceler le mensonge dans la réponse de Maria Antonia. Il ne peut lire sur les traits d'Isabel, d'après sa photographie, qu'elle n'est pas sa vraie grand-mère.

Dans le cas de Castro (*Bella*), la photographie semble à l'inverse révéler l'importance de ce personnage au sein des membres du groupe entourant le Général Goitia :

Sin embargo, en las fotografías de grupo, de la media docena que atesoraba el general y de la otra media docena que el mismo conservaba, el doctor parecía ser el hombre clave [...] Poseía el privilegio escaso o mal repartido de ser el protagonista involuntario de cuantas situaciones el azar o la memoria han conservado, como esos imprescindibles actores que salvan la escena con una frase, con una mirada o con un gesto final. (*Bella*, 22-23)

Sa présence sur la plupart des photos atteste de l'importance de son rôle, mais on ne sait pas quel est ce rôle exactement. Le narrateur, dans sa comparaison avec certains acteurs indispensables, ne fait qu'émettre une hypothèse. Ces photographies n'éclaircissent donc rien.

La remarque du narrateur anticipe l'action puisque Castro sera cet acteur qui sauve « la escena con un gesto final » : Castro tirera sa révérence en faisant ses adieux à la scène sur le grand théâtre du monde : par son

suicide, il rejoint en coulisses ceux qui n'ont plus leur place sur le devant de la scène de l'Histoire.

La photographie est tout aussi ambiguë que le miroir : hermétique, elle ne renvoie qu'un pâle reflet de la réalité et seulement à qui, telle une Pythie, sait l'interpréter.

Nous avons vu que les frontières sont ambivalentes dans la mesure où elles peuvent être des lieux de passage ou des lieux de la transgression, mais aussi des portes fermées qui renvoient chacun à soi-même et à son propre espace ou territoire. Les frontières délimitent non seulement des espaces géographiques, mais aussi conceptuels, des espaces sociaux et idéologiques. Il n'est donc pas étonnant que le pouvoir ait également son territoire et ses frontières, et qu'il se manifeste dans un réseau de relations spatiales.

3 - L'ordre du monde

a - L'Olympe ou les hauteurs du pouvoir

Certains personnages se distinguent en ce qu'ils sont une incarnation du pouvoir, qui en l'occurrence est de nature essentiellement économique.

Ces personnages sont principalement Millonetis, (*Las perlas*) dont le nom révèle la propension quasi pathologique (grâce au suffixe -tis) à accumuler des millions, et le patron de la Compañía pour laquelle travaille Meneses (*Islas*).

Les espaces qui représentent cette puissance économique et cet ascendant sur les autres ont quelques caractéristiques qu'il convient d'analyser.

La description physique de Millonetis en fait un personnage jupitérien, au physique exceptionnel :

Se parecía a John Huston ; alto de estatura, canoso, franciscano mentón de barba corta y blanca, ojos astutos y orientales, algo cargados de párpados, y sobre todo era John Huston en su jupiterina voluntad de dominar cuanto se hallaba en el radio que abarcaba su mirada, y en el caso del Duque podía añadirse de cuanto dominara su cartera, con esa emanación de poder físico que se multiplicaba con los años hasta convertirse en una característica más de su talante [...]. (*Las perlas*, 65)

L'imposante stature, c'est-à-dire la façon d'occuper l'espace, et surtout le regard, jouent un rôle essentiel dans l'émanation de ce pouvoir. C'est un regard dominateur, qui englobe le plus large espace possible. Dans la citation suivante, ce regard semble matérialisé grâce au verbe « traspasó » car il traverse telle une flèche la distance qui le sépare de son interlocuteur :

El Duque abrió un ojo certero. El fulgor azul de la pupila traspasó el espacio entre Kauffman y él. (*Las perlas*, 73)

Ce pouvoir a quelque chose de magique, car le succès de Millionetis est dû à « su varita mágica de especulador » (68) et la porte de son garage semble s'ouvrir par un effet de magie :

El ojo de halcón del chófer o cualquier instrumento equivalente hizo deslizar la puerta corredora. (*Las perlas*, 67)

Son pouvoir s'étend sur les objets de façon magique. Il se manifeste spatialement par sa situation, toujours au-dessus des autres, même si ce n'est que de la hauteur d'une marche d'escalier :

La posición de Kauffman en el porche era inferior de un peldaño a la posición del Duque y esa diferencia [...] resumía mejor que lo engañosamente familiar de aquella acogida la insalvable y verdadera jerarquía de la situación. (*Las perlas*, 148)

La demeure de Millionetis, située dans les environs de Marbella, est comparée à un paradis dont Millionetis lui-même serait « el Creador » (*Las perlas*, 69) :

[...] se hubiera dicho que en medio de esta muy lograda imitación del paraíso [...] (*Las perlas*, 69)

En revanche, Garras, le lieutenant ou second de Millionetis, a sa demeure située dans la Mancha⁷⁴, un lieu soumis aux excès du soleil :

El sol se había ido bebiendo el rocío del césped [...]. Era césped de secano, importado de Sudáfrica en alfombras entera [...]. Aguantaba la canícula manchega, [...] crujía bajo el sol de mediodía" (*Las perlas*, 122)

C'est un lieu solaire, jupitérien, mais trop proche de ce soleil dont il subit les brûlures. Cette demeure est à l'image de son propriétaire qui, voulant s'approcher de trop près du soleil, se brûle les ailes. En effet, Garras n'est

⁷⁴ Remarquons que la « finca » de Garras se nomme « La perdiguera », terme qui désigne un chien de chasse. La chasse est l'apanage des nobles et symbolise le pouvoir. Cette symbolique nous ramène à l'Histoire, au passé. Le lieu actuel où s'exprime le pouvoir n'est plus le territoire de chasse, mais le terrain de golf où Millionetis officie avec brio. (p.61 et suiv.).

qu'un second couteau, qui dans sa tentative de supplanter son modèle, court à sa perte. Remarquons que le soleil est ambivalent. Il réchauffe doucement la végétation tropicale de la villa de Millonetis, mais il brûle celle de Garras.

Le soleil est ambivalent également pour l'avocat Kauffman. Son regard est attiré vers des horizons lumineux, horizons qui ne sont pas exactement à l'horizontale de sa vue, mais un peu au-dessus, puisqu'il est obligé de lever les yeux : « *alzó la vista* » :

El abogado alzó la vista hacia el luminoso horizonte de la ciudad donde la bestia del calor empezaba a desperezar sus brazos. (*Las perlas*, 109)

Cet horizon annonce un soleil caniculaire désigné par « la bestia del calor » tout aussi destructeur pour lui que pour Garras. Le choix du mot « bestia » renvoie au diable et aux enfers. Son attirance pour le soleil est une attirance pour le pouvoir, mais le pouvoir du soleil est funeste, car tel un papillon de nuit attiré par la lumière, il y trouve sa fin.

Pour Kauffman, l'espace du pouvoir est moins un lieu ensoleillé qu'un étage élevé dans un gratte-ciel. Et plus l'étage est élevé, plus la personne qui l'occupe est puissante. La Lolita qui vient lui rendre visite résume ainsi son expérience dans l'appartement de l'avocat :

Vivía en el piso doscientos o algo así de la torre de Danone. « Fue como follar en avión con el presidente de gobierno ». (*Las perlas*, 311)

Ce sentiment de puissance, la jeune prostituée Kado en fait l'expérience lorsque du haut de la terrasse de la suite de Fortes, dans les derniers étages de l'hôtel Nautilus de Valencia, elle contemple le paysage :

A sus pies se extendía un lago de luces. Parecía feliz y excitada. Se maravilló de la vista que tenía delante como si dominara por primera vez el espectáculo denso y brillante de la ciudad. (*Islas*, 217)

« A sus pies » et « dominara » font de cet espace un lieu du pouvoir. L'expression « a sus pies » est appliquée également à Meneses qui observe Madrid depuis son bureau :

[...] hizo girar la butaca de espaldas al despacho, hacia el panorama nocturno de Madrid. A sus pies se extendía una llanura negra, saturada de energía. (*Islas*, 280)

La dimension de son bureau est, elle aussi, un signe de pouvoir :

Su despacho medía media hectarea y estaba decorado con un Picasso.
(*Islas*, 77)

Le Picasso qui le décore est seulement mentionné, sans aucun détail descriptif. Peu importe l'endroit exact où est placé le tableau, et ce qu'il représente. Il n'est là que comme indice de puissance économique.

Dans *Las perlas*, Kauffman, qui rêve d'une ascension sociale fulgurante, se figure sa réussite matérielle sous la forme d'un néon, situé tout en haut de l'édifice, car la lumière, comme le soleil, symbolise l'éclat du pouvoir :

En una estratosférica ascensión, Kauffman se convirtiera [...] Veía su nombre en la noche, un lacónico Kauffman de neón en lo alto de la torre, junto al anuncio de Danone (*Las perlas*, 40)

Le panneau lumineux de Danone est pour lui la référence, la mesure de la puissance et de la gloire :

[...] un intenso resplandor azul se precipitaba por la ventana. Era el gigantesco panel luminoso de Danone, que coronaba el edificio sólo unos metros por encima de él. (*Las perlas*, 48)

Lejos de sentirse oprimido por las poderosas sílabas del tamaño de un vagón de ferrocarril que reinaban sobre su cabeza, Kauffman admiró el paisaje de rascacielos, muy por encima de la ominosa sombra de las torres en el suelo [...]. Alto en el cielo brillaban constelaciones de logotipos bancarios. (*Las perlas*, 50)

Le regard de l'avocat est attiré vers les hauteurs. Sa vision de l'espace stellaire s'arrête au-dessus de lui, au sommet des gratte-ciel. Le ciel n'a pour lui d'autres constellations que les « logotipos bancarios ».

Jean Pierre Poulet rappelle que « les hommes accordent des valeurs aux lieux et projettent sur l'environnement ce qu'ils sont. L'action humaine s'explique par cette vision du monde déformée, liée à une dimension culturelle. C'est l'apparence des choses qui nous guide. Chaque être possède un champ spatial dans lequel il se déplace et qu'il perçoit à travers un filtre⁷⁵. » Cette vision de l'espace symbolise une inversion des valeurs pour Kauffman. L'infini, l'immensité du ciel qui donne à l'être humain sa sensation de finitude disparaît devant les valeurs des grandes entités bancaires cotées en bourse. Et si l'ombre des tours sur le sol est qualifiée d'« ominosa », c'est que cette ombre portée symboliserait dans son imaginaire la chute toujours possible du haut des sommets du pouvoir.

⁷⁵ Jean-Pierre Poulet, *Les représentations mentales en géographie*, Paris, Anthropos, Économica, 2002, p.5.

Cette chute est figurée plus tard par la descente précipitée des vingt-trois étages du gratte ciel où l'avocat a son bureau :

Media hora antes, después de hablar con millonetis, se había precipitado vertiginosamente escaleras abajo sin esperar el ascensor, bloqueado en algún lugar de la zona Danone del edificio. Había bajado en cascada las veintitres plantas del rascacielos como en una pesadilla tumultuosa, obedeciendo a una súbita inspiración. (*Las perlas*, 129)

C'est une sorte de catabase ou descente aux enfers, puisque Kauffman descend jusque dans les sous-sols de l'immeuble, où se trouve le parking, pour y constater que sa voiture a été saccagée. La descente se fait par les escaliers de secours, et Kauffman arrive au parking essoufflé, déjà physiquement éprouvé par la chute.

L'éventualité d'une chute apparaît également lorsque l'avocat a rejoint Millonetis sur son terrain de golf, où il se trouve en position d'infériorité, car sa tenue n'est pas adaptée au terrain, et il risque à tout moment de tomber :

Siguió al Duque por la suave pendiente del terreno, resbalando con sus lisos zapatos de ciudad en la hierba costosamente mantenida del *MarBella Club de Golf*, equilibrándose con el maletín para evitar la caída [...]. (*Las perlas*, 61)

Il semble que très souvent, le haut est à la fois associé et opposé au bas. D'après Youri Lotman⁷⁶, cette opposition du haut et du bas est un concept universel, qui a sa source dans la force de gravité et la position verticale du corps humain. Cette opposition est clairement visible dans la description du Madrid nocturne à travers le point de vue de Kauffman où « A sus pies » vient en contrepoint de « Alto en el cielo » :

Alto en el cielo brillaban constelaciones de logotipos bancarios. A sus pies se abrían desfiladeros urbanos, cañones y gargantas del laberinto de la ciudad. (*Islas*, 50)

Dans *Islas*, l'ingénieur Fortes interroge le réceptionniste sur la distribution des suites et leur affectation, car il semble y avoir une erreur dans leur attribution. Les quatre appartements dont dispose la Compañia se trouvent tous situés au dernier étage de l'hotel et jouissent d'une supervision sur la ville de Valencia. Ils se nomment ainsi et dans l'ordre hiérarchique de leur affectation : Hercules, occupé par le garde du corps Teodoro Tabernas, que Fortes finit par appeler du nom de sa suite, Hercules, Triton, Afrodites,

⁷⁶ Youri Lotman, *La sémiotique*, trad. Anka Ledenko, Limoges, PULIM, Nouveaux Actes Sémiotiques, 1999, p.23.

réservée à Fortes, et enfin Jupiter, jamais occupé, toujours vide, ce qui intrigue l'ingénieur :

Dígame una cosa. Simple curiosidad. ¿Hay alguien que ocupe en estos momentos el apartamento Júpiter, quiero decir, el apartamento máximo ?

-No señor. El apartamento Júpiter siempre está vacío- [...]

-¿Siempre ?

-Así es. Siempre debe estar disponible. Son órdenes de su Compañía. La verdad es que nunca lo he visto ocupado.

-¿No le resulta extraño ?

-¿Extraño ? No, señor . (*Islas*, 169)

Ce que confirme Meneses un peu plus loin :

En Júpiter, tú estás loco. Nadie se instala nunca en el apartamento Júpiter. Es el apartamento del Presidente. » (*Islas*, 170)

La réponse « tú estás loco » montre qu'il s'agit d'un lieu tabou. Cet espace vide est un symbole de son pouvoir suprême, celui d'occuper un lieu même en son absence. C'est un pouvoir immanent, un pouvoir d'autant plus incontesté qu'il n'a pas besoin de se manifester physiquement. Ce pouvoir est celui du « Presidente », qui n'a pas d'autre nom que celui-ci, car son anonymat est encore un signe de son pouvoir, qui reste caché, entouré de secret et de « non-dit ». Fortes remarque à propos du bureau de Meneses qui n'est pourtant pas au plus haut sommet de la hiérarchie :

En las grandes corporaciones ciertos niveles ejecutivos siempre parecen envueltos en un misterio de dobles puertas y alfombras espesas. (*Islas*, 77)

Les épais tapis favorisent le silence en étouffant le bruit des pas et les doubles portes enferment les paroles, favorisant le secret.

Nous avons insisté sur la symbolique de la lumière solaire comme l'expression la plus manifeste de la toute puissance jupitérienne. Le mot « SOL » lui-même est analysé dans sa forme visuelle par Fortes :

El impacto de la palabra SOL era fabuloso... La S representaba la serpiente en rotación de la rueda solar. La O era el disco, el núcleo o el foco de luz. La L era la pértiga o la vara del carro que arrastraba la bola de fuego en su carretera. (*Islas*, 39)

On reconnaît là le char du soleil conduit par le dieu Apollon, fils rayonnant de Jupiter, image du pouvoir divin.

Mais le pouvoir qui resplendit dans la lumière du jour se nourrit également de la nuit. En effet, l'illusion de puissance se renforce pour Kauffman lorsque

durant la nuit, du haut des vingt-trois étages de l'immeuble où il a son bureau, il contemple Madrid :

La noche era espléndida y desde allí se dominaba Madrid. (*Las perlas*, 50)

À propos de Millionetis, il est dit que « La noche le hacía sentirse poderoso » (179). Et lors d'un dîner avec un trafiquant de plutonium, les feux de bengale qui illuminent la nuit et son visage sont comme la théâtralisation de son pouvoir, comme si dans le grand théâtre du monde un éclairagiste divin avait orienté vers lui les projecteurs :

Tenía el convencimiento de ser algo más que un hombre de negocios, y como si el cielo quisiera darle la razón, la noche se iluminó otra vez en un surtidor de bengalas y su rostro apareció brevemente en la penumbra con un resplandor jupiterino, lívido y multicolor, con dos centellas ávidas en los ojos, como en tiempos de sus más atrevidas especulaciones, antes de sumergirse de nuevo en la oscuridad. (*Las perlas*, 176)

Le passage de l'illumination à la pénombre est très rapide et laisse dans la mémoire de ses invités une vision fugace mais puissante, voire surnaturelle.

Dès lors, nous allons étudier le contraste entre lumière et obscurité afin de montrer de quelle façon ces contrastes éclairent le sens du texte. Rappelons à cette occasion que « le mythe nourrit une prédilection pour le contraste et peut être lu au moyen de couples antithétiques⁷⁷ ».

b - Lumière vs obscurité

De très nombreuses scènes ont lieu la nuit, et sont souvent le décor d'actions ayant un rôle capital dans la diégèse.

La generosa inundación de Danone caía sobre sus hombros. La noche se estremecía con el zumbido de miles de vatios. (*Las perlas*, 49)

La lumière vive des néons de Danone se déverse dans la nuit et semble lutter contre l'obscurité grâce à la puissance de ses « miles de vatios ». C'est une sorte de lutte de la lumière contre les ténèbres. Cette toute puissance électrique disposerait même d'un pouvoir ensorceleur, voire démoniaque sur Kauffman, comme le montre l'emploi de « hechizo » :

La ondulante cortina filtraba el hechizo eléctrico de Danone. (*Las perlas*, 58)

⁷⁷ Colette Astier, « Interférences et coïncidences des narrations littéraire et mythologique », *Dictionnaire des mythes littéraires*, Pierre Brunel (dir.), op. cit., p. 1053.

À sa sortie de chez El Gordo, la nuit lui apporte un réconfort :

[...] quién sabe si la noche ofrecía [...] una segunda oportunidad.
(*Las perlas*, 147)

Pour Fortes, au contraire, c'est la lumière qui est rassurante et le conduit, le guide dans son voyage nocturne :

Meneses colgó sin despedirse. Encendió los faros y la noche se iluminó delante de sus ojos en un esplendor violento. Fuera del túnel de luz el resto del mundo quedaba en las tinieblas. (*Islas*, 283)

Fortes a l'impression de voyager à l'intérieur d'un tunnel de lumière. Habituellement, c'est le tunnel qui est plongé dans l'obscurité. Cette inversion fait de la route éclairée par les phares de sa voiture un espace lumineux coupé du reste du monde, plongé dans la nuit noire. Meneses, qui vient de mettre fin à une conversation téléphonique acerbe avec Fortes, se trouve ainsi rejeté dans les ténèbres, hors du champ de vision de son interlocuteur :

Meneses colgó sin despedirse. Encendió los faros y la noche se iluminó delante de sus ojos en un esplendor violento. Fuera del túnel de luz el resto del mundo quedaba en las tinieblas. (*Islas*, 283)

Les phares éclairent la route devant Fortes, et ce faisceau de lumière symbolise la voie personnelle qui s'écarte de celle de Meneses.

Des scènes capitales de *La sangre* ont lieu la nuit et offrent des descriptions d'ambiances nocturnes. L'accouchement d'Isabel a lieu par une nuit de tempête, marquée du noir le plus profond. On retrouvera ce thème de la noirceur tout au long de la page 168 soit tout simplement sous sa forme d'adjectif :

El cielo tenía el color negro de las noches de tormenta [...] una de esas noches negras que sólo las mujeres desafortunadas eligen para parir.
(*La sangre*, 168)

El Txingudi aparecía negro, más negro que las lomas del otro lado.
(*La sangre*, 168)

ou du nom emphatisé par l'adjectif démonstratif « aquella » :

[...] aquella negrura que ni los relámpagos venían a desgarrar.
(*La sangre*, 168)

soit accompagné d'une comparaison introduite par « como si » :

El agua era una balsa de brea, como si el mar acarreará una marea negra hacia el interior de las tierras. [...] un lienzo negro en la noche negra de lluvia como si lloviera alquitrán. (La sangre, 168)

et la métaphore finale donne à cette noirceur l'allure d'une catastrophe universelle :

Se había derramado tinta china sobre el universo. (La sangre, 168)

La noirceur semble accompagner les drames humains. Dans cette scène, le docteur Castro avance à travers le noir le plus épais, guidé par quelques éclairages disposés tout au long de son chemin, d'abord à l'entrée de la maison :

[...] orientándose por la bombilla que oscilaba bajo el porche.
(La sangre, 170)

puis à l'intérieur :

Venía luz del piso de arriba. (La sangre, 171)

et jusqu'à la chambre d'Isabel, comme si une voie lumineuse au milieu de l'obscurité lui montrait le chemin à suivre :

La luz de la mesilla de noche estaba encendida . Bastaba aquella luz.
(La sangre, 172)

Lorsqu'il se souvient de cette nuit sinistre, c'est précisément le contraste entre la lumière de la lampe et la noirceur de la nuit qui lui revient à l'esprit :

[...] había quedado la lluvia negra de aquella noche, y el círculo de luz de la lámpara de pergamino. (La sangre, 181)

Les éclairages ne sont là que pour accentuer l'obscurité et la noirceur du décor et lui donner tout son sens tragique.

[...] la tragedia [oscura] como la noche surcada de relámpagos.
(La sangre, 181)

Alors que sa femme accouche en pleine nuit, le capitaine Herráiz est fusillé en plein jour (La sangre,100), un jour caractérisé par sa douceur, comme si le vrai drame ne se jouait pas là mais plutôt dans la chambre à coucher où se déroule l'accouchement, dans la violence d'une nuit de tempête, noire entre toutes les nuits.

Les scènes nocturnes sont marquées de contrastes ombre Vs lumière accentués par l'intermittence de la lumière d'un phare, qui ne laisse pas à

l'œil le temps de s'y habituer, aussi bien dans *Bella*, dont l'action se situe sur la côte cantabrique, que dans *La sangre*, l'action se déroule sur la côte basque :

El resplandor del faro iluminaba con un mensaje intermitente el promontorio de la bahía. (*Bella*, 97)

El destello intermitente del faro de Amuitz iba recortando segundos de oscuridad en las colinas y encendiendo súbitos y breves resplandores en la capa de los árboles. (*La sangre*, 112)

Dans cet éclairage contrasté, le personnage du docteur Castro (*La sangre*, 112) se dessine comme une figure de l'ombre. Il se cache pour observer ce que les lueurs qui éclairent le chalet de Las Cruces veulent bien lui laisser entrevoir. Une nuit où Goitia et Castro se rencontrent à la limite des deux propriétés, la maison du docteur se trouve dans la pénombre, comme son propriétaire qui semble préférer l'ombre à la lumière :

En la casa del doctor, a medias oculta detrás de una pareja de sauces llorones, no se veían luces como si el doctor viviera a oscuras. (*La sangre*, 75)

C'est toujours l'ombre qui le dissimule et lui permet de voir sans être vu, à l'instar de son chat qui circule entre les deux maisons (*La sangre*, 111). Après une autre rencontre avec Goitia, le docteur épie ce qui se passe dans la maison voisine (*La sangre*, 112). L'expression « se mantuvo al acecho » (*La sangre*, 111) pourrait aussi bien être utilisée pour un chat.

Déjà en 1936, c'est tapi dans l'ombre qu'il s'intéresse aux manifestations du désespoir d'Isabel :

[...]se apagaron las luces. Entonces el doctor salió de las sombras. (*La sangre*, 142)

Castro est un personnage de l'ombre qui observe le monde grâce à de brefs éclats de lumière et tente vainement de le comprendre. Ses tentatives de déchiffrer le mystère de ses voisines sont vaines et vouées à l'échec. De même, dans ce roman, la lumière lutte contre les ténèbres mais ne vainc pas.

Selon Gaston Bachelard⁷⁸, la lampe qui brille à la fenêtre est comme l'œil de la maison. Elle veille et surveille. Or ce n'est pas du tout le cas dans ce contexte précis. Il semblerait au contraire que l'on assiste à une inversion de la théorie de Bachelard. Ici, la lampe qui brille à la fenêtre n'est pas l'œil de la maison, car l'œil est à l'extérieur, en la personne du témoin Castro. Les

⁷⁸ Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957 (8^e édition : 2001) p. 48.

lampes de Las Cruces ne sont là que pour signaler ce que font les habitants à l'intérieur de la maison, et pour offrir au voisin qui épie dans l'ombre, l'opportunité de découvrir ce qui se trame dans cette maison. Mais il n'est pas certain que les lumières éclairent et dévoilent tous les secrets qu'elle renferme :

A partir de aquel momento el chalet de Las cruces emergía del lado negro del césped únicamente salpicado por la testaruda lamparilla intermitente del faro de Amuitz que recortaba en el cielo las chimeneas. (La sangre, 75)

Cette lumière intermittente et brève du phare ne permet pas de voir mais plutôt de deviner grâce à un éclair répété. L'œil doit s'y habituer pour reconstituer dans la durée l'image entrevue. Si l'œil perçoit successivement plusieurs images fixes à de très courts intervalles, il relie ces images entre elles pour en faire une lecture en continu. C'est le principe du cinéma d'animation qui utilise le phénomène de la persistance des images rétinienne. Par ailleurs, même si en l'absence de lumière la villa Las Cruces reste décelable dans la pénombre, elle semble pourtant se renfermer sur ses secrets :

[...] aquella luz se había apagado de forma que el chalet de las Cruces era una arquitectura de sombras. (La sangre, 105)

Lors du face-à-face nocturne entre Goitia et Castro, ce dernier cherche à deviner le visage du jeune homme dans l'obscurité, afin d'y repérer d'éventuelles traces de sa généalogie, à travers une ressemblance avec la vieille Etxarri. C'est la lumière violente de la cigarette illuminant un court instant son visage qui donne à Castro l'occasion de rechercher sur son visage les traits hérités de sa grand-mère. Une fois de plus, la lumière est là pour éclairer, pour déceler les traces du passé, mais elle n'est qu'un bref éclair dans l'obscurité et on ne saura pas véritablement ce que Castro parvient à lire sur ce visage. La lumière ne dévoile donc pas forcément la vérité :

Goitia se llevó el cigarrillo a los labios y la brasa iluminó sus ojos con un discreto fulgor. Una vez más, el doctor investigó disimuladamente sus facciones, en la medida en que las sombras lo permitían, auxiliado por aquella brevísima iluminación. » (La sangre, 71-72)

Le mystère a besoin de l'ombre pour exister et prendre toute son épaisseur et tout son attrait. La lumière du jour le détruit. Cela est particulièrement visible dans cette description des ruines dans la lumière du jour, dont l'éclairage renforce la dégradation alors que la nuit exalte leur étrangeté :

A la luz del día las ruinas cobran un aspecto miserable, sin la magia de laberinto informe y peligroso que les otorgaba la oscuridad [...]. El ladrillo de los muros aparecía rugoso y muerto, despojado del sudario suntuoso del claro de luna [...]. (Bella, 252)

La nuit enrichit le mystère alors que la lumière le ternit et l'efface. Dans la citation suivante, le mystère apparaît comme une entité à part entière et autonome, vivante et consciente de son existence, grâce à « busca manera de protegerse », qui fait de « misterio » un sujet actif :

La maraña le pareció más tupida e impenetrable que por la noche, como si el misterio que encerraba busca manera de protegerse mejor de la luz del día. (Bella, 253)

Le premier entretien entre l'avocat et le policier (Bella, 280 et suiv.) a lieu la nuit, et ce policier « con rostro de sabueso » semble très à l'aise pour mener son enquête dans l'obscurité, comme si les ombres de la nuit pouvaient l'aider à découvrir la vérité.

Le personnage de Castro n'a pas livré tous ses mystères à Fredi Gavilán qui s'est entretenu avec lui dans un lieu sombre :

No había tenido noticias suyas desde la tarde en que habían conversado en la penumbra cubierta de sudarios del salón de billares del hotel. (Bella, 295)

Malgré les éclairages, les espaces intimes se caractérisent par leur opacité.

Les ombres et lumières jouent le même rôle que le jour et la nuit dans la création d'un décor contrasté. C'est dans l'atmosphère nocturne, que les lampes et les éclairages prennent toute leur importance. Elles sont une lueur qui oriente les personnages, leur permet de se situer, d'entrevoir l'ombre des choses ou d'en percevoir un aspect particulier comme lors de la soirée du mariage dans *La sangre* :

La lámpara verde inundaba el gabinete de armas con un resplandor acuático. Las sombras se proyectaban en grupo surgiendo de un cuerpo único como las diversas cabezas de un animal mitológico. (La sangre, 51)

Les individus et les identités se diluent dans une seule forme monstrueuse et effrayante. On dirait que la lampe crée une sorte de cinéma d'ombres chinoises projeté sur le mur du fond. C'est elle qui oriente notre vision des choses. Celui qui observe les choses de l'extérieur se trouve donc dans la situation de la caverne de Platon et doit se contenter d'ombres portées pour tenter de comprendre la scène. Il existe tout un jeu d'ombres et de lumières, comme des ombres chinoises qui donnent à l'action et au décor un aspect mouvant, qui créent des motifs fantasmagoriques et suscitent l'imagination

de celui qui regarde, sans lui permettre pour autant de saisir le sens du monde. Les acteurs de la scène, dont les destins seront bouleversés par la guerre sur le point d'éclater, ne comprennent pas ce qui leur advient, ni le monde qui les entoure, dont ils ont une vision partielle et obscure.

La lumière dans sa mobilité est assimilée à l'élément « eau » :

A través de la cristalera del salón se distinguía una lámpara que había quedado encendida y arrojaba aguas amarillas sobre el césped. (La sangre, 58)

L'ombre de Castro qui s'étale sur l'escalier prend un aspect aqueux ce qui donne une certaine étrangeté aux formes :

La sombra enorme de su cuerpo fue derramándose peldaño a peldaño. (La sangre, 171)

Cette lumière assimilée à l'élément liquide n'est pas un élément éclairant. On dirait plutôt qu'elle opacifie les choses. Malgré les éclairages, les espaces intimes, comme les espaces intérieurs, se caractérisent par leur opacité.

Cette opacité est celle du secret, illustré par le personnage de Castro qui reste longtemps partagé entre le désir de révéler la vérité et celui de préserver un secret qui pourrait être destructeur. Il y a en lui deux tendances qui s'affrontent, matérialisées dans l'espace par le fait qu'il se situe souvent à la lisière de deux espaces différenciés, la nuit et la lumière électrique, et qu'il peut passer de l'un à l'autre :

Luego se apartó para sentarse de cara a la noche en el confín de círculo de luz en la frontera de las tibias baldosas y de la sombra de hierba. (La sangre, 101)

À sa sortie de la grotte, Alfredo Gavilán (*Bella*) admire la lune qui brille « con un resplandor desconocido en la suntuosa claridad de la noche » (*Bella*, 242). L'antinomie « claridad de la noche » nous met sur la voie de l'interprétation : en effet, la lune éclaire la nuit, mais la nuit à son tour éclaire ou plutôt élargit la conscience de ce que le personnage est en train de vivre. Gavilán, « recluido en la noche como en la jungla de sus pensamientos » (*Bella*, 443) est en train de penser à tout ce qu'il vient de vivre lors des dernières semaines passées à Linces et à sa place dans cette histoire.

La nuit favorise la réflexion, le retour sur soi, lui procure « un sentimiento de libertad solitaria » (*Bella*, 437) et en même temps lui permet de prendre conscience des choses essentielles de la vie :

Entonces decidió concluir la noche en el seno maternal del balneario, rodeado por las sombras espesas del parque, entre la caótica expansión sexual de los helechos. (*Bella*, 347-348)

L'avocat est attiré par le dionysisme d'une nature prolifique (« la caótica expansión sexual ») et incontrôlable. Alors qu'il est attablé dans le jardin de l'hôtel des thermes où il prend son dîner, il est tenté par l'obscurité profonde de la nuit et le cercle de lumière qui surplombe sa table délimite un espace qu'il peut aisément franchir (« avanzó unos pasos ») et qui recèle des réalités vitales (« la explosión densa del follaje » ; « la orgiástica proliferación de matorrales » ; « obedeciendo algún sutil rastro de amor ») montrant que l'instinct sexuel est à l'origine des comportements à la fois humains et animaux.

Avanzó unos pasos en la oscuridad dejando atrás sus pensamientos. Una vela en una ampolla de cristal esparcía un círculo de luz alrededor de la mesa. Más allá todo eran sombras. Se adivinaba la explosión densa del follaje, el verde espeso y negro de los árboles, la orgiástica proliferación de matorrales entre los troncos oscuros ; un escarabajo negro avanzaba entusiasmado por el suelo de cemento de la pérgola obedeciendo algún sutil rastro de amor. El abogado respiró profundamente el aire de la noche. (*Bella*, 444)

L'insistance sur l'adjectif « negro » (« el verde espeso y negro de la noche », « escarabajo negro ») renforce l'idée d'opacité de la nuit. Remarquons que « escarabajo negro » est presque un pléonasmе, bien qu'il existe également des espèces rouges ou à reflets verts irisés. Remarquons également que dans la symbolique égyptienne, le scarabée évoque le dieu solaire qui revient des ombres de la nuit, le principe de l'éternel retour, de la résurrection. Ce scarabée obéit à un instinct de reproduction inéluctable et le terme « amor » qui ne peut s'appliquer à un insecte rappelle que toute vie est soumise aux instincts de la reproduction et de la sexualité. La nuit pullule de cette activité vitale qu'elle cache et abrite. C'est le règne du chaos, et le chaos est fécond.

La nuit noire occulte ce qui se passe en son sein, mais en revanche les sens autres que la vision y sont renforcés, ce qui permet à Gavilán de ressentir (« adivinaba ») ce qui se passe dans l'obscurité. Il emplit ses poumons de l'air de la nuit comme si cette inspiration l'emplissait d'une forme de connaissance. Pourtant, la nuit garde tout son mystère, :

La noche levantaba una barrera infranqueable, excitante y opaca al mismo tiempo. (*Bella*, 445)

Le mystère d'Ana Rosa est tout aussi impénétrable, et la nacre phosphorescente de ses doigts dans la pénombre n'est qu'une vision aux effets hypnotiques pour Gavilán qui ne réussira pas à percer le secret de cette femme énigmatique :

Eso decía Ana Rosa, bañados los ojos en colirio, [...] fosforescente el nácar de los dedos en el atardecer del porche. (*Bella*, 204)

Les réflexions de l'avocat Fredi Gavilán l'amènent à penser qu'il ne pourra pas aller plus loin dans la connaissance des êtres et du mystère que constitue autrui. C'est pourquoi il revient alors se placer à l'intérieur du cercle de lumière comme pour montrer son renoncement à percer l'énigme d'Ana Rosa, de Zorrilla, du docteur Castro et de la vieille Toribia :

El abogado, con las manos en los bolsillos, respetando para siempre aquella incógnita, volvió al círculo de luz. (*Bella*, 445)

De même, lorsque Garras réfléchit à la façon dont il pourrait tirer profit des informations qu'il vient de recevoir de l'avocat Kauffman, le décor qui l'entoure est amplement décrit et on relève que dans la nuit, « las luces de la casa proyectaban filigranas de enredadera y hierro forjado sobre la negra laguna de césped » (*Las perlas*, 58). Les liserons et le fer forgé découpent des formes compliquées, qui évoquent le labyrinthe des pensées de Garras. Mais Garras ne parvient pas à déchiffrer le message de la lune qui se présente comme un avertissement à la prudence :

La luna llena se alzaba como una perla gigante e ingrávida en el azul intenso de la noche, sobre la línea quebrada de las torres. Su espectro anacarado fulguraba como un solitario presagio de fortuna y peligro. (*Las perlas*, 58)

Tout cela nous amène à constater une inversion de la symbolique du jour et de la nuit, de la lumière et de l'obscurité : la lumière est associée habituellement à la connaissance alors qu'ici ce sont la nuit et l'obscurité qui recèlent la réalité des êtres et des choses dont le jour ne révèle que l'apparence. Ce dualisme entre la lumière et l'obscurité n'est autre que la lutte d'Appollon et de Dionysos car « Nietzsche avait vu que le mythe qui constitue la pensée grecque est le récit de l'antagonisme entre les forces apolliniennes et les forces dionysiaques⁷⁹ » Rappelons ici avec Jacques

⁷⁹ Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, op. cit., p. 28.

Bonniot⁸⁰ que Dionysos est le dieu des forces vitales obscures alors qu'Apollon est le dieu lumineux de l'harmonie et de la raison. Fortes à l'intuition que le monde est à la fois ordre et chaos en contemplant le panorama de la ville de Valencia :

A sus pies se extendía la ciudad en una composición ordenada y caótica, como en un cuadro cubista. (*Islas*, 95)

Bernard Bachelet rappelle que « le chaos, c'est aussi l'informe, c'est pourquoi l'image la plus forte de la détermination est la limitation. Tracer un contour, une limite, c'est déterminer ce qui ne l'est pas⁸¹ ». Les contours, cela peut être les limites entre les intérieurs et les extérieurs. L'établissement de classements et de listes sont aussi une manière de d'ordonner le monde et de se rassurer, de conjurer ses angoisses.

c - L'ordre et le chaos

La constitution de listes est quasi systématique dans *El Libro*. La première liste constituée occupe presque trois pages en fin de première partie (40 à 43). Cette liste est elle-même subdivisée en plusieurs listes qui sont les suivantes :

« Lista de equipajes . Lista de juguetes. Lista de peligros. Lista de recuerdos musicales. Lista de listas. Lista de proyectos. Algunas cosas mas ».

La première liste, qui s'intitule « Lista de equipajes », n'a rien d'étonnant, dans la mesure où le tout jeune Miguel Goitia s'apprête à partir seul pour le Mexique, car c'est ce que fait tout voyageur avant son départ, afin de s'assurer de ne rien oublier. Les suivantes sont plus surprenantes et significatives. En effet, le titre « Lista de juguetes » est suivi de :

Atrás han quedado los juguetes de mi infancia. (*El Libro*, 42)

Il ne s'agit donc pas d'une liste de jouets à emporter, mais de la liste de tous les jouets qu'il laisse derrière lui, dans sa chambre. Ces jouets constituent

⁸⁰ Jacques Bonniot, « Apollon, Dionysos », in *Référence*, n°19, mai 1999 <http://www.klubprepa.fr/Documents/Reference/R19.CG1.pdf> consulté en ligne le 20/10/2013.

⁸¹ Bernard Bachelet, *L'espace*, Paris, PUF, Que sais-je, 1998, p. 16.

son passé d'enfant, qu'il décide d'abandonner pour partir accomplir une autre étape de sa vie. La « lista de recuerdos musicales » est plus étonnante encore, car les souvenirs sont quelque chose que l'on garde en soi, que l'on n'abandonne pas. Mais peut-être l'appréhension du changement est-elle si grande qu'il craint d'en perdre jusqu'à ses souvenirs. La « lista de peligros » est étonnante également, car même si on pense aux dangers qui nous attendent, et qu'on les envisage de manière à les affronter au mieux, il est rare qu'on en dresse la liste, car de toutes façons, elle ne peut être exhaustive, puisque le danger est souvent imprévu. La « lista de listas » montre un désir de méthode, de classement supérieur, à plusieurs niveaux, où les choses s'enchâssent les unes dans les autres, où chaque chose de la vie peut être classée dans une catégorie. Cela renforce le sentiment d'avoir une prise sur les choses et les événements.

La deuxième liste apparaît au cours de la deuxième partie, aux pages 75 et 76, après que Miguel a contracté les services d'un chauffeur, Guadalupe Toyota, qui doit le conduire à Guerrero Negro. L'affaire étant conclue, c'est le moyen pour lui de faire un bilan de ce qui s'est passé depuis son départ jusqu'à ce moment. La « lista de necesidades » révèle ce qui lui manque, à ce moment crucial de son voyage, où il ne peut plus compter que sur lui-même, à savoir : la tendresse de Toribia, et le sentiment de sécurité que lui apporte son tuteur l'avocat Torres.

La troisième et dernière liste clot le chapitre deux, lorsque Miguel se trouve dans une situation délicate, comme passager clandestin d'un bateau. C'est une liste mentale, destinée à lui faire paraître le temps moins long, et à apaiser ses craintes. Dans la troisième partie, plus aucune liste de ce type n'apparaît, et cela est dû au fait que les peurs et les angoisses du jeune garçon se sont apaisées, car il a atteint l'essentiel de ses objectifs.

Dans *La sangre*, ce n'est pas une liste des biens dont elle a hérité, mais plutôt un inventaire que refait périodiquement la vieille Etxarri. Elle éprouve le besoin de recompter le beau linge que lui a laissé sa patronne Isabel, l'ancienne propriétaire, avec la maison :

El día que el doctor llevó a comer a Biarritz al joven Goitia, María Antonia Etxarri lo aprovechó para hacer el inventario de las mantelerías que había en la casa. Sabía que en Las Cruces había cuatro juegos de mantelerías bordadas y otras tres mantelerías de uso más corriente. En cualquier caso necesitaba verificarlo, del mismo modo que el doctor verificaba dándose palmadas en la pierna en buen estado de salud. (*La sangre*, 160)

Cet inventaire, qui la rassure sur la possession des biens dont elle a hérité, est une nécessité au moment où son petit-fils, qui ignore son lien de parenté avec la vieille servante, est venu lui rendre visite. En effet, son voisin Castro pourrait bien bousculer le cours des choses en révélant au jeune homme la vérité. L'attitude décrite ici de la vieille Etxarri fait penser à celle de l'Avare, le personnage de Molière, qui tire son plaisir de la contemplation de sa cassette, et qui passe son temps à recompter son argent afin de satisfaire un besoin compulsif. Cette vérification passe par le toucher, autant pour Castro qui éprouve le besoin de donner des tapes sur sa jambe que pour María Antonia qui a besoin de sortir et d'étaler, de toucher ses nappes et ses serviettes. C'est le contact avec les choses qui les assure de leur présence et les rassure. Pour María Antonia, le beau linge représente le statut social de sa patronne Isabel. Elle ne se donne d'ailleurs pas la peine de recompter les pièces ordinaires :

Las tres mantelerías de uso corriente estaban en un mueble distinto, cerca de la cocina, y no se molestó en contarlas. (*La sangre*, 160)

Cette vérification aussi bien de la part de María Antonia que du docteur Castro leur permet à tous deux de s'assurer de la permanence des choses et du même coup de la pérennité de leurs identités d'invalides pour l'un, et de propriétaire pour l'autre. Dans *La Vie Mode d'emploi*, Georges Perec a lui-même beaucoup pratiqué l'énumération et la classification. Il affirme qu'«entre l'exhaustif et l'inachevé, l'énumération me semble ainsi être avant toute pensée et avant tout classement la marque même de ce besoin de nommer et de réunir sans lequel ce monde resterait pour nous sans repères⁸²». L'espace des listes et des classifications s'oppose à l'espace du labyrinthe. Cette mise en ordre du monde permet de retrouver le fil mental de la sortie de l'espace labyrinthique.

Les espaces peuvent être eux-mêmes classés comme intérieurs et extérieurs. Nous allons voir qu'est ce qui caractérise ces deux types d'espaces dans notre corpus de romans.

d - Les espaces intérieurs

Les espaces intérieurs sont souvent des espaces protégés, des espaces de l'intime. L'intérieur de la voiture de l'ingénieur Fortes, par

⁸² Georges Perec, *Penser, classer*, Paris, Hachette, 1985, p. 167.

exemple, est un espace intermédiaire, transitoire, celui du passage de Valencia au village de Barrantes :

El automóvil era una burbuja tibia. El aire viciado de la calefacción y el aroma de gasolina y cuero daban una sensación de intimidad en lo tenebroso del paisaje. (*Islas*, 235)

C'est un espace protecteur, un refuge intime. La voiture est « une coquille qui nous sépare du réel⁸³. » dit Jean-Pierre Poulet. Il cite plus loin Jean-Luc Piveteau, pour qui la voiture « fait écran entre l'extérieur et nous. Elle assourdit les bruits du dehors, appauvrit, désémantise, artificialise notre relation à l'environnement : rumeurs, odeurs, contacts tactiles⁸⁴ [...] ». »

Pour Fortes, l'intérieur de la voiture est une « burbuja tibia », expression qui figure un espace utérin pour lui qui se trouve dans une situation difficile tant sur le plan sentimental que professionnel, à un tournant décisif de sa vie.

Les maisons sont l'espace de l'intimité par excellence, des lieux de vie qui renferment parfois bien des secrets. À l'intérieur de la maison nous distinguerons la cuisine comme un espace privilégié où se produisent des rencontres et des échanges.

C'est là qu'Ana Rosa reçoit d'abord Zorrilla (*Bella*, 51-52), et c'est dans sa cuisine également que Toribia instruit le jeune homme sur son expérience de la vie (*Bella*, 141-154).

La cuisine est l'espace réservé de la servante. C'est le lieu où officie la jeune Maria Antonia qui y devient la nourrice de sa propre fille, lors de la scène capitale de la transmission de maternité entre Isabel et sa servante (*La sangre*, 211 et suiv.).

La cuisine est pour Toribia (*Bella*) un « univers monde » qui lui permet d'évacuer le sentiment de finitude qu'éveille en elle la vue du phare. Ce micro univers la rassure car elle y règne telle une divinité sur les enfers (« en la compañía infernal de sus utensilios ») :

Superó pronto la angustia metafísica que la evocación del faro aparejaba. Aquella era su cocina, el universo mundo, y en la penumbra de sus dominios y en la compañía infernal de sus utensilios se sentía segura y fuerte, participando de alguno de los atributos de la divinidad. (*Bella*, 146)

⁸³ Jean-Pierre Poulet, *Les représentations mentales en géographie*, Paris, Anthropos, éd. Économica, 2002. p. 27.

⁸⁴ Jean-Pierre Poulet, *Ibidem* p. 27, cite Jean-Luc Piveteau, « La voiture, signe et agent d'une nouvelle relation de l'homme à l'espace », *Cahiers de l'institut géographique de Fribourg*, n°7, 1990.

Le docteur Castro, qui veut se préparer un café en l'absence de Toribia, prend conscience que la cuisine n'est pas son territoire :

Al principio temió adentrarse solo en la cocina pero haciendo acopio de oxígeno y con su resolución más atrevida decidió arriesgarse. (*Bella*, 14)

Le besoin d'oxygène fait de ce lieu une grotte. Quoique propriétaire de la maison, Castro a l'impression de pénétrer dans une antre en l'absence du monstre asexué qui en est le véritable occupant légitime et attiré :

Había entrado en su cocina, grande y oscura, de un tamaño que la ausencia de Toribia duplicaba, y una oscuridad que sólo se podía atribuir a la falta de costumbre, empujado por circunstancias tan excepcionales como la inmediata necesidad de un café en ausencia del hábil monstruo que sabía prepararlo. (*Bella*, 20)

Les caves sont aussi des lieux où officient en secret les servantes comme Toribia :

Del sótano llegó un estruendo de hierros arrastrados. (*Bella*, 355).

La cave se tient tout en bas, au plus profond de la maison. Comme nous l'avons vu précédemment, la symbolique du haut et du bas s'applique également à la maison, espace de l'intime. La domesticité s'y trouve reléguée au rez-de-chaussée et au sous-sol alors que les patrons occupent l'étage :

Luego salió de la habitación [...] para llamar a la sirvienta desde lo alto de la escalera por tercera o cuarta vez. (*Bella*, 355)

La position dominante du docteur Castro vis-à-vis de sa servante est renforcée par l'insistance sur le fait qu'il se trouve en hauteur dans l'attitude d'un Jupiter fulminant grâce à « desde lo alto de la escalera » et « en las alturas » dans la citation suivante :

Toribia oyó la voz que clamaba en las alturas. Oyó que la llamaban Toribia como si la llamaran perra. (*Bella*, 355)

La cave est donc un refuge pour Toribia, un lieu où elle règne en maître comme la cuisine et qui recèle (« escondía ») ses secrets les mieux gardés :

Aquel estuche que el muchacho le había confiado y que ella, Toribia, escondía entre los hierros viejos. (*Bella*, 357)

Gaston Bachelard dit que la cave est « l'être obscur de la maison, l'être qui participe aux puissances souterraines. En y rêvant, on s'accorde à l'irrationalité des profondeurs⁸⁵ ».

Dans *El Libro*, lorsque le jeune orphelin Goitia arrive dans la demeure du sorcier mexicain qui l'initie, il lui semble que celle-ci possède un espace semblable, une cave ou un souterrain, assimilé aux enfers :

La casa estaba vacía [...] Di un par de voces y me respondió un eco subterráneo como si aquella bodega comunicara con el infierno. (*El Libro*, 133)

On peut rapprocher ces caves et souterrains du parking de *Las perlas* dont nous avons dit qu'il constituait un lieu infernal pour Kauffman qui au terme d'une chute précipitée vers le bas de l'immeuble, y retrouve sa voiture fracassée.

La vida del motor se había escurrido dulcemente formando una negra balsa de aceite. (*Las perlas*, 111)

Le véhicule est animé grâce à l'emploi de « vida », et la flaque d'huile répandue sous le moteur est comme une flaque de sang. On nous décrit la lente agonie du véhicule dans l'enfer du parking. Ce parking est également un labyrinthe où l'anti-héros Kauffman lance un cri d'effroi :

Su voz se multiplicó en el sórdido laberinto de hormigón (*Las perlas*, 111)

L'enfer est abondamment décrit dans *Bella* et prend les traits de l'Oasis, le prostibule de Linces, le jour où il est ravagé par un incendie :

Yo vi salir las llamas por la ventana trasera como por un embudo lanzando llamas, como si la ventana fuera un mechero de gas. (*Bella*, 146)

Là aussi, la cave communique avec les enfers et le mot « el aliento » personnifie l'édifice lui donnant l'aspect d'un dragon crachant le feu :

El infierno. El sótano de la casa de putas comunicaba con el infierno y el aliento de azufre se le salía por la primera planta. La Biblia. Divina justicia. (*Bella*, 147)

puis vient une description apocalyptique marquée par des odeurs puissantes :

Olía a caucho quemado, y a neumático quemado, y por encima de todo olía a química desinfectante. Era el olor de las cuerdas de vacas, de las cuerdas de ordeño, cuando viene la inspección y se acaban de desinfectar. (*Bella*, 150)

⁸⁵ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., Quadrige, 1998, p. 35.

Odeurs qui se substituent aux effluves habituels qui émanent de ce lieu :

[...] el aliento indescriptible que emanaba por la puerta abierta del local, un perfume sudoroso y grato, tibio, alcoholizado y lujurioso [...]. (*Bella*, 112)

L'oasis décrit du point de vue de Toribia est le lieu du péché, un lieu de perte dont l'incendie n'est que la préfiguration de ce qui attend l'humanité pécheresse. Et le sourire grotesque de Toribia (146) préfigure celui du diable contemplant l'œuvre des flammes.

Le prostibule est situé à un carrefour, à côté d'un marbrier dont l'activité produit des bruits de scie stridents :

Nadie podía soportar aquel ruido, nadie podía soportar aquella estridencia acidulada que hacía rechinar los dientes y llevaba vinagre a las encías ... El rótulo luminoso del Club Oasis no alteraba su ritmo de parpadeo. El aire desgarrado al contacto del disco de metal sobre la piedra añadía una insostenible violencia al rosa, verde y amarillo de los colores del rótulo y al sueño erótico de la palmera de neón en la pálida luz de la mañana. (*Bella*, 114)

Dans l'extrait ci-dessus, l'auteur établit des correspondances entre les sons, les couleurs et les saveurs (comme dans l'association « estridencia acidulada »), et tous ces sens se conjuguent pour restituer les sensations d'agressivité produites par cet environnement. La violence visuelle et sonore qui en émane est à l'opposé de l'espace intérieur de la grotte, sombre, humide et silencieuse, que fréquente l'avocat Gavilán :

Le parecía que en la gruta encontraría el reposo a tanta agitación extrema, a la tensión de los últimos días [...]. (*Bella*, 301)

L'un des espaces intérieurs les plus marqués du sceau du mythe est celui de la grotte, espace de l'intimité, du mystère et du secret. Yves Bonnefoy, dans son Dictionnaire des mythologies, constate que la grotte est une image commune à toutes les représentations mythiques : « Premier habitat de l'être humain qui, seul dans tout le règne du vivant se trouve à sa naissance démuné de tout et contraint de demander de l'aide à tout ce qui l'entoure, la grotte est aussi l'image de la demeure maternelle dont nous sommes arrachés pour être jetés dans la dure lumière du jour⁸⁶ ». La grotte que découvre Fredi Gavilán dans le parc de l'hôtel des Thermes est décrite comme une femme, ou plutôt comme un utérus. Son accès à la grotte se fait par une fente verticale dans la roche, image d'un sexe féminin :

Llegó a la hendidura de la peña. Por los labios de aquella hendidura sólo pasaba el pecho de un hombre. (*Bella*, 239)

⁸⁶ Yves Bonnefoy, *Dictionnaire des mythologies*, Paris, Flammarion t.2, 1981, p. 146.

Del techo rezumaba agua tibia como gotas de sudor. (*Bella*, 240)

La grotte est personnifiée par les termes « labios » et « sudor », et la tiédeur et l'humidité qui règnent à l'intérieur figurent l'espace utérin. Cette grotte est pour Gavilán un lieu initiatique à l'intérieur duquel il recherche la révélation d'un mystère, celui de la trop belle Ana Rosa, et du jeune Zorrilla. Mircea Eliade parle de l'initiation qui se fait par un « regressus ad uterum » par « pénétration dans un terrain sacré identifié à l'utérus de la Grande-Mère⁸⁷ ». La grotte est un lieu secret et sacré, comme un sanctuaire. Ce sanctuaire est gardé par un géant, le gardien de l'hôtel et du parc, que Gavilán nomme Polyphème, ce qui rappelle l'épisode du mythique Ulysse au pays des Cyclopes. Lorsque l'avocat en ressort, ses vêtements sont défaits comme après une étreinte sexuelle :

Disimuló lo mejor que pudo los desgarrones de su camisa y se abrochó la chaqueta. (*Bella*, 243)

Voilà qui est ambigu. La grotte serait-elle une femme qu'il partage avec le jeune Zorrilla?

Sobre ellos quedaba suspendido un secreto, como si ambos se hallaran en el vientre de la gruta [...]. (*Bella*, 265)

Yves Bonnefoy rappelle que « c'est dans une grotte qu'Aphrodite ouvre les humains au mystère de l'amour⁸⁸ ». L'attrait de la grotte est aussi irrésistible que les charmes d'Ana Rosa, et le vocabulaire utilisé pour la grotte (« sucumbia » ; « tentacion ») est celui de la tradition amoureuse :

También sucumbía a la irresistible tentación de volver a frecuentar el refugio secreto [...]. (*Bella*, 301)

C'est bien un lieu initiatique, un labyrinthe à l'intérieur duquel Gavilán cherche une révélation :

Y por encima de todo necesitaba recluirse en aquel antro para tomar consciencia de su significado y para que perdurara su memoria, lo mismo que ya retenía, aun antes de abandonar Lincés, la revelación panorámica de su paisaje.. (*Bella*, 301)

Ce lieu à l'atmosphère renfermée et trouble :

Sintió la opresión de los vapores sulfurosos en el extravagante decorado de aquellas ruinas sepultadas. (*Bella*, 241)

⁸⁷ Mircea Eliade, *op.cit.*, p. 101.

⁸⁸ Yves Bonnefoy, *op. cit.*, p. 146.

a son opposé à l'air libre, l'espace extérieur où Gavilán peut respirer un air oxygéné :

Se encontró de nuevo en la maleza, chapoteando en el fango, respirando el aire limpio y agradeciendo la brisa que llagaba del mar. (*Bella*, 242)

En sortant à l'air libre il est dans la situation d'un homme primitif, originel, qui se dresse dans la boue (« chapoteando en el fango »).

Ces deux espaces s'opposent dans une dialectique du dedans et du dehors. Gaston Bachelard, après Jean Hyppolite, parle d'un « premier mythe du dehors et du dedans⁸⁹ ».

e - Le dedans et le dehors

D'autres lèvres que celles de la grotte l'attirent également, il s'agit de celles de l'océan. L'avocat ressent comme une nécessité l'envie de pénétrer dans les vagues, « entrando en los labios del oceano, descalzo, inocente » (*Bella*, 450). Cette métaphore des lèvres établit un parallélisme entre la grotte et l'océan et pousse à voir dans l'image de l'océan l'antithèse de celle de la grotte. La connaissance de l'espace confiné, secret, trouble et obscur de la grotte lui fait désirer l'espace oxygéné et sain de l'océan sans limites.

Les espaces clos et secrets sont nombreux dans le corpus étudié. C'est le cas pour *La sangre*, où il est des espaces fermés qui renferment des objets intimes, telles les deux lettres envoyées par le capitaine Herraiz à Isabel. Ces deux lettres ne dévoileront jamais leur contenu au docteur Castro, qui désire tant le connaître :

Allí estaban las cartas, en algún lugar de la casa, en alguna carpeta, en el cajón secreto de algún escritorio dormían esas cartas, como habían dormido desde hacía tantos años. (*La sangre*, 139)

Ces lettres inconnues alimentent la curiosité de ce voisin attiré par le secret. Pour Gaston Bachelard, « Il y aura toujours plus de choses dans un coffret fermé que dans un coffret ouvert. La vérification fait mourir les images. Toujours, imaginer sera plus grand que vivre⁹⁰ ». Le bureau de Meneses (*Islas*) est aussi un espace clos, dont les tapis et les doubles portes préservent les secrets :

⁸⁹ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 192.

⁹⁰ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 90.

El ingeniero ni siquiera sabía cual era exactamente su puesto en la dirección. En las grandes corporaciones ciertos niveles ejecutivos siempre parecen envueltos en un misterio de dobles puertas y alfombras espesas. (*Islas*, 77)

Les bureaux des hauts dirigeants sont des lieux inaccessibles qui occultent et protègent les secrets du pouvoir. Le coffre-fort dans lequel Fortes doit récupérer une mallette et un cartable garnis de billets de banque recèle un trésor et même le garde du corps n'est pas au courant de ce que contient exactement ce coffre-fort. C'est un secret entre Meneses et lui. Ce coffre-fort est décrit ainsi :

La caja fuerte tenía el tamaño de un baúl empotrado en posición vertical... y hundió el brazo hasta el codo. (*Islas*, 172)

Cette description « Hundió el brazo hasta el codo » rappelle celle de *Las perlas* lorsque Kauffman récupère la perle qu'il a cachée dans le four à micro-ondes « hundiendo el brazo hasta el codo » (*Las perlas*, 131).

Dans les deux situations, une telle description a un sens. Les personnages ne voient pas ce que recèlent les cachettes dont la profondeur « serpenteante » (*Las perlas*, 82) semble être un piège biblique (par l'allusion au serpent) se refermant sur le désir et la cupidité. C'est par le toucher qu'ils accèdent à l'objet convoité, profondément enfoui, comme un saint Graal :

Instintivamente volvió a examinar el interior de la caja fuerte y palpó la cavidad con el presentimiento de que el vientre de aquella caja podía multiplicar los maletines a medida que Fortes los fuera sacando. (*Islas*, 173)

On dirait que Fortes est en train d'accoucher un ventre qui enfante des mallettes remplies d'argent. Lui-même emprunte un ascenseur qui est comme un appareil digestif :

Sufrieron en silencio la succión del ascensor que les regurgitó en la planta baja del edificio. Una vez en la calle el ingeniero recuperó una serie de sensaciones perdidas, como si el ambiente de Llopis § Llopis le hubiera privado de reflejos físicos inmediatos. (*Islas*, 200)

De plus, le bureau semble être un espace différent de celui de la réalité connue de la rue, un espace clos et protégé du monde extérieur où les repères spaciaux sont autres. C'est le cas également de la grotte, dont nous avons dit qu'elle est un utérus, un ventre maternel qui abrite des mystères et des trésors. Dans la grotte, qualifiée de « ventre materno »(292), l'avocat Gavilán (*Bella*) trouve une perle. (309). Ces lieux

clos sont les lieux du secret, du trésor, de la cachette, de la protection contre le monde extérieur.

Certains de ces lieux ont subi les ravages du temps. C'est le cas des thermes abandonnés, où se trouve la grotte secrète de l'avocat Gavilán (*Bella*) :

El resto de las dependencias estaba en ruinas y los baños abandonados . Todo aquello se había desvanecido como se desvanecen los sonidos...el propio edificio de los baños se encontraba en estado de abandono. (*Bella*, 67)

L'extrait ci-dessus fait un usage abondant de mots liés au champ lexical de l'abandon et la ruine, et on peut ranger parmi ceux ci « desvanecido » et « se desvanecen » car la disparition évoquée par ces termes est celle du temps passé. La photographie elle-même vieillit et peut devenir un support de la ruine occasionnée par le temps :

El abogado reconoció a la emperatriz Zita, sin duda en los tiempos de su palacio de Lequeitio, en el último esplendor de los Habsburgo, oropeles ya tardíos que guardaban la patina de un pasado, aunque milenario, algo trasnochado y viejo, como si los siglos se transformaran en rictus y maquillaje de teatro para la camara de algún periodista local. (*Las perlas*, 19)

La ruine s'exprime ici à travers l'aspect de rictus et de maquillage de théâtre censés sauvegarder les apparences et bien moins flatteurs que la patine de l'ancien.

Ces lieux de la ruine et de l'abandon et ces objets perdus ou cachés (comme les lettres du capitaine Herraiz à sa jeune épouse Isabel) restent les seules traces visibles d'un temps disparu. Si, comme l'affirme Daniel-Henri Pageaux après Marcel Conche, « le temps est le lieu de ce qui arrive⁹¹ », alors on peut considérer l'espace comme un refuge du temps. Nous allons montrer comment le temps agit sur les lieux et comment il leur imprime sa trace.

⁹¹ Daniel-Henri Pageaux, « Les semences du temps », in Pierre Brunel (dir.), *La mise en scène du destin*, Paris, Didier, Érudition, CNED, 1997, p. 23.

B LE TEMPS OU L'ÉTERNITÉ

1 - Le temps prisonnier de l'espace

Les lieux sont marqués par la tragédie qui s'y est déroulée. Ils en portent l'empreinte comme si le passé ne pouvait s'en dégager :

Los lugares donde han ocurrido cosas espantosas quedan marcados para siempre. Así sucede con los campos de batalla donde han muerto miles de hombres y cientos de caballos. Así sucedía con el pozo del niño, donde el niño sin padres había estado cinco años sepultado. Así sucedía con la curva de las cruces, donde tres muchachos habían dejado la vida y Miguelito la suya sin saberlo. » (*Islas*, 134)

Le narrateur d'*Otras Islas* offre une réflexion sur la relation entre l'espace et le temps, ou plutôt entre les lieux et les événements qui s'y sont déroulés. Le présent peut s'inscrire également dans l'espace. À cet égard, la description de l'hôpital où se trouve Ana Rosa est paradigmatique. Elle montre de toute évidence les liens entre le temps et l'espace, créant ainsi un chronotope, défini par Mikhaïl Bakhtine comme « la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature⁹² ». Ce terme exprime « l'indissolubilité de l'espace et du temps (celui-ci comme quatrième dimension de l'espace)⁹³ ». Les reflets changeants du ciel sur sa façade vitrée en modifient l'apparence au gré du temps à la fois météorologique et de la succession des instants :

Era un edificio alegre, o al menos el doctor le hallaba cierta refulgente gloria en sus proporciones y en sus destellos y en la encristalada composición del cielo que reflejaba. Se detuvo sin bajar del automóvil, contemplando el simulacro del firmamento, regularmente fragmentado en el mosaico de ventanas. El edificio entero parecía moverse y girar con la tierra siguiendo el movimiento de las nubes. Todo el dolor y el sufrimiento que el edificio encerraba parecían alzarse en la total ignorancia de la miseria humana, sometido únicamente al ciclo astronómico de los días sobre su fachada resignado al misterio de una jerarquía superior. (*Bella*, 397)

⁹² Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, préface de Michel Aucouturier, Paris, Gallimard, 1978 pour la traduction française, p. 237.

⁹³ *Ibidem*, p. 237.

La souffrance humaine n'y transparait pas, car elle est négligeable au regard du temps cosmique. Le « misterio de una jerarquía superior » est dû à cet aspect fragmentaire de la façade (« fragmentado en el mosaico de ventanas ») qui la prive de sens, comme une mosaïque indéchiffrable. Rappelons que l'on trouve dans le même roman un kaléïdoscope représentant la tête de Gorgone, figure de tout ce qui est inaccessible à l'être humain. Cet espace de souffrance ne renvoie que le sentiment de la durée, de la temporalité qui domine toute vie humaine. Certains lieux portent la marque du temps, et cette marque peut se signaler par une odeur.

a - L'odeur du temps

D'autres lieux, tel le sanatorium où le jeune Miguelito (*Islas*) a caché la mallette dérobée à Fortes, sont des lieux de la ruine et de l'abandon. La visite de l'ingénieur en cet endroit est marquée par des odeurs, celles de la décomposition. Il en va de même pour la grotte découverte par Gavilán dans *Bella* : dans ces lieux oubliés « olía a madera podrida. Todo olía a fermentación » (*Bella*, 74). Cette odeur de fermentation renvoie évidemment à l'action et au sens, car on pense immédiatement à la déliquescence de la situation où se trouvent les trois acteurs principaux, Ana Rosa, le docteur Castro et le jeune Zorrilla. Mais l'odeur de fermentation renvoie également à l'idée de temps car c'est bien la durée, ou la succession des instants qui est à l'origine du processus biologique de fermentation et pourrissement des produits organiques. Y aurait-il une odeur du temps ? Il est remarquable en tout cas que l'on puisse compter six fois le mot « olor » dans l'extrait suivant, accompagné de « aroma » (deux fois), car il est dit plus loin que « las percepciones olfactivas son percepciones primarias » (*Islas*, 306) :

Hubiera podido escuchar el rumor de las cosas pasadas. Desde los peldaños del porche vio el bosque sombrío, el antiguo parque transformado en jungla, que llenaba el aire con un olor más hondo que el olor de la tierra, más fuerte que el olor del bosque, más áspero que el aroma de hierro y cascotes de aquella destrucción. Al olor natural del monte se unía el olor de la descomposición de las cosas, lo mismo que al aroma saturado de las flores marchitas se une el olor del agua fétida en un bocal. (*Islas*, 288)

À la suite de cette description, il est dit que Fredi Fortes a le sentiment d'être parvenu « al corazón de la comarca en busca de un tesoro y en cierto modo era así » (*Islas*, 288) ce qui confirme que l'espace est le lieu du sens. Le trésor qu'il recherche est la mallette de billets qu'il doit remettre à Julio

Meneses. S'il ne la retrouvait pas, ou s'il choisissait de s'enfuir avec, il pourrait le payer très cher.

En effet, l'odorat serait le plus archaïque de nos cinq sens, le plus instinctif. Le message sensoriel de l'odorat passe directement au cerveau limbique qui recueille et conserve la trace de nos émotions les plus anciennes, selon la revue *Psychanalyse Magazine*⁹⁴. Il est le seul sens à avoir accès à la partie inconsciente du cerveau. Selon l'avis de l'anthropologue et philosophe Annick Le Guérer, « L'odorat, de par le fait qu'il nous met en contact de façon fusionnelle avec le monde, de par le fait que nous possédons, grâce à l'odorat, un contact direct et intime avec les êtres et les choses, est un sens de la connaissance, car il permet de flairer l'indicible qui se dégage des êtres, des ambiances, des climats, des vécus existentiels. "Bien sentir les choses", "subodorer", c'est une participation à la connaissance⁹⁵ ». Jonathan Mueller rappelle le rôle important que le sens olfactif a joué dans la littérature en citant Baudelaire, Zola, Proust, Süskind : « Certains écrivains et penseurs ont considéré l'odeur comme un aspect essentiel de l'expérience humaine, de la relation de l'homme au monde et aux autres individus⁹⁶ ». L'archaïcité du sens olfactif convient particulièrement bien à l'expression du mythe dans la mesure où celui-ci est « une parole "séparée" en ce qu'elle évoque le temps des origines, de même que, simultanément, elle affirme pour l'homme moderne son degré plus ou moins grand d'archaïcité⁹⁷ ».

Cette insistance sur « un olor más hondo » ; « más fuerte » ; « más áspero » en fait une odeur puissante et pénétrante, une odeur de terre et de décomposition qui relie l'ingénieur Fortes à la terre, et à la Terre. Ces

⁹⁴ Marie Borrel, « L'odorat, le plus archaïque de nos cinq sens », URL : <http://www.psychanalysemagazine.com/developpement-personnel-psycho-coaching-odorat-le-plus-archaique-de-nos-cinq-sens.html>, page consultée le 01/06/2012.

⁹⁵ Annick Le Guérer, « L'odorat, un sens à part », URL : http://www.parlonscosmetiques.com/video_odorat_sens_a_part page consultée le 30/07/2012.

⁹⁶ Jonathan Mueller « Au cœur des odeurs », *Revue française de psychanalyse*, mars 2006 (Vol. 70), p. 791-813.

⁹⁷ André Siganos, *Le minotaure et son mythe*, Paris, PUF, Écriture, 1993, p. 8.

odeurs rappellent à Fortes sa propre finitude, alors qu'il se trouve à un carrefour de son existence (« una encrucijada »), et que la nature est toujours victorieuse du temps qui passe (« el antiguo parque transformado en jungla » dans la citation qui précède et « un futuro que aseguraba el triunfo del bosque » dans celle qui suit) :

Tenía una sensación de recogimiento. Podía haber pensado que allí se había detenido la historia, no cualquier historia, sino la historia propia, en un lugar que era una encrucijada, ni un lugar de destino, ni una meta desastrosa o feliz, un lugar sin más recursos que los que podían derivarse de su propia ruina, desde un pasado no tan remoto hacia un futuro que aseguraba el triunfo del bosque. (*Islas*, 289)

Remarquons que dans cette longue phrase apparaissent trois fois le mot « historia » et trois fois le mot « lugar », et qu'à chaque fois il existe un lien entre « historia » et « lugar ». On peut relier « la historia » à « un lugar », car il n'y a là aucune précision ni sur l'histoire dont il s'agit, ni sur le lieu. Puis, « no cualquier historia » peut être relié à « ni un lugar de destino. » En effet, nous avons là une plus grande précision grâce à la négation portant à la fois sur l'histoire et le lieu. Enfin, « sino la historia propia » et « un lugar sin mas recursos que los que podían derivar de su propia ruina » établissent un lien entre l'histoire personnelle de Fortes et le lieu où il se trouve. L'adjectif « propia » rapproche « historia propia » de « su propia ruina ». L'histoire personnelle de Fortes ressemble à ces lieux de la ruine et de l'abandon, mais son passé « no tan remoto », comme celui du sanatorium, peut évoluer en un avenir victorieux comme celui de ces lieux où la nature triomphera sur les décombres.

Les progrès dans le domaine de la santé ont rendu inutile ce sanatorium, et dans *Bella*, les travaux de construction des chemins de fer seraient la cause de cet abandon de lieux qui appartiennent à une autre époque :

Por causas misteriosas que algunos relacionaban con la construcción de la zanja del ferrocarril a diez kilómetros de distancia el agua había dejado de manar por las fuentes de caño de bronce mucho antes de que los gitanos se llevaran el bronce de los caños. (*Bella*, 67)

D'une façon plus générale, une dialectique destruction/construction s'établit entre les lieux du passé, voués à l'abandon ou à la ruine, et les chantiers du futur.

b - Dionysos et la dialectique destruction/reconstruction

L'exploitation de la carrière proche de Linces (*Bella*) est un exemple de cette dialectique. Le docteur Castro ressent les effets des explosions à proximité de son domicile comme si ces secousses menaçaient les soubassements de sa maison, le condamnant ainsi à disparaître lui aussi, sous l'effet de l'avancement de la modernité :

Se había despertado aquella mañana con el temblor de las explosiones de dinamita de una cantera cercana a su casa. Horadaban la roca con los barreños, explicó, perforaban la roca durante días y luego, un día cualquiera, un lienzo de montaña saltaba por los aire, la tierra se estremecía, y el universo entero parecía acercarse un poco más a la frontera de su destrucción. (*Bella*, 228)

Cette destruction est violente grâce à « explosiones de dinamita » ; « horadaban » ; « perforaban » et la Terre est personnifiée par le verbe « se estremecía », comme si l'être humain agressait la Terre. C'est l'apocalypse qui s'annonce derrière ces bouleversements (« el universo entero parecía acercarse un poco más a la frontera de su destrucción »). La dialectique destruction/construction est mise en lumière par ces commentaires :

[...] en algún lugar de la comarca la autopista progresaba en el mismo paisaje y sobre la misma roca que la dinamita destruía, como una suerte de proceso invertido en continua transformación. (*Bella*, 229)

Nous assistons là à la description d'un temps biblique, linéaire, qui aboutit à la fin des temps, désignés par le terme « apocalipsis ». En revanche, cette « continua transformación » du paysage fait appel au pouvoir dionysiaque de la nature dans une dialectique de mort et de vie toujours recommencée. Et le « monstre vert » qui dévore les constructions humaines n'est autre que Dionysos, toujours renaissant, sous la forme d'une nature toujours plus puissante que les forces destructrices de l'homme :

El monstruo verde que devoraba la fachada había lanzado sus más jóvenes tentáculos de hiedra al asalto del balcón principal. (*Bella*, 361)

Nous reconnaissons là le concept d'un temps cyclique, éternellement recommencé, qui est celui de la nature et du cosmos. Le double concept du temps est souligné par Marcel Gauchet qui montre que le temps se présente comme « à la fois cyclique et linéaire. Le jour et la nuit, les années, les saisons reviennent avec régularité, tandis que les êtres vivants naissent

et meurent, soumis qu'ils sont à la loi de la génération et de la corruption⁹⁸. » Loin d'opposer ces deux conceptions du temps, le temps linéaire de l'Histoire et le temps cyclique du Mythe, Marcel Gauchet parle de complémentarité.

Le paysage idyllique décrit dans *Bella* (273) semble immuable, non soumis à l'action du temps. Et pourtant l'action humaine qui violente la Terre comme s'il s'agissait d'un être vivant (« las entrañas » et « las tripas » l'humanisent) vient en accélérer la modification et marquer ainsi un avant et un après :

Y sobre ello se imponía la explosión de la cantera reventando las entrañas de la tierra, desgarrando las tripas de la montaña [...]. (*Bella*, 273)

La construction de l'autoroute entraîne en même temps la destruction des lieux du passé et du présent :

Avanzaba el talud de la autopista en la roca viva y a pesar de la distancia se estremecían los cimientos de la casa a cada explosión de los barrenos. (*Bella*, 344-345)

Castro remarque ce paradoxe que la paix détruit tout autant que la guerre, et ce que la guerre n'a pas détruit, c'est la modernité qui s'en charge, avec les ingénieurs des mines :

Los mineros habían bloqueado la ruta de montaña en los mismos parajes donde ahora los barrenos abrían la autopista, y así se evaluaba la indiferencia de la historia y las soberbias consecuencias del tiempo y las costumbres, desde el infranqueable reducto que la guerra no había violado al suave y futuro discurrir del tráfico rodado por el escenario abierto en tiempo de paz, porque lo que no pudo conseguir la artillería lo iban a conseguir los ingenieros de caminos. (*Bella*, 352)

La même thématique se retrouve dans *Islas*, avec l'ingénieur Fortes, chargé d'ouvrir un tunnel dans la sierra de Teruel.

c - Un temps cyclique

C'est pourquoi Gavilán (*Bella*) a la sensation d'être le dernier témoin d'un monde en voie de disparition, d'avoir vécu les derniers moments de lieux habités par un passé déjà révolu, et condamnés à la destruction :

La demolición del balneario sería cuestión de semanas [...]. (*Bella*, 315)

⁹⁸ Marcel Gauchet, « La discordance des temps », in René Frydman et Muriel Flis-Trèves (dir.) *L'irrésistible course du temps, IX^{ème} colloque de gynécologie et psychanalyse*, Paris, PUF, 2011, p. 36.

Traspasó en sentido inverso el umbral del balneario y cruzó la verja del jardín poseído por la sensación de que una parte del decorado iba a desplomarse a sus espaldas presagiando los inminentes trabajos de demolición. (*Bella*, 328).

Dans ces deux descriptions, on peut voir que la démolition des lieux que Gavilán va quitter est imminente et comme consécutive à la mort du général, voire découlant de celle-ci, comme si cette mort annoncée dès le début du roman était le début de la fin, le début de l'effondrement d'un monde qui se présente comme un décor de théâtre (« una parte del decorado ») qui n'a plus sa raison d'être car on va passer à la scène suivante.

Les lieux sont voués au changement, et ce changement peut apparaître comme une destruction voulue par les hommes, par la modernité :

[El capataz] Había pasado por todos los estados del oficio siguiendo la evolución del país, desde los tiempos en que los peones abrían zanjas con pico y pala hasta las excavadoras que movían mil kilos de escombros de un golpe de cuchara. (*Islas*, 291-292)

Dans *Islas*, les grands travaux que dirige l'ingénieur Fortes sont une tentative d'introduire de la modernité dans un paysage archaïque et intemporel. Mais « las excavadoras » sont des monstres dont l'aspect gigantesque est figuré par « un golpe de cucharas » qui montre qu'elles ne sont pas à l'échelle humaine mais plutôt à l'échelle des géants. Et la terre défoncée par ces monstres semble opérer une résistance passive car le contremaître, qui doit reporter les travaux à cause de l'arrivée de l'hiver, fait cette observation étrange :

Esta tierra come mucho, quiero decir, come mucho a la gente que viene de fuera. ¿Entiende lo que es un hombre comido por dentro ? (*Islas*, 292)

Il apparaît ici une idée de dévoration (« come mucho »), comme si cette terre personnifiée, détruisait de l'intérieur les éléments non autochtones. C'est comme si la terre de Barrantes luttait contre sa propre destruction par le temps et par la modernité. C'est la figure de la Terre-Mère, déesse archaïque qui fait fi des coups de buttoir portés contre elle par les hommes. Les ruines, nous l'avons vu, sont également des lieux du passé, mais elles peuvent parfois, comme c'est le cas dans *Las perlas*, présenter une projection dans le futur. Le décor nocturne autorise une vision fantastique, une lecture prémonitoire d'un avenir conservant les ruines du présent. Soulignons au passage qu'ici également, comme nous l'avons vu plus haut, c'est la nuit et non le jour, qui tel un négatif photographique, joue le rôle de révélateur des réalités du monde :

Los grandes arcos del estadio proyectaban a sus espaldas la gigantesca amenaza de un cataclismo imaginario, como si aquel hormigón fueran ya ruinas contemporáneas, el esplendor de unos pretéritos tiempos imperiales de fútbol y juegos ante muchedumbres plebeyas. La noche agrandaba todas las sombras y cernía sobre el estadio los mismos presagios de destrucción que sobre el Coliseo de Roma. (*Las perlas*, 160)

Cette vision prémonitoire, accompagnée de l'évocation de la chute de l'empire romain fait appel à une conception cyclique du temps conformément au mythe de l'éternel retour étudié par Mircea Eliade⁹⁹. Car selon cette conception du temps, les civilisations naissent, vivent et meurent, comme les êtres vivants, et se succèdent. Tout est donc prévisible, et le futur est déjà dans le présent, comme on peut le voir également dans cette description où le décor annonce la scène violente qui va se dérouler quelques pages plus loin :

En aquel mismo instante un sistema automático encendió las luces exteriores de la casa y el farol del patio derramó por el tragaluz sombras lívidas, breves fantasmas de violencia proyectadas contra la pared, como en una instantánea, y ante los ojos de Aquino se manifestó la porra depositada delante del altar [...]. (289)

L'arme du crime semble se désigner d'elle-même à Aquino Tuan, comme si tout était déjà prévu, comme si le futur était dans le présent. Le point de vue sur le temps serait différent si Aquino Tuan, apercevant la « porra », décidait d'en faire l'arme pour tuer son maître. Or, il ne décide rien, puisque de toutes façons elle est déjà destinée à cet emploi. Cela correspond à la thèse de l'« univers-bloc » exposée par Klein, pour laquelle « tous les événements, qu'ils soient passés, présents ou futurs, ont exactement la même réalité, de la même façon que différents lieux coexistent, en même temps et avec le même poids ontologique, dans l'espace [...] En un sens, tout ce qui va exister existe déjà et tout ce qui a existé existe encore¹⁰⁰ ». Dans ces territoires en phase de transformation, les bouleversements causés par l'humain sur le paysage mettent en valeur, par contraste, la pérennité des choses. C'est comme si deux sortes de temps co-existaient : un temps infini et un instant T du présent, bref et opposé à la durée :

Y sobre ello se imponía la explosión de la cantera reventando las entrañas de la tierra, desgarrando las tripas de la montaña, alzando en la concavidad lejana una cortina inmóvil de polvo y piedra, tan lenta en su evolución como la perezosa

⁹⁹ Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, traduit du roumain par Jean Gouillard et Jacques Soucasse, Paris, Gallimard, « Les Essais », 1949.

¹⁰⁰ Etienne Klein, *Le facteur temps ne sonne jamais deux fois*, Paris, Flammarion, Nouvelle Bibliothèque scientifique, 2007, p. 63.

rotación de la Tierra, tan alejada del instante vertiginoso en que la dinamita detonaba que no parecía de la misma esencia, ni proceder en su difuminado sosiego del mismo fulminante origen de la explosión. (*Bella*, 273)

Ce sont des lieux de la lenteur, où le temps lui-même semble ralenti, illustrant ainsi la théorie de la relativité d'Einstein expliquée par Bernard Bachelet¹⁰¹, et selon laquelle chaque espace est doté d'un temps qui lui est propre. Les adjectifs « inmovil » et « perezosa » de l'extrait précédent en témoignent. Par contraste, il est des instants plus intenses que d'autres (« instante vertiginoso »), qui plongent les autres instants dans une apparente immobilité due à l'absence d'événement.

La description de l'aube au village de Barrantes (*Islas*) le confirme :

Al amanecer el valle era un mar de nubes. Se tenía la impresión de vivir en un mundo lento, con pájaros que tardaban en volar. (*Islas*, 247)

On dirait que le temps du village est un temps ralenti, aussi différent du temps de Valencia que ces deux espaces sont différents entre eux. Le temps est comme emprisonné dans l'espace rural. Dans *El libro*, le jeune Goitia est convaincu que son enfance « se quedaba allí [en la casa] encerrada » (*El Libro*, 24) comme si le temps de l'enfance était reclus à l'intérieur de la maison, voire matérialisé dans cet espace.

Cela pourrait donner l'illusion qu'on peut retrouver le passé à travers les lieux, comme si le temps était prisonnier de l'espace. C'est ce qu'essaie de faire le docteur Castro de *La sangre*, lorsqu'il se rend à Biarritz pour y retrouver l'époque du voyage de noce d'Isabel, et du même coup sa jeunesse. Pour Alfredo Gavilán (*Bella*), l'hôtel Wellington est désormais associé à un passé qu'il n'a pas connu. Il s'agit du passé vécu par Ana Rosa qui le fascine et dont il admire la vie partagée entre la bohème et le luxe. L'hôtel Wellington devient le lieu d'un temps mythique, puisqu'il est associé à une époque disparue et à un temps archaïque, qui n'existe plus que dans l'imaginaire de Gavilán. Cet hôtel est le référent spatial d'une sorte d'âge d'or des poètes maudits. Il semblerait que le passé trouve son refuge dans certains espaces, et nous allons voir comment il envahit le présent.

¹⁰¹ Bernard Bachelet, *op. cit.*, p. 55.

d - Dualité du temps

Nous avons vu plus haut que le futur pouvait être inclus de façon prémonitoire dans le présent, à l'occasion de la description de l'ombre des édifices modernes dans *Las perlas*. Mais le plus fréquemment, c'est le passé qui est imbriqué dans le présent.

a - Un présent inséparable du passé

Pour ce qui est d'Aquino Tuan (*Las perlas*), il semble porter en lui un passé ancestral, être le porteur au présent d'une histoire familiale :

El espíritu de sus antepasados y familiares corría por sus venas, en una especie de conciencia múltiple de la personalidad. (*Las perlas*, 291)

Son identité cumule sa propre histoire mais aussi celle de ses ancêtres, ce qui revient à introduire le passé dans le présent.

On observe dans trois des romans du corpus (*Bella*, *La sangre*, *Islas*) un va-et-vient constant du passé au présent. Dans le cas de María Antonia Dolina (*Islas*) on peut même parler d'inclusion du passé dans le présent :

Cada vez que subía la escalera hasta el desván tenía diez o doce años. (*Islas*, 36-37)

Le physicien et philosophe des sciences Etienne Klein parle du temps psychologique qui « mélange au sein même du présent un peu du passé récent et un peu d'avenir proche¹⁰² ». On peut extrapoler en disant que pour notre corpus le présent inclut un passé plus ancien, voire archaïque. C'est le cas pour Maria Antonia qui se souvient et navigue très facilement entre le présent du récit et son passé. Elle semble le revivre vraiment. Elle occupe les mêmes lieux, la même maison où elle a toujours vécu et qui porte les traces de toute sa vie. Elle a toujours dix ans lorsqu'elle monte les marches de l'escalier. L'espace de l'escalier est marqué du temps de l'enfance.

Lorsque le docteur Castro (*Bella*) est sujet à des hallucinations, il vit des moments où le temps, en l'occurrence la durée, et la sensation qu'il en a, sont subjectifs :

El tiempo era elástico en aquellas condiciones. (*Bella*, 345)

¹⁰² Étienne Klein, *Les tactiques de Chronos*, Paris, Flammarion, 2003, p. 195.

Cette subjectivité du temps est décrite par Marcel Gauchet dans son article « la discordance des temps¹⁰³ » sous forme d'un « temps intérieur qui nous fait traverser les événements d'une manière irréductiblement singulière¹⁰⁴ ».

Le même docteur Castro associe le bruit présent venant de la cave de la maison à un autre bruit familier lié au passé de la guerre civile :

Del sótano llegó un estruendo de hierros arrastrados. En el ámbito de la pesadilla pudiera ser que descargarán cajas de municiones pero en la situación presente, en la sólida y sórdida realidad de la existencia, quién sabe lo que estaría haciendo aquella mujer. (*Bella*, 355)

Dans son cauchemar, un matin de gueule de bois, la vision hallucinatoire du général Goitia déjà mort depuis le début du récit, fait revivre au docteur Castro son passé lié à la guerre civile. Chaque explosion de dynamite dans le chantier voisin est pour lui un tir de l'artillerie franquiste :

Los cimientos de la casa se estremecieron con la explosión en cascada de una segunda serie de barrenos. Súbitamente la situación dio un vuelco. De nuevo era la guerra. (*Bella*, 348)

Cette confusion mentale conduit à une superposition de deux temps : le présent des années quatre-vingt qui est celui de la narration (Tn) et le temps référentiel (TR) de la guerre civile, pour reprendre les dénominations utilisées par Milagros Ezquerro¹⁰⁵.

¹⁰³ Marcel Gauchet, « La discordance des temps », in René Frydman et Muriel Flis-Trèves (dir.) *L'irrésistible course du temps, IX ème colloque de gynécologie et psychanalyse*, Paris, PUF, 2011, p. 35-37.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 38.

¹⁰⁵ Milagros Ezquerro, « Juan Rulfo. Le temps déserté » in *Le temps du récit*, annexe aux mélanges de la casa de Velásquez, Rencontre 3, Madrid, 1989, p 105-111.

Milagros Ezquerro distingue six temporalités dans le roman :

Th : temps de l'histoire, qui est l'ordre chronologique des événements racontés.

Tr : temps du récit, qui est l'ordre dans lequel les événements sont effectivement racontés

Tn : temps de la narration, qui est le temps depuis lequel l'histoire est censée être racontée.

TR : temps référentiel, qui est le temps réel ou imaginaire, mais extratextuel auquel fait référence le temps de l'histoire.

TE : le temps de l'écriture, soit l'époque à laquelle et pendant laquelle l'œuvre a été écrite.

TL : le temps de la lecture, soit l'époque à laquelle et pendant laquelle l'œuvre est lue.

b - La superposition des temps

Les bruits du passé résonnent comme un écho dans le présent et jettent la confusion dans l'esprit du docteur. Dans l'extrait suivant, c'est avec « ahora que » que l'on passe dans le temps présent, et le mot « barreno » est le seul indice ou la seule référence au présent :

No hacía media hora que el general había abierto el fuego cuando en la montaña se produjo una violentísima explosión, una cascada de explosiones, para ser exactos, ahora que el doctor había ejercitado su oído a la sincronización imperceptiblemente desfasada de los barrenos. (*Bella*, 351)

Le passé est donc irrémédiablement incrusté dans le présent y compris dans l'espace géographique : lorsque Kauffman se rend à Marbella, le narrateur constate :

A su espalda los gigantes petrificados de una sierra con topografía sarracena y aldeas que conservaban el africano nombre de algún clan. (*Las perlas*, 64)

La question posée ensuite force le lecteur à une comparaison passé/présent et à considérer l'évolution menée par le temps :

¿Cuanto costaba al día mantener intensamente verde aquel extenso green ? (*Las perlas*, 64)

De la même façon, dans *La sangre*, va s'établir au fil du récit un jeu de va-et-vient entre le passé Th 1 (1936 -1937) et le temps Th 2 (durée du séjour de Goitia à Hondarribia dans les années 80, qui correspond au présent de la narration). Ce va-et-vient continu et systématique est un jeu de mise en perspective. Au lieu de suivre la logique suivante : raconter Th1 puis Th2, ce qui correspondrait à la chronologie des faits, le narrateur suit celle qui superpose les deux temporalités en pratiquant des aller-retour continus entre Th1 et Th2 . À l'aide de l'exemple suivant, on peut comprendre par quels biais s'opère cette superposition des temps :

Pero de todo esto ¿Qué sabía el muchacho ? (*La sangre*, 104)

C'est la question : « ¿Qué sabía el muchacho ? » qui ramène la pensée de Castro au temps présent. Nous avons donc affaire à un récit de temps mêlés où passé et présent s'interrogent et s'éclairent mutuellement. C'est comme si le « présent » de la narration (les années 80) ne pouvait exister et se comprendre que par rapport au passé. Nous remarquerons que le repas

à Biarritz occupe une position centrale dans le roman. Il est annoncé à la page 73 (chap.2) par le docteur Castro :

Cualquier día te pediré que saques uno de esos coches que tengo en el garaje y te invitaré a comer a Biarritz. (*La sangre*, 73)

Mais c'est seulement page 125 qu'enfin il réalise son projet :

Hoy es el gran día, muchacho. Iremos a almorzar a Biarritz. (*La sangre*, 125)

Le récit de ce repas s'étend jusqu'à la page 166 (dans une dilatation temporelle de 41 pages) lorsque le docteur et son invité retournent à Hondarribia. Le récit de ce repas est considérablement étiré par rapport au reste de l'action. Il est le prétexte à un retour sur le passé du point de vue de Castro. On remarquera l'utilisation du déictique « aquel » dans : « en aquel mismo hôtel Isabel había pasado su luna de miel », déictique que l'usage réserve aux choses éloignées dans le temps et dans l'espace. Or, le personnage qui pense cette phrase se trouve dans l'hôtel dont il parle. Il serait donc plus logique qu'il dise : « en este mismo hôtel ». Cela n'est donc pas le présent (hic et nunc) qui domine les pensées du Docteur Castro, mais plutôt le passé. Il parle d'un autre hôtel que celui où il se trouve, l'hôtel des années 30, celui du temps Th1, celui où Isabel a passé sa lune de miel et qui n'est le même qu'en apparence. Cet hôtel peut être qualifié de chronotope, selon la définition qu'en donne Mickaïl Bakhtine (voir page 82)

De même lorsque Castro évoque l'histoire d'amour d'Isabel il formule ainsi sa pensée :

[...] el amor de Isabel fue un amor trágico y no un amor desvaído y aquello era un horrible privilegio. (*La sangre*, 138)

Grammaticalement, il aurait dû utiliser le déictique « esto », qui renvoie à ce qui vient d'être cité précédemment. Mais Castro ne vit le présent qu'à travers son histoire passée. Il a donc tendance à faire un emploi très large de « aquel » même lorsque cela n'est pas nécessaire ou pas justifié par l'usage grammatical.

Castro, lors de ce voyage à Biarritz réalise un voyage dans le temps. L'angoisse de la perte de soi et de l'accomplissement inéluctable du destin (la mort) le conduit à un travail de mémoire qui est une tentative désespérée de récupération du passé ; « Le temps apparaît comme essentiellement

défaisant, destructeur : il nous oblige à une reconquête perpétuelle de nous-mêmes¹⁰⁶ ».

Nous avons donc affaire à une histoire en deux temps, dans laquelle le passé infiltre le présent et l'imprègne de sa marque, pour dominer l'action. Le récit que fait Castro au grand hôtel de Biarritz est un retour sur le passé qui revient au présent à la fin du repas. Cette structure circulaire, ou en boucle, rappelle la structure globale du temps Th2 qui commence et se termine avec l'avion de Madrid qui amène puis remporte l'élément perturbateur qu'est Miguel Goitia. On a donc une double épanadiplose : celle du séjour du jeune homme à Hondarribia, dans laquelle s'insère celle du voyage à Biarritz. On peut représenter ainsi le déroulement de Th2 :

1	2	2'	1'
Arrivée de M. Goitia	Rencontre avec Castro	Restaurant à Biarritz	Départ de M. Goitia

Le récit du repas à Biarritz enchâsse d'autres récits par le biais du souvenir : les événements de 1936 avec l'installation des deux soldats franquistes à son domicile, et ses relations avec sa voisine veuve et enceinte. Cette structure circulaire, ou en boucle, rappelle la structure globale du temps Th 2 qui commence et se termine avec l'avion de Madrid qui amène puis remporte l'élément perturbateur qu'est Miguel Goitia. Cette double épanadiplose pourrait décrire un temps qui n'avance pas, qui retourne au point de départ. C'est bien la caractéristique du temps mythique. Néanmoins, les phénomènes liés au temps, comme le vieillissement, s'opposent à cette description d'un temps figé. Car « Depuis Héraclite, le fleuve du temps coule et nous emporte, nous soumettant à un mouvement qui est synonyme de déchéance et de corruption¹⁰⁷ » nous dit Philippe Forest rappelant l'image du fleuve dans lequel nul ne se baigne jamais deux fois. Or, nous allons montrer que la déchéance et la corruption sont des

¹⁰⁶ Marcel Conche, *Temps et destin*, Paris, PUF, Perspectives critiques, 1992, p. 127.

¹⁰⁷ Philippe Forest, « Achille dans le labyrinthe, temps et écriture chez Kafka, Borges et Butor », in *Lettres Actuelles* n°5, Mars-Avril 1995, p. 68.

thèmes majeurs dans *Bella*, à travers le vieillissement, la destruction et la ruine, qui sont l'œuvre du temps.

2 - Le temps à l'œuvre

a - Saturne contre Mnémosyne

Le docteur Castro (*Bella*) est un personnage du passé et son écharpe décolorée par le temps est là pour le lui rappeler. En effet, l'inspecteur de police l'invective par ces mots :

Salga de mi automóvil con su maldito gabán de payaso y su bufanda colorada. (*Bella*, 383)

Cette remarque méprisante surprend Castro qui se rend compte alors que cette écharpe a perdu sa belle couleur rouge sombre pour prendre un ton éteint par le temps :

El doctor dedicó unos instantes a examinar la bufanda. No era colorada. Había sido granate, o de aquel elegante color que llaman granza, ya no recordaba, y solo el tiempo la había teñido o desteñido de modo que lo más justo era llamarla colorada. Reconoció ofendido que aquel imbécil tenía razón. (*Bella*, 383)

Remarquons ici l'emploi du déictique « aquel » devant « imbécil » : il serait plus logique, au vu du contexte, de lui faire utiliser : « ese » dont la connotation péjorative est assortie à « imbécil ». Pourtant, cet adjectif démonstratif éloigne le personnage de l'inspecteur dans le temps. Il est évident que les deux protagonistes appartiennent désormais à deux époques différentes. Castro est un homme du passé alors que l'inspecteur s'occupe de faire la lumière sur les actes présents.

Il se passe la même chose pour Publio Cruces (*La sangre*) vu par Felix Castro : avec sa casquette de golf, il paraît décalé, surgissant d'un autre âge, alors que la rencontre entre les deux hommes a lieu moins d'un an seulement après le début de la guerre :

[...] las circunstancias habían cambiado tanto que aquello mismo era como recordar un período geológico en el que ciertas razas, o ciertos animales, se hubieran extinguido. (*La sangre*, 221)

Il semblerait que les deux hommes pourtant face-à-face n'appartiennent pas à la même époque. Le mythe fait coexister un temps révolu avec le temps présent.

Pour devenir un homme accompli, le jeune Goitia de *El libro* a besoin de rituels. Ces rituels s'accomplissent lors de son voyage initiatique au Mexique. En effet, le temps ne produit pas son effet en l'absence de rituels appropriés. D'après Ricoeur « le mythe élargit le temps ordinaire (comme aussi l'espace), tandis que le rite rapproche le temps mythique de la sphère profane de la vie et de l'action¹⁰⁸ ». Ce sont ces rituels qui le placent dans le temps mythique, lui permettant ainsi d'accéder à l'âge adulte.

La phrase initiale du chapitre trois (*El fruto malogrado*) du roman *La sangre* dit très clairement que c'est Saturne qui a détérioré la mémoire de María Antonia :

Lo mismo que Saturno devoró a sus hijos el tiempo había devorado los recuerdos de María Antonia. (La sangre, 115)

Rappelons que Saturne (Chronos en grec) appartient aux mythologies grecque et latine où il est le dieu du Temps. Cette référence à Saturne est reprise comme un leit-motiv dans les pages suivantes, toujours pour évoquer la force destructrice du temps sur les personnes :

[...] pero Saturno, el tiempo, seguía devorando las entrañas de la vieja. (La sangre, 117)

A María Antonia Saturno le seguía devorando las entrañas. (La sangre, 117)

Saturno le devoraba las entrañas. (La sangre, 118)

ainsi que sur les choses :

[...] pero a ella, Saturno le devoraba las entrañas, lo mismo que el coche, que llevaba tantos años durmiendo en el garaje, Saturno le había devorado el motor (La sangre, 120).

Précisons que « las entrañas » matérialisent le sentiment maternel qui s'est estompé au fil du temps pour María Antonia et qu'elle a réussi à refouler.

Nous voyons que le nom de Saturne figure cinq fois entre les pages 115 et 120. Cette insistance fait sens. Le choix de cette dénomination pour évoquer

¹⁰⁸ Paul Ricoeur, *Temps et récit, III. Le temps raconté*, Paris, Seuil, Essais, Points, 1985, p. 193.

le passage du temps, la durée et ses effets sur les choses et les êtres montrent une volonté d'orienter le lecteur vers une lecture mythique de l'œuvre. Les faits décrits semblent alors inéluctables et les êtres sont soumis à une volonté supérieure qui imprime sa direction aux événements. Marcel Conche rappelle que « l'homme ne peut en aucun cas échapper à la condition humaine. Il reste destinalement soumis à la vieillesse, et à la mort, le "maître absolu"¹⁰⁹ ».

Pourtant, il est donné à Alfredo Gavilán d'échapper au temps mesuré par les horloges, au temps commun. Nous assistons à la description d'un temps psychologique dans lequel les faits semblent se dérouler hors du temps commun, mesurable :

Le parecieron días generosamente añadidos a su vida con alguna misteriosa intención, como si arrebatado el tiempo real por la simple desidia de no verse sujeto a horario hubiera participado en un tiempo imaginario y caballeresco donde los acontecimientos y lecciones de la vida se hubieran precipitado sin tener en cuenta las revoluciones de la tierra o más modestamente las exigencias del reloj.
(*Bella*, 329)

Ces jours ajoutés à la vie de façon mystérieuse voire miraculeuse puisqu'ils échappent au contrôle du temps cosmique (« sin tener en cuenta las revoluciones de la tierra ») appartiennent au temps du mythe. Dans son article « La temporalité chez Faulkner », Jean Paul Sartre note que le malheur de l'homme est d'être temporel, et que nous confondons la temporalité avec la chronologie. « C'est l'homme qui a inventé les dates et les horloges [...] Pour parvenir au temps réel, il faut abandonner cette mesure inventée qui n'est mesure de rien [...] Ce qui se découvre alors, c'est le présent¹¹⁰ ». Le temps mythique est un temps figé, il semble immobile, non mesurable. D'après Mircéa Éliade, l'homme primitif, « par l'incessante répétition d'actes archétypaux, n'enregistre pas l'irréversibilité du temps. Il vit dans un continuel présent¹¹¹ », un présent atemporel.

C'est dans le contraste entre la permanence de certaines choses et la perte ou la destruction inéluctable de tout ce qui est éphémère, dont la vie humaine, que se manifeste la toute puissance de Chronos.

¹⁰⁹ Marcel Conche, *op. cit.*, p. 84.

¹¹⁰ Jean-Paul Sartre, « À propos de " *Le bruit et la fureur*" La temporalité chez Faulkner » *Situations I*, Paris, Essais critiques, NRF, Gallimard, 1947, p. 66

¹¹¹ Mircéa Éliade, *Le mythe de l'éternel retour*, *op. cit.*, p. 104.

b - La toute puissance de Chronos

a - Les phares, mesure du temps

Les phares, dans *Bella* et dans *La sangre*, deux romans dont l'action se passe au bord de l'océan, jouent un rôle de chronomètre. Ils sont la mesure du temps, et donnent l'illusion de la permanence ou de l'éternité, du moins à l'échelle humaine :

El intemporal parpadeo del faro, que a pesar de los avatares de la guerra no había dejado de funcionar. (*Bella*, 353)

Le phare est ce qui demeure malgré les vicissitudes des hommes, et sa lumière intermittente délimite des instants qui mis bout-à-bout figurent l'essence même du temps. Klein définit le temps comme ce qui « crée de la continuité entre les instants ». Le temps est « ce mécanisme-là, cette machine à produire en permanence de nouveaux instants¹¹² ». Les réflexions de Maria Antonia sur le temps ressemblent à celles des scientifiques qui parlent du « moteur¹¹³ » du temps :

Las cosas eran fáciles. Había un motor que movía la actividad de las cosas lo mismo que hay un resorte que mantiene la actividad de un reloj. El mundo iba acompasado y en el vuelo de la mosca gorda y en el alboroto de los gorriones estaba la vida. (*Islas*, 255-256)

Le phare, dans sa continuelle intermittence lumineuse, semble produire une succession d'instant. En cela, il est une métaphore du temps :

Se veían luces dispersas en el otro lado. Y muy lejos en la costa de Francia un parpadeo : era el faro de Biarritz, intacto y débil como una luz de paz entre las sombras. (*La sangre*, 141)

Ici, c'est le mot « intacto » qui donne au phare son caractère de permanence, malgré l'état de guerre qui affecte les hommes. Cette alternance d'instant lumineux et d'instant d'obscurité semble émettre un message indéchiffrable pour les êtres humains :

En el arco de su memoria, desde el alba de sus días hasta aquellas mismas jornadas de vida sin edad, el faro seguía repitiendo cada noche el mensaje elemental de sus destellos, dos largos destellos y un destello breve, indiferente a las vicisitudes humanas y al curso de los acontecimientos, y la vieja veía en aquella constancia que superaba el espacio de una vida algún indescifrable signo de la eternidad. (*Bella*, 145-146)

¹¹² Étienne Klein, *Les tactiques de Chronos*, op. cit., p. 22.

¹¹³ *Ibidem*, p. 22.

Les termes employés dans cette description renvoient au mythe. Dire « el alba de sus días » revient à mettre en parallèle la vie humaine et les phénomènes cosmiques, donc à concevoir un temps cyclique. « Sin edad » donne au personnage de Toribia une durée de vie non mesurable dans le temps. L'emploi de « aquellas » alors que le narrateur évoque le présent vécu par Toribia semble inadéquat d'un point de vue grammatical, puisque ce déictique devrait renvoyer à un passé lointain. La durée de vie de Toribia semble éternelle, comme celle des dieux anciens. L'adjectif « indescifrable » renvoie au mystère de la vie même, qui ne peut être expliqué que par les mythes.

Le phare semble imprimer son rythme au monde, aux choses (« la habitación respiraba ») et aux êtres (« aquel estado hipnótico ») :

El resplandor del faro barría la habitación. La habitación respiraba al ritmo del brazo de luz. Fredi se dejó llevar por aquella fascinación. Luego salió de aquel estado hipnótico. (*Bella*, 103)

Il est personnifié par le mot « brazo », qui en fait un géant, un être monstrueux des premiers temps de l'humanité. Le phare renvoie par son mouvement incessant aux temps de la création, lorsque le temps lui-même est apparu. Il est une figure du mouvement perpétuel et donc du temps infini.

b - Un temps labyrinthique

On remarquera dans les extraits suivants l'emploi répété de « creación del mundo » qui renvoie à un temps mythique, cosmique. Le docteur reconnaît ce lever du soleil tel qu'il a toujours été dans son souvenir, à la fois repère temporel par sa répétition périodique et repère spatial qui montre toujours les mêmes choses, fleuves, montagnes, sommets, toujours aux mêmes endroits :

A medida que fue avanzando la mañana, la lámina del mar y el bulto de los montes fueron brotando del paisaje como en el primer día de la creación. (*La sangre*, 241)

[...] asistiendo al espectáculo de la creación del mundo al levantarse la bruma. (*La sangre*, 243)

Ce n'est pas par hasard que ces deux descriptions apparaissent à la fin du roman, dont nous avons montré l'organisation en boucle du récit ou épanadiplose. Cette figure de style qui consiste à reprendre à la fin de

l'œuvre le motif ou événement initial contribue à donner à l'ensemble une cohérence globale et de cyclicité naturelle, ou d'éternel recommencement.

En effet, avec le départ de Miguel Goitia, tout rentre dans l'ordre immuable des choses puisque rien n'a été bouleversé, étant donné que Castro a choisi de taire la vérité, et cet ordre immuable est celui des phénomènes naturels liés au Temps cosmique et non au temps des hommes.

On dirait que le temps a le pouvoir de s'étaler et se distendre à sa guise, indépendamment de toute mesure objective. En effet, c'est ainsi que Maria Antonia se souvient des truites que l'on pêchait à Barrantes dans sa jeunesse :

Algunos afirmaban que en esas cuevas que excavaba la corriente se habían atrapado truchas viejas, de dos y tres kilos, con viejos anzuelos en la boca [...] Era una figura simple y perfecta, algo monstruoso y feroz con sus grandes ojos muertos de gelatina, y por eso mismo se situaba por encima de su imaginación. La trucha era el pez que pescó Tobías y que sanó la ceguera de su padre. (*Islas*, 23)

Elle les décrit comme monstrueuses, comme des espèces de truites disparues, de temps très anciens. En les comparant au poisson pêché par Tobie, épisode archaïque de l'ancien testament, elle en fait ressortir l'ancienneté. L'époque de sa jeunesse est donc mythifiée par la comparaison. Le lecteur peut avoir l'impression que depuis l'après-guerre, soit les années quarante en Espagne, il s'est écoulé des millénaires. Philippe Forest remarque que si le labyrinthe est d'abord un espace, l'expérience de l'espace est également expérience du temps. Le temps labyrinthique fait « un énigmatique surplace, [dans] une sorte d'immobilité contrainte à la faveur desquels le temps paraît se distendre et s'abolir à la fois¹¹⁴ ». Ce temps historique, cette durée vécue par Maria Antonia que fait apparaître le roman est bien un temps labyrinthique. Et ce temps labyrinthique, dont nous avons dit qu'il est dual dans la mesure où le présent et le passé s'interpénètrent, a un aboutissement. Le futur a très peu d'existence dans les romans de Manuel de Lope. Il n'est même pas envisagé. Pourtant, le temps a bien une fin. En effet, plusieurs romans offrent le concept mythique d'une eschatologie. Car « *illus tempud* » se situe [...] non seulement au commencement, mais aussi à la fin des temps¹¹⁵ ». La fin des temps y est prévue en des termes clairs comme « apocalipsis » :

¹¹⁴ Philippe Forest, *op. cit.*, p. 66-67.

¹¹⁵ Mircéa Éliade, *Le mythe de l'éternel retour*, *op. cit.*, p.123.

Y sólo las vacas seguían pastando indiferentes en el prado, como si la tierra no temblara también bajo sus cuatro patas, y la cercanía del apocalipsis no bastara para detener el balanceo rítmico de su cola, ni fuera suficiente para cortarles la leche. (*Bella*, 229)

ou « cataclismo », qui signifie en grec « inondation » donc déluge et destruction :

Los grandes arcos del estadio proyectaban a sus espaldas la gigantesca amenaza de un cataclismo imaginario, (*Las perlas*, 160)

Enfin, l'idée de la destruction de l'univers est clairement avancée :

[...] el universo entero parecía acercarse un poco más a la frontera de su destrucción. (*Bella*, 228)

Si la destruction ou la fin de l'univers est envisagée, sa création ou son commencement ne l'est pas. Il semble n'y avoir pas de commencement du temps car tout semble être là, notamment les lieux et certains personnages, depuis la nuit des temps. Ils semblent avoir toujours existé.

Le temps peut se manifester concrètement, puisque curieusement, l'avocat semble percevoir le bruit que produit le temps :

Le pareció escuchar el ruido cizañoso del tiempo a un ritmo inexorable y agresivo. (*Bella*, 431)

Nous avons vu plus haut que le temps pouvait avoir une odeur, il pourrait également produire du son, être bruyant comme un être vivant, ou peut être comme un moteur, puisqu'on parle du moteur du temps¹¹⁶ et qu'à ce moment-là justement, Toribia vient de s'éloigner en faisant ronfler le moteur de sa moto. Parfois, la nature joue un rôle de mesure du temps, voire de producteur d'instant, comme le mouvement des cailloux sur la plage :

A menudo su espíritu deambulaba por las nieblas de Linces y su oído captaba el infinito rumor de los gujarros en la playa al retirarse la marea, como un reloj que midiera de otra manera el tiempo, y en ese universo de suposiciones que había quedado atrás se encadenaban otra clase de acontecimientos que acompañaban con aquel gigantesco reloj. (*Bella*, 330)

On remarque que là aussi, il est question du bruit du temps, puisque l'avocat percevait « el infinito rumor de los gujarros. » Ce rôle de mesure du temps donne à la nature une supériorité sur l'homme, exprimée par l'adjectif « gigantesco ». Outre le roulement des cailloux sur la plage, le mouvement régulier et répétitif des marées est un autre exemple de ce rôle :

¹¹⁶ Étienne Klein, *Les tactiques de Chronos*, op. cit., p.153.

De todo aquello las mareas proporcionaban un reloj astronómico para reducir la enojosa sensación de que la memoria humana exagera el dominio que cree poseer sobre el tiempo. (*La sangre*, 95)

Dans cette dernière citation, s'ajoute une réflexion sur la mémoire : elle donnerait l'illusion d'inverser la flèche du temps et de revivre le passé. Mais notre mémoire pourrait-elle véritablement réinstaller le temps perdu ? Mnemosyne serait-elle capable de conjurer l'inéluctable, et plus précisément l'irréversibilité du temps¹¹⁷ ? Ou serait-elle vaine face à la toute puissance de Chronos ?

c - Eros plus fort que Chronos ?

a - La recherche du temps perdu

Lors du repas à Biarritz (*La sangre*), où Castro, dans un long monologue, se remémore les faits les plus marquants de sa vie, nous assistons à une description des lieux, qui accompagne les retours en arrière ou analepses, comme si les lieux étaient des déclencheurs de mémoire, par leurs liens avec des événements passés. L'observation des éléments du décor (changés ou inchangés) font travailler la mémoire et l'imaginaire du docteur Castro. Nous constatons à quel point la vue, ou la vision de ces détails est un puissant déclencheur de mémoire avec l'exemple des reflets de lumière sur les pampilles du lustre qui selon leur éclat plus ou moins lumineux ou terne influencent ses pensées et son état d'esprit et orientent son souvenir (*La sangre*, 137). De retour chez lui, c'est grâce à la contemplation du foyer de la cheminée qu'il retrouve les scènes vécues durant l'hiver 36. Castro ressent une grande satisfaction à raconter à son commensal le récit de son existence. Il a choisi le lieu et l'auditeur de cette remémoration. Cet homme impotent remplace l'action par la réflexion sur ce qui l'entoure, une réflexion qui se nourrit du souvenir. Il compense la

¹¹⁷ Ce que les physiciens appellent la flèche du temps, selon la définition qu'en donne Etienne Klein : « la physique distingue le temps du devenir. Elle le distingue même radicalement : il y a, d'une part, le *cours du temps*, grandeur primitive dont la représentation est contrainte par le principe de causalité, d'autre part, la *flèche du temps*, laquelle n'est pas une propriété du temps, mais de la majorité des phénomènes qui s'y déroulent, en l'occurrence les phénomènes temporellement irréversibles (une goutte d'encre qui tombe dans un verre d'eau se dilue, se disperse et cesse ainsi, irrémédiablement, d'être une goutte d'encre. » Etienne Klein, *Le facteur temps ne sonne jamais deux fois*, op. cit., p. 100.

difficulté à se déplacer par l'observation de son environnement à l'aide d'une longue-vue et il observe le monde avec le regard d'un scientifique qui cherche à donner un sens à ce qu'il voit :

[con el catalejo] el doctor había escudriñado actos lejanos, figuras tan viejas como la gabardina, miniaturas singulares atrapadas en el duro y limpio cristal de la memoria, a veces fragmentada con precisión. (*La sangre*, 217)

Le terme « miniaturas » évoque des images souvenirs qui semblent lointaines, comme rapetissées par la distance ou plutôt par l'éloignement dans le temps. La mémoire permet de voir loin dans le temps comme la longue-vue dans l'espace. Ce parallélisme rappelle l'association espace-temps définie par Bakhtine sous la dénomination de chronotope et qui exprime « la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. Ici, le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'Histoire. Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps¹¹⁸ ».

L'observation du paysage permet au personnage d'exercer son imagination et sa fantaisie. Il voit dans la Bidassoa le fleuve des morts (le Styx) de la mythologie grecque. Le narrateur, de même que Castro, considère que « el Tiempo » (il utilise la majuscule) est lié aux espaces et à la nature (les marées, l'océan) car le temps de la nature est supérieur au temps humain. Sa condition d'homme oisif lui offre le privilège de pouvoir réfléchir sur la condition humaine et sa place dans l'immensité du monde, ce qui donne à ce personnage le statut de philosophe ou métaphysicien du roman :

Ante los ojos del doctor se extendía el océano encrespado, lo mismo que se extendían los campos saturnales del tiempo. (*La sangre*, 166)

Les réflexions de Castro lorsqu'il se trouve à Biarritz font état de la supériorité du temps cosmique sur les humains :

[...] Nunca dejan las olas incesantes de cumplir el ritual cósmico de las mareas y someterse a las leyes de la Luna, y el único consuelo humano puede consistir en ceñirse a esas otras dimensiones insuperables del tiempo, y por ello mismo superarlas, integrando en el movimiento de los astros, y en la respiración de los mares, y en la lentísima degradación de los acantilados, buscando en ello la perduración de los recuerdos mas efímeros, así salvados de su propia condición. (*La sangre*, 98)

Castro personnifie le paysage pour lequel est utilisé le mot « perfil ». On relève également l'emploi du terme « respiración » appliqué à « los mares ».

¹¹⁸ Michaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 237.

Les vagues semblent accomplir un rituel cosmique incessant comme sous l'effet de leur volonté propre. La majuscule du nom propre utilisée pour la « Luna », en fait une déesse toute puissante à laquelle les êtres humains n'ont d'autre choix que de se soumettre s'ils veulent avoir au moins l'illusion de leur propre durée. Les paysages et la nature sont des repères stables qui permettent à Castro et à tous les humains d'y retrouver des traces d'un passé perdu. De même les calendriers, qui, basés sur les phénomènes cosmiques, établissent des repères sous forme de dates.

b - Des dates indéterminées

Le deuxième chapitre de *La sangre* commence par le mot « Fechas ». Il convient de remarquer que ce mot constitue une phrase nominale, la première du chapitre, et qu'il est repris dans la phrase suivante :

Fechas. Naturalmente, el doctor Castro sabía que iba a ser necesario ir poniendo fechas. (*La sangre*, 67)

Nous retrouvons ce mot à plusieurs reprises dans l'extrait suivant :

Pero si lo que se necesitan son fechas, también es cierto que a tantos años de distancia las fechas son irrelevantes [...] y la angustia de saberse lisiado de por vida contaba para algo en su desmemoriado desdén por las fechas, aunque llegado el caso, del mismo modo que se examina el estampado de un sello en una colección filatélica, [...] también sabía proceder con las fechas. (*La sangre*, 91)

Cette répétition quasi obsessionnelle est révélatrice de la quête du personnage. En effet, même si le narrateur évoque le dédain du docteur jusqu'alors pour les dates, il n'en reste pas moins que dans la situation qui l'intéresse, la recherche de ces dates sera nécessaire et il saura procéder comme un enquêteur (l'image du philatéliste évoque bien ce rôle), qui effectue un repérage chronologique. Ce personnage a besoin de mettre de l'ordre dans sa mémoire, dans un temps brouillé, afin d'authentifier ce qui a été vécu. Il ne se souvient pas de la date exacte de la noce d'Isabel, alors il établit des repères chronologiques en lien avec sa propre vie :

Esa era la fecha que el doctor escogía porque era la de su pierna rota. (*La sangre*, 78)

En cualquier caso se necesitaban fechas. Muchas veces las fechas las ponen los muertos. (*La sangre*, 76)

Ces repères dans le temps sont, à l'instar de la date de naissance, constitutifs de l'identité d'un individu. Une carte d'identité, un passeport, un extrait d'état civil comportent obligatoirement une date de naissance. Cet acharnement à retrouver des dates montre que le docteur Castro cherche rigueur et précision dans un temps et une histoire flous et brouillés, afin de faire une mise au point qui exige un calendrier précis :

[...] buscar fechas marcadas en viejos calendarios. (*La sangre*, 71)

Or d'après Paul Ricœur, « le temps calendaire est le premier pont jeté par la pratique historique entre le temps vécu et le temps cosmique¹¹⁹ ». « C'est le temps mythique que nous retrouvons à l'origine des contraintes qui président à la constitution de tout calendrier¹²⁰ ». Il rappelle également que la fonction principale du calendrier est de régler le temps des sociétés sur le temps cosmique. Cet acharnement à retrouver des dates sur un vieux calendrier place les événements concernés dans le champ du mythe.

De même que le docteur Castro de *La sangre*, Tertuliano de *Islas* est un personnage mémoriel. Il est en quelque sorte l'historien-conteur du village. Il raconte à l'ingénieur les histoires qui ont eu lieu dans la contrée :

Aquello es el pozo del niño, dijo el pastor [...]. Era una historia de tiempo atrás. (*Islas*, 16)

Le berger ne donne aucune précision temporelle, il ne peut dater les faits : « de tiempo atrás » en fait une histoire intemporelle, donc élevée au rang de mythe. Ses réflexions sur la vie humaine sont des récits mythiques expliquant la vie des hommes :

Venimos del vientre de la madre y vamos al vientre de la tierra después de un corto trecho bajo el sol. La sangre corre después por otras venas. (*Islas*, 14)

Cette dernière phrase évoque un concept cyclique du temps qui se répète dans la succession des générations.

Nous avons dit que Castro (*La sangre*) cherche des dates pour ordonner sa mémoire, et Fredi Fortes (*Islas*), qui s'est engagé dans une psychanalyse, cherche à mettre de l'ordre dans sa vie. Pour cela, il passe également par un processus de mémoire qui lui permet de dater, bien que de façon approximative, des faits marquants.

¹¹⁹ Paul Ricœur, *Temps et récit, III. Le temps raconté*, op. cit., p.190.

¹²⁰ *Ibidem*, p.190,191.

Klein rappelle que « selon Freud, l'inconscient ignore le temps¹²¹ ». C'est probablement parce que le passé se manifeste et s'actualise dans le présent à travers des comportements pathologiques acquis lors d'épisodes traumatiques. Fortes s'interroge sur sa mémoire. C'est elle qui lui permet de fouiller dans son passé afin de faire un travail de psychanalyse :

A veces se preguntaba, llegado a la edad adulta, si la memoria era una entidad distinta de la materia, ajena a las circunstancias, o si eran las circunstancias materiales, como el frío o el vapor, las que verdaderamente generaban la memoria que de otro modo hubiera estado perdida. (*Islas*, 239)

Car la psychanalyse permet de « substituer à des bribes d'histoires à la fois inintelligibles et insupportables une histoire cohérente et acceptable¹²² ».

La datation des faits du passé est rassurante, la chronologie retrouvée semble ordonner les faits et leur donner un sens. Cependant, cette mémoire, s'il est vrai qu'elle permet de se reconnaître et d'apaiser des angoisses relatives à ce que l'on a coutume d'appeler la fuite du temps, ne conjure pas pour autant la mort. La mort est en effet le destin de tout être temporel.

Mais la mémoire permettrait-elle au moins de revivre le passé ? C'est la question que se pose l'auteur dans *La sangre ajena* qui s'ouvre sur une épigraphe d'un poète anglais, Wilfred Owen :

Will He fill the voids veins of Life
again with youth ?
War Poems

Cette épigraphe est reprise en espagnol à la fin du roman puisque la dernière phrase est la traduction exacte de ce vers mais sans le point d'interrogation :

Pero el Señor no concede a las venas exhaustas de la vida el privilegio de una nueva juventud. (*La sangre*, 254).

Ce qui était une question en préambule devient donc une réponse à la fin du roman. On peut en déduire que l'auteur nous transmet par là un enseignement. Il n'y a pas de temps cyclique pour les humains, pas de retour en arrière possible, et la jeunesse se perd à tout jamais. La mémoire est donc un leurre au sens où elle ne permet pas de revivre véritablement le passé. En outre, la structure du roman présente une double épanadiplose.

¹²¹ Etienne Klein, *Les tactiques de Chronos*, op. cit., p.195.

¹²² Paul Ricœur, *Temps et récit, III. Le temps raconté*, op. cit., p.444.

Nous avons déjà commenté celle de l'arrivée et du départ de l'avion de Goitia qui encadrent le récit du souvenir, et celle du repas à Biarritz. Nous voyons encore à travers l'épigraphe du début et sa répétition dans les deux dernières lignes une structuration parfaite qui semble confirmer la réponse qu'il donne à sa question. Les efforts mémoriels de Castro ont été vains, ils n'ont servi qu'à raviver des sensations de jeunesse, à reconstruire un parcours identitaire mais en aucun cas à retrouver une jeunesse perdue. Cela est d'autant plus clair que cette épigraphe est accompagnée d'une deuxième citation :

Verano era aquél, verano hazía
Fray Luis de León.

Cette citation renvoie à la mémoire d'un passé lointain, grâce au démonstratif « aquel », le passé de la guerre civile qui a commencé au début de l'été. Quoi qu'il en soit il s'agit d'un passé suffisamment vieux pour prendre une dimension mythique. On retrouvera ce démonstratif très largement employé tout au long du roman au détriment des deux autres déictiques : « este » et « ese », ce qui contribue à éloigner toujours davantage la guerre civile dans un passé légendaire, un « illo tempore », temps des origines que l'on retrouve dans le poème d'où est tiré ce vers¹²³.

De même que la mémoire, le sexe peut aussi créer l'illusion d'un retour du passé. C'est la réflexion que fait le narrateur de *Las perlas* après le récit d'une expérience sexuelle extra conjugale de l'avocat Kauffman :

Eran atisbos engañosos de que la vida quizá pudiera ofrecer una segunda oportunidad. (*Las perlas*, 242)

¹²³ Poème reproduit ici : Fragmentos auténticos de poetas clásicos

1

Virgilio

Geórgicas, lib ; II, vv. 333-345

Verano era aquel, verano hazía	De estrellas fue sembrado y hermosura,
El mundo en general, por que templaron	Que no pudiera el flaco, y tierno suelo
Los vientos, y fuerça fría.	Ni las cos rezientes produzidas
Quando primero de la luz gozaron	Durar a tanto ardor, a tanto yelo
Las fieras, y los hombres gente dura	Si no fueran las tierras y las vidas
Del duro suelo el cuello levantaron	Templando entre lo frío y caluroso
	Con regalo tan blando recibidas.

Ces pensées du narrateur de *Las perlas* sont aussi celles de Fortes dans *Islas*, formulées de façon plus précise :

Había llegado a creer que La sangre de una nueva juventud corría por sus venas, pero esa fantasía solo había durado unos minutos. El sexo le había engañado. Era el viejo truco de la serpiente, tan antiguo como el hombre y la mujer, la promesa de la inmortalidad en el momento del orgasmo. (*Islas*, 226)

On peut remarquer le recours aux mêmes termes : « sangre », « venas », « nueva juventud » que dans la dernière phrase citée plus haut de *La sangre*. Cette thématique de l'irréversibilité du temps est donc capitale dans l'œuvre de Manuel de Lope. Pour lui, comme pour Etienne Klein, « Le facteur temps ne sonne jamais deux fois¹²⁴ ». C'est d'ailleurs la raison pour laquelle Klein en déduit dans son épilogue à *Les tactiques de Chronos* qu' « il faut apprendre à aimer l'irréversible¹²⁵ ».

On remarque également une structure en épanadiplose dans *Bella*, où le personnage principal, l'avocat Alfredo Gavilán, quitte Madrid pour Linceos où il découvre un monde totalement nouveau pour lui et chargé de mystères, puis retourne à Madrid à la fin du roman, sans avoir réussi à percer tous ces mystères. Il n'a fait qu'entrevoir et désirer des perspectives qui demeurent pour lui inaccessibles : l'art et la poésie. Or, la création poétique « implique l'abolition du temps, de l'histoire concentrée dans le langage et tend vers le recouvrement de la situation paradisiaque primordiale, alors qu'on créait spontanément, alors que le passé n'existait pas, car il n'existait pas de conscience du temps, de mémoire de la durée temporelle¹²⁶ ». En revanche, l'ingénieur Fortes (*Islas*) est un vrai créateur, il réalise son désir d'abolir le temps par la poésie :

Entonces compuso unos versos. Fue una inspiración automática.

En la noche
Un rumor de pasos.
El ladrón se retira.

[...] El ingeniero pensó que debía anotarlo. Lo repitió una vez más y encendió la luz de la mesilla de noche. El espacio sin límites de la habitación se redujo instantáneamente a sus dimensiones habituales y humanas. (*Islas*, 65)

Il compose ce poème mentalement, dans l'obscurité de sa chambre, alors qu'il émerge d'un sommeil rempli de rêves. L'espace « sin límites » de sa

¹²⁴ Etienne Klein, *Le facteur temps ne sonne jamais deux fois*, op. cit.

¹²⁵ Etienne Klein, *Les tactiques de Chronos*, op. cit., épilogue, dernière page.

¹²⁶ Mircéa Éliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Folio, Essais, 1957, p. 36.

chambre est en réalité un espace-temps au présent infini, hors du temps chronologique. Nous avons dit plus haut que l'expérience de l'espace est également une expérience du temps.

Le dernier roman de notre corpus, *Otras Islas*, s'achève sur de tout autres horizons que *Bella*. En effet, les dernières phrases sont :

A partir de aquel día Pecholobo y Mariluz volvieron a dormir en la cama de matrimonio. Cualquiera puede tener memorias jóvenes. Pecholobo recordaba las fiestas de cuando ambos eran mozos. Mariluz recordaba los tiempos en los que un hombre la había sacado por primera vez a bailar. (*Islas*, 319)

Ici, l'auteur emploie « memorias » et deux fois le verbe « recordaba », une fois pour chacun des deux amants. L'amour renaissant ravive le souvenir et le souvenir ravive l'amour. Seul l'amour semble être un moyen de conjurer le temps et de retrouver le passé. Eros plutôt que Mnémosyne semble capable de triompher de Chronos. Rappelons que Chronos a été emprunté à la mythologie grecque par les latins sous le nom de Saturne, et qu'il n'est mentionné que sous ce nom dans les romans de notre corpus. Cela est peut-être dû à la forte prégnance de l'image du tableau de Goya *Saturne dévorant ses fils*. cette peinture domine le roman *La sangre*, et on en retrouve les couleurs dans *Bella*.

3 - Un Saturne dévorateur et manipulateur

a - La double face de Saturne

Rappelons tout d'abord que Saturne (ou Chronos) est un titan, fils de Gaïa et d'Ouranos. Saturne apparaît dans *La sangre* sous un double aspect. Il représente bien sûr le Temps (Chronos) mais aussi la guerre. Saturne comme symbole du Temps est aussi destructeur que la guerre, bien que beaucoup plus lent et moins traumatisant. Il agit à la fois sur les souvenirs et sur les sentiments, comme nous l'avons vu dans le cas de Maria Antonia (*La sangre*).

Dans *Bella*, Saturne est matérialisé et symbolisé par le sécateur du jardinier et par le jardinier lui-même, toujours menaçant à la fois envers son fils et envers Castro :

Zorrilla, si te ve tu padre alrededor de la casa de putas te corta los huevos con las podaderas. (*Bella*, 117)

Rappelons que Cronos a émasculé son père Ouranos afin de séparer Ouranos de Gaïa et de permettre à ses frères et sœurs de sortir du ventre de leur mère Gaïa. Klein¹²⁷ analyse ainsi l'action castratrice de Cronos : en castrant Ouranos, Cronos fit apparaître le temps du devenir, car « tant qu'Ouranos pesait sur Gaïa, pas de générations possibles, celles-ci restant enfouïes à l'intérieur de Gaïa. » Il dit également qu'avant cet acte libérateur, le temps existait bien, puisqu'Ouranos et Gaïa "éprouvaient" de la durée, mais c'était un temps enfermé en lui-même, qui ne permettait rien d'autre que la stagnation du monde. » Il en conclut qu'en s'émancipant, Cronos libéra Chronos. Mais ensuite, en épousant Rhéa il devient le tyran qui dévore tous les enfants que celle-ci met au monde, de peur que l'un d'eux ne prenne sa place. Ici, le jardinier serait ce tyran qui au lieu de dévorer son fils Zorrilla (éloigné de lui et mis à l'abri par Toribia que nous qualifierons plus loin de Terre-Mère) le menacerait sans cesse de castration, comme le fait également le docteur Castro :

Si te veo cogiendo la fruta del ciruelo te arranco las amígdalas gritó el doctor. (*Bella*, 31)

Arracher les amygdales revient à une castration symbolique. Les amygdales vont par paire tout comme les testicules.

Ce jardinier, dont le sécateur rappelle à son patron le Général Goitia que son temps est compté et que sa fin approche, est à rapprocher des Parques qui coupent le fil de la vie :

Allí su tiempo fue medido por el símbolo fatal de las tijeras del jardinero podando el seto de laureles. (*Bella*, 18)

Le Temps, qui détruit tout, apporte aussi la mort. C'est ainsi que l'on peut associer Chronos et Thanatos.

b - Chronos et Thanatos

a - La mort annoncée

Pour introduire des réflexions sur la mort, dans la quatrième et dernière partie intitulée « La mort » dans *Otras Islas*, le narrateur décrit un paysage, un espace et un écoulement du temps particulier :

¹²⁷ Etienne Klein, *Les tactiques de Chronos*, op. cit., p. 40-41.

Se tenía la impresión de un mundo lento, con pájaros que tardaban en volar. (*Islas*, 247)

On dirait que la réflexion sur la mort, menée par le berger Tertuliano, ne peut se faire que dans cet espace où flotte une sensation à la fois d'immensité et de lenteur. Ce temps lent serait propice à l'évocation de la mort. La mort est souvent annoncée, voire pressentie, et si ce n'est par les personnages eux-mêmes, c'est par le décor qui semble s'animer et participer au destin des hommes. Le miroir semble contenir dans son reflet l'annonce de la mort proche de Castro :

Pasó delante del armario de luna. El espacio era estrecho. El espejo del armario estaba cortado de un golpe de sable por un reflejo de luz. (*Bella*, 104)

Le « golpe de sable » évoque toute la brutalité de la mort de l'ancien militaire.

Maria Antonia dans *Islas* se remémore constamment son enfance, à l'aube de sa mort qu'elle pressent toute proche. Et la proximité de la mort semble appeler ou convoquer la mémoire de la vieille épicière :

Pero si alguien le hubiera dicho a María Antonia que la memoria de su infancia era el síntoma del fin de su vida no lo habría creído [...] y lo habría atribuido al retorno de ciertas estampas que a fuerza de resucitarlas en la memoria cobraban mayor nitidez. (*Islas*, 34)

La mort et la mémoire sont étroitement associées. L'arrivée de la mort est pressentie par Maria Antonia :

María Antonia estaba convencida de que el día que fuera a morir recibiría un aviso. (*Islas*, 254)

Cela commence par un bruit lointain et non identifiable :

Aquella tarde le pareció oír un zumbido muy lejano, como el zumbido de un molinillo eléctrico. (*Islas*, 254)

No dejaba de oír aquel zumbido lejano en los montes. (*Islas*, 256)

Puis ce bruit se précise et prend la forme d'un bruit de moto :

Cualquiera hubiera podido oír el ruido de una moto en la carretera aunque para nadie hubiera sido un presagio. (*Islas*, 256)

Enfin, ce bruit est clairement identifié comme étant celui de la moto de Miguelito, qui apparaît ainsi comme porteur de la mort pour Maria Antonia :

Entonces el aviso se hizo sordo y cercano, como un ruido de petardos y cacerolas hasta que Miguelito paró el motor. (*Islas*, 256)

L'escalier, lieu de la mort de Maria Antonia (*Islas*), réunit deux personnages en un seul :

Las dos sombras se iban derramando en una sombra confundida, proyectada en la escalera, desdoblada en los peldaños como en el fuelle de un acordeón. (*Islas*, 260)

Ces deux personnages sont réunis dans la mort, qui survient à très peu d'intervalle pour l'un et l'autre, et cette réunion est visible à travers l'ombre commune. Nous avons relevé plus haut que « cada vez que subía la escalera tenía diez o doce años » (*Islas*, 36). On peut dire que cet escalier remonte le temps en la ramenant à l'enfance. La proximité de la mort la rapproche de l'enfance. C'est encore l'effet d'une conception circulaire du temps. Or, cette conception circulaire de la vie et du temps est mythique. Elle combat les angoisses de l'homme face au vertige du temps linéaire.

Le jeune Miguelito qui force la vieille Maria Antonia à monter l'escalier semble ne vivre que dans l'attente de sa propre mort :

*Por la lejana montaña
Va cabalgando un jinete
Vaga solito en el mundo
Y va buscando la muerte (Islas, 55)*

Il est constamment dans le mouvement, dans l'intranquillité de celui qui se trouve dans une quête perpétuelle, de quelque chose qu'il ne trouve pas. En effet, la mort n'a pas voulu de lui dans l'accident qui a tué ses trois amis :

Recorría la comarca con la moto, [...] huyendo de las cruces. (*Islas*, 55)

Il semble être à la recherche du moment précis de sa mort et le temps n'est pour lui qu'une attente de ce moment. Garras dans *Las perlas* est dans un tout autre état d'esprit. Non seulement il n'attend pas la mort, mais il est inconscient de ce qui se prépare, alors que la description suivante prend la tournure d'une prolepse :

Nada le permitía ver signos ominosos en la tormenta que se acercaba, ya fuera porque Garras ignoraba todo de la ciencia de leer presagios en las nubes [...] (*Las perlas*, 280)

Le texte est parsemé d'indices annonciateurs de la fin de Fernando Garras :

Había algo idílico en la proximidad ignorada de la muerte que hacía del robusto Garras un ser frágil, efímero en el tiempo, como una flor. (*Las perlas*, 293-294)

Pourtant, celui-ci ne se doute de rien. Au contraire, loin de se sentir lui-même un être fragile et éphémère, comme le souligne le narrateur, il se sent doté de l'immortalité des dieux :

Solo allí, junto a la piscina, en los últimos ardores del mes de agosto que endurecían su cuerpo hasta convertirlo en el barro tostado de un gladiador de Pompeya, Fernando Garras tenía el sentimiento, entre helénico y romano, de vivir unos paradójicos instantes de inmortalidad. (*Las perlas*, 277)

La vision d'une statue « de barro tostado » paraît antinomique avec « gladiador », esclave recruté pour sa force et sa robustesse pour combattre dans l'arène. Mais il n'en est rien, car la fragilité de la statue rappelle le destin du gladiateur qui est de mourir au combat, pour le plus grand plaisir des spectateurs. Le mot « paradójicos » appliqué à « instantes de inmortalidad » est un indice qui replace le lecteur dans la perspective de la fin. Lorsque Garras pense à la fragilité de la vie humaine, il s'agit d'une considération générale qu'il ne semble pas s'appliquer à lui-même :

Inmóvil y reflexivo como un campeón en la sesión de sauna, Garras meditaba sobre la insignificancia humana frente al insostenible trance del crepúsculo. (*Las perlas*, 288)

Il en va de même pour son patron Millionetis qui semble se croire éternel, incapable d'envisager sa propre fin :

Sólo vislumbraba por delante, día a día, la interminable sucesión de partidas de golf con Sopicrem. (*Las perlas*, 262)

b - La mort ritualisée

Alors qu'il croit attendre la visite de l'avocat Kauffman, la mort le devancera au rendez-vous. En effet, La mort de Fernando Garras, le lieutenant de Millionetis, se produit lors d'une saturnale, organisée par son serviteur philippin Aquino Tuan. Celui-ci, apercevant la massue qui sera l'arme du crime, conçoit la mise en scène de la mort de son maître haï :

[...] supo que aquél era el instrumento doméstico de la justicia tanto como de la venganza [...]. (*Las perlas*, 289-290)

Les saturnales étaient des fêtes rituelles organisées en l'honneur de Saturne. Il est dit à deux reprises (*Las perlas*, 271 et 274) qu'il s'agit d'une « ceremonia de purificación », ce qui confirme le caractère sacré de cette mise en scène. Il s'agit bien d'un rituel dans lequel Aquino Tuan reprend symboliquement son identité de guerrier philippin :

El espíritu de sus antepasados y familiares corría por sus venas, en una especie de consciencia múltiple de la personalidad. (*Las perlas*, 291)

Il reproduit le comportement de ses ancêtres par un acte rituel dont Mircea Eliade dit que « le temps d'un rituel quelconque coïncide avec le temps mythique du "commencement" ». En effet, l'acte rituel reproduit un acte originel et fait revivre ainsi le temps des origines. Il rappelle également que « dans certaines cosmogonies archaïques le monde a pris existence par le sacrifice d'un monstre primordial, symbole du chaos (Tiamat)¹²⁸ ». Ce monstre primordial qu'il convient d'anéantir à nouveau serait l'immonde Garras.

Et les deux bouteilles de Rioja qu'Aquino Tuan boit d'une traite sont également un breuvage sacré destiné à lui donner du courage :

La descorchó habilmente y echó un trago largo y salvaje, como los guerreros en las orgías nocturnas, persistiendo en la ebriedad. (*Las perlas*, 290)

Les saturnales étaient des orgies où les excès avaient libre cours. Aquino Tuan est en état d'ébriété, « algo triste por celebrar una orgía a solas con los santos ». (*Las perlas*, 276) Lors des saturnales, les esclaves prenaient la place des maîtres. Telle est bien l'intention d'Aquino :

Si algún día regresaba a la isla se mandaría construir una casa como aquella, para él y para su dulce cocinera, y haría que le sirviera un atleta español, obligado a tatuarse el culo y escrupulosamente cubierto de bofetadas a la menor ocasión. (*Las perlas*, 289)

Nous voyons là un renversement carnavalesque de la situation. Le rire carnavalesque a été étudié par Mikhaïl Bakhtine : « C'est le grand rire de la fête collective, des saturnales ou du carnaval, dont le sujet est le peuple, hors de toute hiérarchie sociale, dont le lieu est la place publique, et dont les rites expriment l'ambivalence fondamentale en abolissant les distances et en associant les contraires, la naissance et la mort, la fin et le commencement, le haut et le bas¹²⁹ ». On voit ici clairement comment l'association des contraires et l'ambivalence fondamentale relie le rire carnavalesque et le mythe. En effet, dans un renversement des hiérarchies sociales, les humiliations subies par le serviteur seraient infligées au maître. Cette saturnale renvoie à une époque mythique, où les Dieux décidaient du devenir des hommes. Le présent est donc imprégné du passé par le rituel

¹²⁸ Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, op. cit., p. 33.

¹²⁹ Michel Aucouturier, préface à Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, NRF, Gallimard, traduction française 1978, p. 15.

mythique. Ce chapitre s'intitule « *El angel exterminador* ». On apprend seulement dans ce chapitre qu'Aquino Tuan est l'auteur des deux crimes précédents, celui du joallier et celui d'un marginal, ayant été tous deux détenteurs d'une des deux perles convoitées par son maître, Garras. Ce titre donne au serviteur philippin une dimension symbolique et mythique, bien au-dessus de son statut de meurtrier.

La description suivante mélange les temps puisqu'il y est question de temps bibliques, préhistoriques (« dinosaurios ») et contemporains (« explosión atómica ») à la fois. Ce sont finalement des nuages de toujours, intemporels, qui sont décrits ici, et rappellent à l'homme son insignifiance au regard du temps cosmique :

Llegaban nubes del sur, proyectando sombras de cobalto sobre los montes. De ahí procedían habitualmente las tormentas que en cada gota aportaban medio litro de agua, extinguiendo los fuegos del verano. Eran nubes altas, bíblicas, rotundas, con el lento desarrollo de una explosión atómica, nubes del tiempo de los dinosaurios, pensó Garras." (*Las perlas*, 278)

c - Le pouvoir jupitérien face à la mort

La fin du roman rappelle la condition mortelle de l'homme. Le millionnaire jupitérien y trouve la mort lors d'une fête qu'il donne dans sa propriété de Marbella. De même que lors de la saturnale qui occasionne la mort de Garras, la fête qui ponctue le roman *Las perlas*, est jalonnée d'indices sur la suite. Millonetis (El Duque) a tout d'abord des pensées sur la condition mortelle des hommes, comme s'il avait la prémonition de sa propre mort :

Nada como una fiesta para manifestar el sentido mortal del hombre, filosofaba el Duque contemplando a sus invitados. (*Las perlas*, 364)

La comparaison avec le Titanic sied parfaitement à Millonetis dans l'évocation de sa puissance divine, tel un Titan :

La orquesta seguía tocando, como la noche del hundimiento del Titanic. (*Las perlas*, 364)

Il peut lire dans le décor une cérémonie de funérailles, et dans la musique un requiem :

La empresa que había servido el *buffet* recogía las mesas y el servicio. Media docena de antorchas se habían consumido. Otra media docena emitía un esplendor lúgubre de vía crucis o cementerio. Llevaban [los músicos] capas negras, o así lo pensó el Duque, y parecía que hubieran dado un concierto a los murciélagos. El duque les vio alejarse con la misma enigmática angustia que si hubieran amenizado un funeral. (*Las perlas*, 370)

Il semble faire un ultime compliment (« De cualquier modo hubieras estado preciosa ») à sa femme en guise d'adieu lorsqu'il l'accompagne à sa coiffeuse :

Se vio reflejado en el espejo del tocador, detrás de los hombros desnudos de ella, mientras ella echaba atrás su larga cabellera suelta y se quitaba el carmín de los labios. (*Las perlas*, 370)

On retrouve ci-dessus le mytheme du miroir, à la fois reflet et porte de la mort, comme indice annonciateur. Celui qui va mourir se confronte à sa propre image, à son double, à son reflet dans le miroir. Sa propre mort ne le surprend pas :

Entonces supo que había llegado ciertamente a las fronteras de lo invisible. (*Las perlas*, 372)

Il semble consentir à se soumettre à une puissance supérieure à la sienne. Son chien même participe à l'évocation de la mort tel le Cerbère des Enfers:

De repente, entre el macizo de laureles aparecio la cabezota de un monstruo. El Duque reconoció a su perro, pero lo mismo hubiera podido ser una de las cabezas del perro del infierno. (*Las perlas*, 371)

Il est intéressant de comparer la mort de Millonetis et celle du général Goitia. En effet, elles présentent des similitudes. Tous les deux meurent après la tombée de la nuit, seuls, dans un fauteuil d'osier sur la terrasse de leur maison.

La mort de Millonetis survient au faîte de sa gloire, alors qu'il est dans sa toute puissance d'homme comblé par le pouvoir financier. Le feu d'artifice qui se déploie au loin est une métaphore de son apogée :

Grandes flores incandescentes se abrian por encima de los arboles, quiza en el puerto, multiplicando ramilletes que se desfloraban languidos sobre los yates y las aguas negras,...]. (*Las perlas*, 367)

Ci-dessous, la comparaison « como un mensaje rezagado » invite à une lecture métaphorique de la scène :

Se alcanzaba oír, por encima del sonido de la orquesta, el estampido sordo de los cohetes, como un mensaje rezagado. (*Las perlas*, 367)

Ce crépitement des fusées est couvert par le bruit de l'orchestre, ce qui donne au message un caractère opaque, difficile à interpréter. Ci-dessous, le bouquet final (« dos esplendorosas camelias ») figure l'apothéose de cette fête et la fin de Millonetis qui s'éteindra comme un feu d'artifice, ne laissant derrière lui que la nuit noire :

Era cerca de la una de la madrugada. Dos esplendorosas camelias iluminaron el cielo con mayor intensidad y luego siguió un largo vacío, donde la noche pareció más esteril y más negra [...] Al fin, dos cohetes dejaron una estela sin brillo y enviaron un mensaje apagado de fin de fiesta. El cielo volvió a ser un desierto [...]. (*Las perlas*, 368)

Le Général Goitia est conscient lui aussi de sa fin prochaine car il fait appeler son médecin, le docteur Castro. Le récit des circonstances de sa mort est interrompu par sa biographie : l'histoire de sa glorieuse carrière, d'abord dans l'armée victorieuse, puis à la tête d'un ministère, et sa vie mondaine. C'est l'occasion de présenter également le docteur Castro et ce qui lie les deux hommes.

Les éléments naturels semblent envoyer un avertissement au général Goitia :

Todavía tenía en sus oídos el retumbar de los truenos en la tormenta de la tarde, como la premonición de un descalabro. (*Bella*, 4)

Et son fidèle comparse le docteur Castro reçoit également un avertissement visuel dans le spectacle du soleil couchant annonçant le crépuscule des dieux :

[...] a poniente el cielo se había desgarrado y anunciaba un crepúsculo sangriento. (*Bella*, 14)

Goitia, comme Millonetis dans *Las perlas*, sent la mort approcher puisqu'il fait appeler le docteur pour en faire son exécuteur testamentaire :

¿Y para qué demonios necesitaba Goitia un albacea ? (*Bella*, 21)

Mais le docteur s'attarde en route, et le narrateur présente également Toribia, la servante de celui-ci, ce qui a pour effet de retarder le dénouement de l'action et de créer du suspense autour de la mort de Goitia. La description et l'histoire d'Ana Rosa, la future veuve, s'insère aussi dans cette première scène, ainsi que le portrait du jeune Zorrilla, fils du jardinier. La mort du général est donc le déclencheur de l'action, ce qui permet de mettre en scène tous les acteurs de la tragédie, telle la tragédie classique grecque qui présente les Dieux et les héros mythiques. Le général semble s'installer dans son fauteuil face à la mer pour mettre sa mort en scène :

El general se arrellanó en el porche. Su olfato, en absoluto enajenado por la corrupción de sus entrañas, respiró la fragancia generosa que había dejado la tormenta. La brisa venía de alta mar. (*Bella*, 19)

Si nous avons pu dire plus haut que le temps avait une odeur, les crimes du passé ont aussi une odeur, associée au vieillissement et au pourrissement :

Del general emanaba un aliento insoportable, como si el hígado se le subiera a la boca [...] se le salían los crímenes por la boca, al decir de Toribia [...] (*Bella*, 18)

[...] hipocondríaco que ve acercarse la hora final y siente la llamada del más allá al tiempo que se le va pudriendo el hígado. (*Bella*, 360)

L'intérieur du corps, le système digestif, est le lieu de la décomposition des substances organiques grâce à un processus long. Le foie est l'organe nettoyeur de l'organisme, et il ne parvient plus à nettoyer un organisme aussi chargé. Le corps est soumis à une temporalité biologique à laquelle il est impossible de se soustraire. Fortes compare l'action de l'intestin à l'action du temps sur les choses :

Imaginaba las sustancias del estómago atacando formas orgánicas que fueron bellas, descomponiendo pulpas que tuvieron el color y la presencia de una buena chuleta o la fragancia del melocotón. No había nada más repugnante que el largo proceso intestinal. Nueve o diez metros de intestino humano. (*Islas*, 159)

Il s'agit d'une destruction. De même que le temps détruit les lieux et les conduit à la ruine, il détruit la matière ou plutôt la transforme. La mort serait donc une transformation due à l'action du temps.

La description suivante fait clairement référence aux mythologies gréco-latines (« la barca de Caronte ») pour évoquer la mort :

El general, instalado frente al mar en su sillón de mimbre como en la barca de Caronte, se volvió con impaciencia.

Ana Rosa. ¿Qué hora es ?

Y en su voz se percibía un timbre de angustia, no ya por la tardanza del doctor, sino que viéndose ante el crepúsculo temía que le llegara con las sombras la última hora. (*Bella*, 24)

Le Général meurt avec le jour, il s'éteint avec les derniers rayons du soleil, à la tombée de la nuit, à un moment charnière, un moment de passage, ce qui signifie métaphoriquement que sa mort est la fin d'un cycle cosmique.

Sa mort n'est pas décrite, on ne sait pas exactement à quel moment elle a lieu. L'action passe directement à la scène du repas des funérailles. Ce qui compte vraiment, ce n'est pas en soi la mort du général, mais l'exposition des faits et de la situation de l'entourage du général. D'où l'abondance des procédés dilatoires qui fait que le moment exact de sa mort est omis.

En ce qui concerne Millionetis, nous avons davantage d'informations, et sa mort est empreinte de dignité, conforme à son rang social :

A la mañana siguiente la primera sirvienta que salió a la veranda lo encontró cubierto de rocío, con las manos aferradas a los brazos del sillón, con las piernas estiradas y los pies en un rayo de luz y los ojos vueltos. Hercules, el perro,

no se había movido de su lado, aunque sabía desde hacía un par de horas que su amo había muerto. (*Las perlas*, 372)

Le lieu de la mort est identique dans les deux cas, un fauteuil en osier sur la terrasse de la maison, comme pour contempler son territoire, en maître de maison. Ce qui diffère, c'est que l'un est arrivé au bout de la déchéance physique alors que l'autre est à son zénith, « en enviables condiciones físicas. » Sa décadence n'est même pas envisageable (*Las perlas*, 66)

La mort de Millonetis clôt le roman. Sa mort met fin à son règne. Ce personnage jupitérien meurt dans un feu d'artifice triomphal, certes, mais il est mortel, à l'inverse du dieu Jupiter auquel il prétend ressembler. Il n'est vaincu que par le Temps, lorsque son heure est arrivée. On ne sait d'ailleurs pas la cause clinique de sa mort.

La mort du général Goitia ouvre le roman. Elle permet un passage à un autre temps, c'est comme la fin d'un cycle biologique figuré par l'image de la décomposition. Dans les deux cas, ces personnages de puissants ne sont vaincus par aucun ennemi ou rival, seul le temps en vient à bout. Le phare illustre ce rôle du temps, grâce à une double métaphore :

El ojo del faro iluminaba por las noches el paisaje. Ésa era la justicia triunfante, el cronométrico registro de las abruptas condiciones de la naturaleza humana, con pretensión de iluminarlo todo, cuando sólo una estrecha franja surge del caos y se petrifica bajo la violencia del chorro de luz. (*Bella*, 387-388)

Le phare est une métaphore de la volonté vaine de l'homme d'accéder à la connaissance par le biais de la lumière. Elle éclaire par intermittence le chaos mais ne parvient qu'à faire entrevoir une réalité inaccessible, car pétrifiée comme sous l'effet de la Gorgone Méduse. Il est également une mesure du temps, présenté ici comme l'instrument de la justice, qui éveille chez le docteur Castro un sentiment de culpabilité. En effet, acculé par le policier Perro et par les menaces du jardinier, il finit par se suicider.

Le temps, et lui seul, triomphe de tout. Les héros jupitériens ne sont vaincus que par Chronos. Seul, le narrateur de l'histoire, et avec lui, l'auteur, peut prétendre avoir la maîtrise du temps.

4 - Un narrateur ambigü et manipulateur du temps

Le narrateur, qui raconte l'histoire, est celui qui déroule le fil ou la pelote du récit et donc du temps. Car le récit s'inscrit dans le temps. Ricoeur

tient le récit pour « le gardien du temps dans la mesure où il ne serait de temps pensé que raconté¹³⁰ ». Il convient alors de se poser la question : qui raconte ? C'est pourquoi nous choisissons d'étudier la place et le statut du narrateur dans les romans de notre corpus au sein de ce chapitre dédié à la temporalité. Rappelons avec Tzvetan Todorov¹³¹ que le récit s'inscrit dans une temporalité différente de celle de l'histoire racontée, car si le temps de l'histoire est pluridimensionnel, le récit, lui, est linéaire. Cela implique des choix sur le moment du récit où le narrateur raconte ou révèle tel ou tel élément de son histoire. Ces choix entraîneront des effets esthétiques différents. La manipulation du temps est l'un des effets les plus caractéristiques du roman. En effet, le roman est par excellence l'art du temps libre, l'art de la déformation temporelle utilisée à des fins esthétiques.

Nous allons définir les caractéristiques de l'instance narrative avant de montrer comment celle-ci manipule le lecteur et le temps du récit.

a - Un narrateur ambigü

Dans le roman *La sangre*, dès la toute première ligne, le narrateur évoque une mémoire : la sienne. Il se demande dès la première ligne si la noce d'Isabel a eu lieu en mai ou en juin 1936 et se décide pour « *la temporada de bodas* », ce qui correspond à l'effort mnésique fait par une personne âgée. D'autres détails l'éclairent sur la date des faits : les rosiers en fleurs qui renvoient au début de l'été. Le type de roses elles-mêmes (roses thé miniatures ou roses à grosses fleurs) sert à dater l'événement en fonction de la mode de l'époque. Ce narrateur est avant tout quelqu'un qui se souvient. Son hésitation sur la date précise des événements racontés en fait un témoin de l'action comme s'il l'avait vue et vécue, mais sa mémoire est humaine et donc faillible.

Le narrateur apparaît donc ici comme un simple témoin, qui se contente de relater ce qu'il a vu, selon une focalisation externe. Ce pourrait être par exemple un vieil habitué de l'auberge qui connaît parfaitement l'histoire de ce lieu, quelqu'un de suffisamment observateur et à l'esprit d'analyse assez poussé pour établir une relation entre le type de roses et la date des faits,

¹³⁰ Paul Ricoeur, *Temps et récit 3. op. cit.*, p. 435.

¹³¹ Tzvetan Todorov, « Les catégories du récit littéraire » in *Communications 8, l'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, Points, 1981, p. 145.

relier tous les détails entre eux comme les éléments d'un puzzle et reconstituer les faits. Toutes ces considérations sur les roses éloignent quelque peu le lecteur de l'action, mais ont l'avantage de caractériser dès les premières lignes la personnalité du narrateur, bien que nous ne puissions pas clairement l'identifier. Ce narrateur témoin serait donc une voix intra-hétérodiégétique à focalisation externe selon la classification de Gérard Genette¹³² : « intra » puisqu'il fait partie de la fiction, « hétéro » car il n'est pas l'un des personnages de l'histoire qu'il raconte de l'extérieur. Pourtant, il n'en est rien. Dans le paragraphe suivant, l'entrée en scène des trois hommes à la Citroën 11cv se centre davantage sur l'action, et le narrateur semble tout d'abord disparaître, puis il signale à nouveau sa présence par des tournures comme « parecía que » qui montre une subjectivité. On voit donc que ce narrateur a du mal à s'effacer devant les faits et il est omni-présent. En effet, quelques lignes plus loin lorsque le narrateur décrit l'attitude du patron, il ajoute : « pensó que aquellos hombres » puis « y también pensó que podían ir a una boda a Irún ». De même, on lit page 18 : « pero el tabernero sabía que » puis « no sabía si ». Plus loin, page 45, lors de la noce « otros coincidían en lo gallardo » et « otros en cambio pensaban » (*La sangre*, 52). Nous sommes donc en présence d'un narrateur omniscient qui peut pénétrer les pensées intimes de ses personnages. La focalisation n'est plus externe, mais interne. Les descriptions sont extrêmement précises et faites par quelqu'un qui aurait bien connu et fréquenté le bar, voire-même obtenu des informations par des tiers. Par exemple, à la page 15, ce sont « Los que habían conocido la venta Etxarri » ; plus loin : « los nuevos visitantes » et enfin « los visitantes habituales » qui disent les faits, qui constituent la source de son récit. Le narrateur s'appuie ici sur d'autres témoignages que le sien comme s'il avait besoin que d'autres confirment ses dires pour asseoir l'authenticité de ses propos. Son propos se trouve légitimé plus loin par l'expression : « lo cierto es que el tabernero no sabía » (*La sangre*, 16) où « lo cierto es » rassure le lecteur sur la véracité de son témoignage. Sa parole doit être tenue pour vraie.

Nous assistons au cours de ce premier chapitre à un passage d'un narrateur témoin de l'action (intra-hétéro diégétique) à focalisation externe, à un narrateur à focalisation zéro, qui en sait beaucoup trop sur tout et sur tous

¹³² Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, Poétique, 1972, p. 204.

les personnages. Il se situe bien au-dessus des personnages de l'histoire, dont il perce les pensées, les intentions, la personnalité.

Cette focalisation zéro du narrateur omniscient, fait de lui une voix indéterminée, non identifiable, une parole en quelque sorte divine, qui est a parole du mythe.

On retrouve ce type de narrateur omniscient dans *Bella*. En effet, il connaît tous les ressorts psychologiques de Toribia :

En su imaginación se encendía un luminoso parpadeo : Oasis Toribia Restaurant (*Bella*, 358)

Il sait ce qu'aucun des personnage ne peut savoir et ne dit pas comment il en a connaissance :

La primera persona que supo que [...]. (*Bella*, 48)

De même dans *Las perlas* il accède aux méandres de la pensée du milliardaire:

Los pensamientos del Duque divagaban por otros ámbitos [...]. (*Las perlas*, 174)

L'incipit de *Islas* offre une configuration de l'instance narrative que l'on va retrouver tout au long du roman, avec quatre lignes que l'on peut attribuer à un narrateur pour l'instant indéterminé :

Era el mes de octubre, cuando ya se ha recogido el vino, pero aquella era una tierra de pastos que no producía vino. Al atardecer era una isla entre montañas. Los bosques cambiaban de color y el otoño había empezado a alargar las sombras. (*Islas*, 13)

puis le récit passe par la bouche du berger Tertuliano sans transition :

El otoño es la estación del jabalí, un animal áspero, dijo el pastor. (*Islas*, 13)

On peut établir un parallèle entre le rôle de Tertuliano dans *Islas* et celui de Castro dans *La sangre*. Chacun prend le relais du narrateur pour raconter ses propres souvenirs dans un monologue adressé à un seul auditeur : Fortes à de nombreuses reprises tout au long du roman *Islas*, ou le futur notaire Goitia lors du repas à Biarritz. On peut dire que le narrateur délègue sa voix à chacun d'eux.

Le passage sans transition du récit du narrateur à celui de Tertuliano place celui-ci sur le même plan que le narrateur du roman et en fait un second narrateur, interne au roman :

El Land Rover arrancó violentamente con los dos hombres y con el enjambre de noticias dentro.

« ...el Papa da muestras de cansancio...cielo despejado toda la mañana y nubes al atardecer.. »

Más ovejas ¿Lo decía en broma ? ¿Para qué quería el pastor más ovejas ?
(*Islas*, 50)

Le discours radiophonique est placé entre guillemets, comme une citation, alors que celui de Tertuliano ne l'est pas, comme si ses paroles faisaient partie du premier niveau de la narration.

Seul l'espace typographique que l'on observe ci-dessus laisse penser que l'on change de narrateur, que l'on passe du récit du narrateur extra-diégétique à celui du berger. Ce changement de narrateur implique également un changement à la fois de lieu (on passe de l'intérieur de la voiture à un espace rural indéterminé) et de temps. Cela peut être quelques minutes plus tard, mais aussi peut-être beaucoup plus tard, et il semble que le saut dans le temps n'ait pas d'importance. Car le temps est mis à plat, dans une juxtaposition d'instantaneités dont ceux qui concernent le berger Tertuliano, au nom révélateur de son statut de conteur, sont éternisés par son récit, une narration élevée ainsi au rang de mythe. Car, ainsi que le dit Paul Ricœur¹³³, le mythe élargit le temps ordinaire.

Ces changements de narrateur se retrouvent à de nombreuses reprises tout au long du roman, et désorientent le lecteur. Le chapitre deux intitulé *El amor* commence ainsi :

Octubre era el mes del Rosario. (*Islas*, 69)

Suivent des réflexions sur le Christ sans aucun rapport avec le chapitre précédent et on se demande d'où émanent ces propos. On comprend seulement à la page 70 en lisant « Maria Antonia sabía que ... » qu'il s'agit de la transcription des pensées de la vieille épicière, qui acquiert alors également ce statut de narrateur de deuxième niveau.

De même dans *La sangre*, le statut du personnage de Castro évolue. Il devient un intermédiaire entre l'histoire racontée et le narrateur. Son poste

¹³³ Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 193.

d'observateur et de témoin le place entre le narrateur et l'histoire racontée. Cependant, il ne s'exprime jamais directement. Le narrateur est toujours là pour nous rapporter ses pensées analysées et commentées, même lorsque ses réflexions et celles de Castro semblent se mêler :

Satanás. Puede que no fuera el diablo el que tramó el destino del capitán Herráiz. (*La sangre*, 102)

Cette réflexion pourrait tout aussi bien être celle du docteur Castro que celle du narrateur. Mais on peut lire ensuite :

Seguramente, el doctor podía considerar [...]. (*La sangre*, 102).

Nous voyons donc que le narrateur ne s'efface pas même si l'énonciation est parfois ambiguë :

Hubiera sido inteligente pensar que se había puesto en marcha la estrategia de la araña. (*LaSangre*, 212).

On peut se demander : qui pense ici ? Castro ? Le narrateur ? Sans doute les deux à la fois. Leurs pensées coïncident. Plus loin, lorsque nous lisons :

Cualquiera podía imaginar [...]. (*La sangre*, 212).

Et qui représente ce « cualquiera » ? Un témoin peut-être ? Ou bien Castro ? ou alors le narrateur ? Et les questions suivantes ?

Pero de todo esto,... ¿Qué sabía el muchacho? ¿Y qué le importaba? ¿Qué sabía de todo aquello el joven Goitia, encerrado en casa de su difunta abuela? (*La sangre*, 104)

Qui se les pose ? Est-ce seulement le docteur Castro ? Ou bien ce style indirect libre dissimule-t-il la présence du narrateur ? Il réapparaît un peu plus loin de façon plus nette lorsqu'il ajoute :

[...] pero no saldrían de labios del doctor las palabras que ayudarían a descifrar el misterio. (*La sangre*, 105).

Le statut de ce personnage est donc ambigu. À mi-chemin entre l'action et la narration, il fait partie de l'histoire tout en étant un observateur-témoin et garant de la mémoire, à la recherche constante du souvenir. On pourrait le confondre avec le narrateur. Pourtant, il ne prend jamais la place de celui-ci qui se situe toujours derrière lui pour analyser ses doutes, ses hésitations, ses tentations et sa conscience :

Podía ser espeluznante visitar los sótanos y bodegas donde se almacenan los recuerdos y de eso el doctor sabía una buena porción de cosas. (*La sangre*, 105)

Ce narrateur qui parfois pénètre les pensées de ses personnages peut se transformer en simple observateur extérieur comme le montrent certains procédés d'écriture.

L'emploi de la tournure indéfinie « era bien sabido » permet au narrateur de se mettre au rang de tous les habitants de Linces, de parler en leur nom, comme s'il était l'un d'eux :

Era bien sabido en la comarca de Linces que [...]. (*Bella*, 16)

Dans la phrase suivante, il apparaît à la fois comme un narrateur omniscient grâce à « nadie podía » et comme un simple témoin avec « hombres maduros aseguraban » :

Pero nadie podía jactarse de haberla conocido a los dieciocho años. Hombres maduros aseguraban [...]. (*Bella*, 32)

Le narrateur se retranche souvent derrière la rumeur, la vox populi pour présenter les faits et ainsi s'effacer avec la tournure indéfinie "se" suivi de la troisième personne du singulier :

Se decía que durante la guerra [...]. (*Islas*, 50)

Se decía que en la sierra había un tesoro. (*Islas*, 53)

ou l'emploi des indéfinis « alguien », « algunos », « otros » :

Algunos hubieran pensado que el hijo del jardinero... Otros imaginaron que, inconsciente de lo que había sucedido [...]. (*Bella*, 194)

A muchos no hubiera sorprendido que el hijo del jardinero estuviera al corriente de aquel detalle, pero otros dudaron [...]. (*Bella*, 195)

Cette présence d'une vox populi comme origine du récit rappelle que « le mythe définit la narration dont l'auteur est la société¹³⁴ », selon Benoît Vincent, citant Pascal Quignard.

La sangre est particulièrement riche en tournures hypothétiques, surtout à partir de la page 211, lorsque le témoin Castro assiste à la passation de maternité et l'on observe l'emploi fréquent des « quizás » exprimant un

¹³⁴ Benoît Vincent, « Épistémologie et mythe », in *Questions de mythocritique, Dictionnaire*, op. cit., p. 124.

questionnement de la part du narrateur. C'est le cas par exemple dans les phrases suivantes :

[...] quizá fue de ese modo simple, banal y casi sin palabras, como todo se produjo. (*La sangre*, 211)

Quizás cada una de ellas alimentaba proyectos que de haber sido contrastados hubieran resultado ser complementarios, aunque ninguna de las dos los hubiera podido confesar. (*La sangre*, 214)

“como si” est employé aussi comme une tournure hypothétique dans ces deux formulations équivalentes :

[...] como si entre ellas se hubiera establecido un pacto. (*La sangre*, 211)

[...] como si hubiera sido previamente pactado. (*La sangre*, 211)

On peut même trouver l'association des deux dans une alternative d'hypothèses :

El destino [...] ponía ahora a su alcance una mansa y tibia escena de maternidad, como si se compadeciera de ella, o quizá para que [...]. (*La sangre*, 213).

Derrière cette supposition transparait l'esprit d'analyse du docteur Castro, mais aussi celui du narrateur :

[...] como si todo hubiera sido calculado de antemano y posiblemente era ésa la suposición más acertada aunque fuera imposible de demostrar. (*La sangre*, 214)

Ici donc, le narrateur se place à l'extérieur de ses personnages, il en sait moins qu'eux, et ne pouvant pénétrer leurs pensées tente de comprendre les ressorts de leur psychologie. L'incertitude et le doute finissent par affecter ce narrateur qui au début du roman se présente comme omniscient autant qu'omni-présent. Ce narrateur extérieur à l'action se transforme peu à peu et adhère de plus en plus au personnage de Castro, même si on ne peut toutefois pas les confondre. Le narrateur est donc insaisissable, non identifiable. Nous pouvons constater une évolution au fil du roman, vers une ambiguïté narrative qui contribue à brouiller les repères. Nous sommes alors dans une logique de l'ambigu, de l'équivoque, qui est bien celle du mythe¹³⁵.

Selon Pierre Brunel, le récit mythique est anonyme et collectif¹³⁶. Il cite Lévi-Strauss, en réaffirmant que les mythes n'ont pas d'auteur. C'est pourquoi les

¹³⁵ Selon Jean-Pierre Vernant, *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris, La découverte, 1974, p. 25.

¹³⁶ Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p. 7-15.

narrateurs des romans de Manuel de Lope sont si ambigus. Ils ont anonymes (à l'exception de celui de *El libro* qui est un narrateur à la première personne et parfaitement identifié) et semblent souvent parler d'une voix collective car le message mythique est censé venir de nulle part. Ce narrateur non identifiable possède alors tous les atouts pour manipuler le lecteur.

b - Un narrateur manipulateur

Dans le roman *Bella*, le narrateur manie les indéfinis de manière à créer une ambiguïté autour des personnages. Dès l'incipit, les « alguien » et « otra persona » laissent planer le doute sur l'identité des personnages :

No fue al comenzar la agonía del General Lopez Goitia cuando alguien dijo, « hay que avisar al doctor Castro » y otra persona musitó « ya está avisado » [...]. (*Bella*, 11)

Le narrateur confronte des avis divergents sur le jeune Zorrilla de telle sorte que le lecteur ne sait pas à quoi s'en tenir sur la personnalité du jeune homme qui garde ainsi tout son mystère et son opacité. On ne sait rien de plus sur lui que ce qu'en disent ou pensent les gens du village :

Habia quien pensaba que el muchacho era incapaz [...] a pesar de que el doctor, [...]. (*Bella*, 49)

Il fait de même pour Ana Rosa :

Se decía que en Madrid [...]. (*Bella*, 32)

Puis il instille le doute en ajoutant :

Todo eso eran patrañas en opinión del doctor. (*Bella*, 32)

On retrouve cet emploi de l'indéfini dans *La sangre* :

Alguien hubiera admirado la compostura de Muslito de Pollo sentado bajo aquel árbol con la pluma suspendida el cartapacito de cuero apoyado en las rodillas. (*La sangre*, 86).

Lors du repas de nocces, quelques invités font des commentaires, et on devine que le jeune marié fait des envieux parmi ses camarades militaires sans qu'il soit précisé qui prononce ces paroles :

Braguetazo – dijo alguien que les veía bailar. (*La sangre*, 50)

Dans *Las perlas*, le narrateur s’amuse à dérouter son lecteur en commençant par ces mots le chapitre intitulé *El punto filipino* :

Bien, Aquino, bien, buena labor-dijo Fernando Garras como si hablara con un chimpancé amaestrado. (*Las perlas*, 113)

En effet, on vient d’apprendre que la voiture de Kauffman a été saccagée par un énergumène comparé à un chimpanzé. On peut donc imaginer que Garras est en train de féliciter son serviteur Aquino Tuan dans sa tâche d’exécuteur des basses œuvres. Or, les lignes suivantes informent que Garras est entre les mains de son masseur filippin dont il apprécie le savoir-faire.

Le narrateur manipule également son lecteur sur le temps. Dans *La sangre*, le narrateur, en retrouvant les hésitations de la toute première phrase du roman sur la date de la noce :

[...] pero la misma boda había tenido lugar en mayo o en junio. (*La sangre*, 45)

donne au lecteur l’impression de piétiner dans un retour incessant aux mêmes repères, en ressassant le passé sans pouvoir déterminer une date certaine. Il semble que l’on avance au cœur de l’histoire en suivant une spirale et non un schéma linéaire.

Dans *La sangre ajena*, le récit s’organise en quatre chapitres ayant chacun un titre. Ces quatre titres établissent par eux-mêmes une chronologie des événements :

- 1- La boda
- 2- El viaje de novios
- 3- El fruto malogrado
- 4- El vientre ajeno

Cette chronologie est uniquement celle des événements qui s’étendent du début du mois de Juin 1936 jusqu’à la fin du printemps 1937 soit Th1. Elle ne fait aucune référence au temps Th2, autrement dit ces titres de chapitres ne prennent pas en compte les faits relatés appartenants à l’époque du séjour de Miguel Goitia à Las Cruces. Le narrateur ne précise aucune date à ce sujet. Ce n’est que par déduction que le lecteur peut situer ce laps de temps d’environ deux mois vers le milieu des années quatre-vingt.

L'organisation interne de chaque chapitre ne correspond pas rigoureusement au titre annoncé et peut comporter d'autres périodes temporelles, conduisant une fois de plus le lecteur dans une construction temporelle labyrinthique qui exige de la part du lecteur un effort de reconstruction des faits. Nous pourrions dire que la construction narrative ne suit l'ordre chronologique des événements qu'en apparence et dans leur globalité. Car en réalité les nombreuses analepses et prolepses complexifient le récit. Le narrateur s'autorise des digressions, des retours en arrière, ou annonce ce qui va se passer ultérieurement car il parle avec le recul du temps ; Il se penche sur le passé, sa vision du temps englobe plusieurs décennies et au moins trois générations : Isabel cruces, Verónica Herraiz et Miguel Goitia.

Le lecteur est donc obligé de faire lui-même l'effort de reconstruire le temps, dans une démarche labyrinthique qui est elle-même l'expérience du mythe. Car, pour Philippe Forest¹³⁷, le labyrinthe n'est pas seulement le lieu de l'expérience de l'espace mais aussi le lieu de l'expérience du temps.

La construction de *Islas* semble à première vue identique, car elle se compose également de quatre chapitres :

- 1- La tierra
- 2- El amor
- 3- El dinero
- 4- La muerte

Nous voyons que ces quatre chapitres traitent de sujets fondamentaux, et à la différence de *La sangre*, ne renvoient pas à une histoire, à un récit, mais plutôt à de grands thèmes philosophiques. Cependant, ces quatre thèmes apparaissent tout au long du récit à travers les quatre chapitres, sans que l'on puisse dire lequel domine dans l'un ou dans l'autre de ces chapitres. Les titres sont donc trompeurs, et ne suivent aucune chronologie. Ces quatre sujets sont traités en même temps et non séparément comme le titre pourrait le faire croire. *Islas* n'offre pas de repère temporel. On comprend que l'histoire est contemporaine de l'écriture, donc située dans le milieu des années 2000, après la restructuration et la modernisation du port de Valencia. De même *Las perlas*, qui commence par « El día 3 de agosto »,

¹³⁷ Philippe Forest, *op. cit.* p. 66.

sans aucune précision annuelle. Mais ces romans, par leur structure chaotique, reflètent la vie dans toute sa complexité, et rappellent, ainsi que le montre Benoît Vincent, que le mythe débute du chaos.

c - La manipulation du temps

De nombreuses prolepses émaillent le récit, éveillant la curiosité du lecteur. Pour ce terme, nous renvoyons à Gérard Genette, qui la définit comme une anticipation consistant à évoquer par avance un événement ultérieur à l'histoire. Ces anticipations « peuvent avoir une fonction de prescience ou d'annonce » signale Oswald Ducrot¹³⁸, comme c'est le cas pour les souffrances annoncées de María Antonia Etxarri :

Nadie imaginaba que la guerra civil iba a estallar y que la muchacha iba a sufrir lo que sufrió y que se contará más tarde. (*La sangre*, 18)

Cette phrase nous rappelle que le narrateur est le maître du récit et du temps et que le lecteur devra attendre encore quelques pages pour connaître l'histoire de Maria Antonia.

María Antonia Etxarri presentía que alguno había de violarla. (*La sangre*, 22)

Plus loin sur la même page, l'anticipation se complexifie grâce au souvenir : on se projette dans l'avenir, afin de pouvoir en évoquer le passé :

[...] pero delante de la furgoneta de repartir el hielo María Antonia Etxarri había de acordarse de la noche en que la violaron. (*La sangre*, 22)

Dans *Bella*, la mort du général López Goitia est annoncée dès la première page :

Poco imaginaba [el doctor] en aquel momento que el general no vería el día de mañana. (*Bella*, 40)

puis les réflexions sur l'état de santé du général nous conduisent à la soirée des funérailles sans que nous sachions le moment ni les circonstances exactes de sa mort. Dans le même roman, il est annoncé page 127, bien avant le récit des événements tragiques :

¹³⁸ Oswald Ducrot et Jean-Marie Shaeffert, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, Essais, 1995, p. 712.

Aquel iba a ser un día importante. El abogado suponía que aquel iba a ser un día importante, pero su imaginación no lograba alcanzar hasta qué punto iba a ser un día catastrófico [...]. (*Bella*, 127)

Et quarante-deux pages plus loin, lorsque le jeune Zorrilla se dirige vers la maison où il commettra l'irréparable, une prolepse de rappel est offerte au lecteur :

Era una noche trágica, pero el muchacho aún no lo sabía. (*Bella*, 181)

Dans *Las perlas*, après un appel téléphonique orageux de Kauffman à Millonetis, une prolepse nous apprend :

El precio de la osadía nocturna lo pagaría con elevados intereses por la mañana. (*Las perlas*, 96)

ce qui est une manière d'annoncer des représailles sévères de la part du puissant Millonetis et de conduire le lecteur dans le labyrinthe temporel de la narration. Nous avons dit plus haut que seul le narrateur possède la maîtrise du temps. En aucun cas les personnages, les héros et les héroïnes, donc les hommes, n'ont ce pouvoir. Ils sont au contraire soumis à l'épreuve du temps, enchaînés à Chronos, ce qui génère une angoisse existentielle que la littérature tente d'apaiser. Si l'on en croit Antonio Muñoz Molina, « La littérature (Stendhal, Cervantes) invente des héros et des héroïnes qui veulent briser les limites spatiales et temporelles de la vie à laquelle ils ont été condamnés¹³⁹ ». Nous allons donc maintenant étudier les divers types de personnages que l'on retrouve dans les différents romans du corpus et nous verrons ainsi de quelle façon ils tentent de se dégager de ces limites spatio-temporelles qui leur sont assignées.

Jean Burgos¹⁴⁰ rappelle que « tout recours au comportement mythique reviendrait à "se guérir de l'œuvre du temps" ». Il ajoute que « le recours au mythe est une quête d'un sens cherché hors des limites chronologiques actuelles ». Nous pouvons donc envisager de considérer les personnages de notre corpus romanesque comme des figures mythiques, par conséquent incorruptibles par l'œuvre du temps.

¹³⁹ Antonio Muñoz Molina, « Le roman dans l'Histoire, l'histoire dans le roman » in *Cahiers de la villa Gillet* n°13, avril 2001, Lyon, La fosse aux ours, p. 73.

¹⁴⁰ Jean Burgos, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1982, p. 145.

CHAPITRE II

DES PERSONNAGES VOUÉS À
DES SITUATIONS MYTHIQUES

A LES PERSONNAGES : DU TYPE AUX FIGURES MYTHIQUES

L'étude des personnages est indispensable dans la mesure où ils sont, selon la formule de Vincent Jouve, « le moteur du roman¹⁴¹ ». La fonction principale du personnage est d'ordre diégétique¹⁴², car il assume un rôle dans l'intrigue, il fait avancer l'action. Il est bien sûr indissociable de la structure de l'action, mais « est-il pour autant réductible à sa fonction narrative » nous demande Michel Erman. Est-il seulement « l'agent d'une combinatoire » ou bien est-il aussi « le simulacre d'un être individuel, doué de volonté, de désirs, d'imagination, et parfois, porteur d'une vision du monde¹⁴³ » ? La première option a été celle du Nouveau Roman, qui a renié le personnage au point de le priver de nom.

Nous suivons plutôt Jean-Marie Shaeffer qui répond à cette question en considérant que « le personnage représente fictivement une personne, en sorte que l'activité projective qui nous fait traiter le premier comme une personne est essentielle à la création et à la réception des récits¹⁴⁴ ». C'est pourquoi nous avons choisi de consacrer une grande partie de nos travaux à la question des personnages.

Les personnages créés par manuel de Lope sont-ils des personnages uniques et individualisés ou peut-on leur trouver des points communs permettant de les relier entre eux d'un roman à l'autre afin d'en retenir quelques grandes figures mythiques ? C'est la question que nous nous sommes posée en repérant des analogies entre personnages d'un roman à l'autre. L'auteur lui-même nous conforte dans cette idée car il a déclaré à *Diario Público* : « Los personajes de mis novelas vienen y se van. Es como

¹⁴¹ Vincent Jouve, *Poétique du roman*, Armand Colin, Paris, 2007, Sedes 1997, p. 80.

¹⁴² La diégèse est définie par Gérard Genette dans : *Nouveaux discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 55-56.

¹⁴³ Michel Erman, *Poétique du personnage de roman*, Paris, Ellipses, Thèmes et études, éditions Marketing, 2006, p. 6.

¹⁴⁴ Oswald Ducrot et Jean-Marie Shaeffer, *Nouveau dictionnaire des sciences du langage*, *op.cit.*, p. 755.

una "troupe" de teatro ambulante. No es raro que aparezcan de nuevo en un avatar distinto, y en algunas ocasiones apenas disfrazo el nombre¹⁴⁵ ».

Dans le cas où nous pourrions dégager quelques grandes figures mythiques d'après divers personnages reparaissants, nous en viendrons à considérer que celles-ci sont révélatrices de l'univers fictionnel du romancier et peut être également de la société espagnole entre la fin du XX^e et le début du XXI^e siècle.

Au cours de cette étude sur les personnages, nous examinerons bien sûr les protagonistes principaux mais aussi les personnages secondaires lorsqu'ils sont porteurs de sens. En effet, c'est l'ensemble des personnages d'un roman et les relations et interactions qui s'établissent entre eux qui lui donnent son sens. La répétition de l'action qui caractérise la structure mythique se retrouve de façon significative chez les personnages : nous verrons que des personnages très secondaires, qui appartiennent à un second niveau de narration, au récit dans le récit, répètent l'action de personnages principaux.

La poétique du personnage, selon Michel Herman, « consiste à décrire les divers procédés (désignation, description, et autres énoncés prédicatifs) nécessaires à sa constitution et à son individuation, en mettant lesdits procédés en solution de continuité avec les signes culturels relatifs au contexte historico-esthétique de la création et de la perception des œuvres¹⁴⁶ ». C'est exactement ce que nous allons tenter de réaliser dans ce deuxième chapitre.

Parmi ces procédés, une attention toute particulière sera portée au nom et à la désignation des personnages. Une lettre de Zola citée par Philippe Hamon dit ainsi : « nous mettons toutes sortes d'intentions littéraires dans les noms. Nous nous montrons difficiles, nous voulons une certaine consonance, nous voyons souvent tout un caractère dans l'assemblage de certaines syllabes¹⁴⁷ ». Les noms ne sont donc pas choisis au hasard. Ils participent de la détermination des caractères. En ce qui concerne les figures mythiques, Véronique Léonard-Roques nous rappelle que le nom

¹⁴⁵ *Diario Público*, EFE, Madrid, 25/02/2010.

¹⁴⁶ Michel Erman, *Poétique du personnage de roman*, Ellipses, Thèmes et études, éditions Marketing, 2006, p. 30.

¹⁴⁷ Philippe Hamon, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon Macquart d'Emile Zola*, Genève, Droz, 1983, p. 109-110.

propre, « en raison de son « pouvoir d'irradiation ¹⁴⁸ » et d'évocation est souvent fondamental [...]. C'est que le nom du personnage qui contribue à engendrer la figure mythique fait originellement sens [...]. Loin d'être un signe arbitraire, il est motivé. Il a un contenu descriptif ¹⁴⁹ ». Plus loin elle ajoute : « cette transparence sémantique [du nom] s'explique par le fait qu'on a affaire à une figure symbolique. Dans nombre de cas, les procédés dérivationnels de construction onomastique témoignent de cette recherche de limpidité signifiante ¹⁵⁰ ». Maurice Molho ¹⁵¹ parle d'acte d'onomatopée auquel se livre le lecteur lorsqu'il prédit la qualité de l'être du personnage et décrypte le programme de comportements et d'actes dont le nom est l'indice. Dans l'œuvre de Manuel de Lope, il arrive parfois que le narrateur commente lui-même l'attribution d'un prénom, comme c'est le cas pour celui de la petite Verónica de *La sangre* (p. 203). C'est dire l'importance que l'auteur lui accorde. Le sociologue Jean-Gabriel Offroy ¹⁵² explique comment le prénom exprime le désir de celui qui l'impose, donc il est tourné vers l'avenir. Ce prénom est choisi par la mère biologique, la servante Maria-Antonia Etxarri. Il est immédiatement accepté par Isabel, la mère adoptive (212 -214), car les deux femmes placent dans ce prénom un projet d'avenir. Tout se passe comme si la mère adoptait le prénom de l'enfant avant même d'adopter la fillette elle-même. Mais ce même prénom peut prendre un tout autre sens dans un autre roman (*Islas*) lorsqu'il est perçu par Freddy Fortes, le mari divorcé d'une autre Verónica. Il évoque, malgré ses sonorités mélodieuses, la froideur et la dureté d'une impitoyable femme d'affaires (*Islas*, 45), et Fortes associe l'initiale V. au mot « vampiresa » (*Islas*, 306).

Le nom ou le prénom n'est donc pas univoque ; il prend son sens dans un contexte. Les auteurs de l'ouvrage collectif *Les noms du roman* ¹⁵³ dégagent une problématique du nom propre dans le roman, avant de l'appliquer à divers romanciers. Pour ces critiques, le sens du nom propre se construit

¹⁴⁸ Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 82.

¹⁴⁹ Véronique Léonard-Roques, in Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 45.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 46.

¹⁵¹ Maurice Molho, « Le nom : le personnage », in *Le personnage en question*, quatrième colloque du SEL, Toulouse, Université Toulouse-Le Mirail, 1984, p. 88-89.

¹⁵² Jean-Gabriel Offroy, *Le choix du prénom*, Marseille, Hommes et Perspectives, 1993, p. 23.

¹⁵³ Johanne Bénard, Martine Léonard, Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Les noms du roman*, Montréal, Université de Montréal, département d'études françaises, Paragraphes, 1994, p. 5-20.

dans le texte. C'est pourquoi nous allons procéder à un « déchiffrement » des noms propres – étude onomastique – au fur et à mesure de nos analyses sur les personnages. L'auteur peut « fixer dans le nom propre les qualités que le déroulement de l'action attribue au personnage¹⁵⁴ » a montré Claude Calame à propos d'Homère se livrant à des jeux étymologisants autour du nom d'Ulysse. Nous nous appuyerons donc sur la « transparence onomastique » dont parle Philippe Hamon, en tant que facteur de lisibilité du texte.

L'objet principal de cette deuxième partie est de déterminer dans quelle mesure les personnages reparaissant de l'œuvre romanesque de Manuel de Lope peuvent être considérés comme des figures mythiques.

À cette fin, nous reprendrons les définitions élaborées par Véronique Léonard Roques qui distingue ainsi le type¹⁵⁵ de la figure mythique : alors que le type présente « des traits conventionnels fixes et immuables¹⁵⁶ » qui le rapprochent de l'allégorie, tels l'avare Harpagon ou le père Goriot comme image du sacrifice paternel, la figure mythique peut subir des distorsions par rapport au modèle. Alors que le type est monosémique, la figure mythique est empreinte d'ambiguïté. Pascale Auraix-Jonchière la définit ainsi : « La figure mythique, somme jamais close [des] "incarnations" d'un personnage dont on décline à travers le temps les divers avatars [...] s'enracine dans un fond culturel prégnant¹⁵⁷ ». Nous verrons alors que certaines figures tel le personnage ancillaire nommé tantôt Toribia tantôt Maria-Antonia n'est pas monosémique mais adopte des caractères légèrement différents en fonction du contexte. Les deux docteurs Castro ne sont pas non plus un seul et même personnage apparaissant dans deux romans différents ; ils se distinguent à la fois dans leur rôle et leur sens symbolique. Véronique Léonard Roques confirme cette idée en remarquant que « La figure mythique est une forme de représentation se référant à un personnage (ou caractère marquant) à travers la constitution d'un système relationnel qui ne se conçoit que dans la répétition, la recreation, l'écart, la variation. Elle

¹⁵⁴ Claude Calame, *Le récit en Grèce ancienne*, Paris, Méridiens, Klincksieck, 1986, p.160

¹⁵⁵ Du latin *typus* : « modèle ». En grec, *typos* signifie « marque d'un coup », « caractère d'écriture », « image » puis « modèle-type ». selon le *Dictionnaire étymologique* de Albert Dauzat, Jean Dubois et Henri Mitterrand, Paris, Larousse, 1971.

¹⁵⁶ Véronique Léonard-Roques, *op. cit.*, p. 36

¹⁵⁷ Pascale Auraix-Jonchière, « Personnages historiques et figures mythiques : l'exemple de Jeanne d'Arc », in Véronique Léonard-Roques, *Figure mythique, fabrique et métamorphose*, *op. cit.*, p. 235.

intègre aussi, dans les ambiguïtés de sa composition, une part de mystère, d'effroi. Car elle est étroitement liée au mythe, cette configuration narrative qui offre une réponse symbolique aux questions majeures auxquelles se confronte l'humanité, qui dit l'inconcevable, les situations d'aporie¹⁵⁸ ».

C'est donc à travers l'étude approfondie des personnages et de la façon dont ils affrontent les situations dans lesquelles ils sont plongés que nous tenterons d'explorer l'univers romanesque de Manuel de Lope afin de voir quel regard l'auteur porte sur le monde, et de quelle façon il se positionne par rapport à ces questions fondamentales qui se posent à l'être humain.

1 - La femme fatale

Certains personnages féminins de l'œuvre de Manuel de Lope peuvent être qualifiés de femmes fatales. Il s'agit de Ana Rosa dans *Bella en las Tinieblas* (1997), de la femme du milliardaire Millonetis dans *Las perlas peregrinas* (1998) et de l'ex-femme de l'ingénieur Alfredo Fortes dans *Otras Islas* (2008). Nous étudierons ces trois personnages successivement et dans l'ordre chronologique de l'écriture, afin de montrer qu'il existe une évolution, une transformation de ce personnage mythique au fur et à mesure de la production fictionnelle de l'auteur.

a - Ana Rosa ou les infortunes de la beauté

a - La puissance du regard

Ana Rosa est le personnage central du roman *Bella en las Tinieblas*, et sa beauté fatale est sa caractéristique essentielle, comme l'annonce le titre lui-même. Ce personnage est inspiré d'une personne ayant réellement existé, alors que l'histoire, elle, est inventée. Ana Rosa Camps fut la maîtresse d'un général franquiste qui l'avait installée dans une suite de l'hôtel Wellington à Madrid, où elle a vécu jusque dans les années 70. Elle fut l'amie de jeunes poètes et écrivains qu'elle recevait à l'hôtel et dont elle fut la muse. L'action du roman se situe dans les années 80 lorsque l'auteur imagine qu'elle s'est retirée avec le Général dans une villa d'un village

¹⁵⁸ Véronique Léonard-Roques, *op. cit.*, Présentation de l'éditeur.

imaginaire de la côte cantabrique. Sa beauté légendaire fascine les hommes qui l'approchent. Ana Rosa est désignée par la suite par l'expression « la espléndida viuda » (43 ; 93). L'adjectif est un superlatif de « bella ». Mais cette beauté n'est jamais décrite. Le lecteur doit se passer d'un portrait et se contenter de l'expression « una odalisca » (*Bella*, 205) pour imaginer une beauté méditerranéenne et sensuelle, de harem oriental, telle que les peignait Delacroix au XIX^e siècle. Il doit donc recourir à son imagination et à sa culture picturale pour s'en forger une représentation. Les seuls éléments physiques sur lesquels insiste le narrateur sont les yeux. Or, les yeux, nous dit Marc Le Bot¹⁵⁹, sont de puissants canaux d'échanges, car ils reflètent le monde extérieur au corps, et ils révèlent la profondeur de l'âme. Lorsque l'avocat venu défendre l'héritage du neveu du Général aperçoit pour la première fois Ana Rosa lors de la réception qui suit les funérailles, il en fait l'expérience :

Fueron sólo unos segundos. Dirigió hacia él el cerco pálido de los ojos. Cargó sobre él una mirada profunda, la negra pupila dilatada por el láudano o por las ampollas de morfina que el doctor le suministraba [...]. El abogado recuperó los sentidos. (*Bella*, 46)

Remarquons que l'échange des regards dure quelques secondes seulement. Cette indication temporelle marque la brièveté de l'entrevue et donc sa force, renforcée par l'adjectif « profunda », par la noirceur de « la negra pupila » contrastant avec le « cerco pálido de los ojos » et par le verbe « cargó » comme si ce regard était une arme, une flèche décochée sur l'avocat qui en perd ses esprits, puisqu'à la fin il est précisé: « recuperó los sentidos ». Nous comprenons alors que ce regard a un effet troublant sur ceux qui le croisent. Plus tard, lorsque le jeune Zorrilla se trouve seul dans la maison avec Ana Rosa, ces mêmes yeux exercent sur lui un pouvoir pétrifiant :

Sentía sus ojos negros, las pupilas hondas, burlonas, cariñosas, buscando no sabía qué resquicio en el terrible sentimiento de vulnerabilidad que le petrificaba. (*Bella*, 85-86)

De plus, grâce au verbe « sentía » employé à la place de « veía », on voit ici que la force de ce regard est d'être non seulement vu mais ressenti. Il pénètre l'intériorité du jeune homme et le rend vulnérable. C'est ce regard qui excite en lui un désir difficilement contrôlable.

¹⁵⁹ Marc Le Bot, « Les yeux sont équivoques », *Traverses* N°18, *La stratégie des apparences*, février 1980, p. 10.

Ce regard est inquiétant, par l'effet des drogues « negra pupila dilatada por el láudano o las ampollas de morfina » (*Bella*, 46) qui transforme son regard, lui donnant un aspect artificiel. Beaucoup plus tard, lorsque le docteur s'apprête à lui injecter la dose de morphine qui lui sera fatale, il se souvient que « la morfina había contribuido a formar la aureola de gloria y belleza que irradiaba Ana Rosa, lo mismo que había trazado las más suntuosas ojeras de sus párpados » (*Bella*, 391). Les termes « aureola » et « irradiaba » rappèlent l'icone de la Gorgone Méduse à la tête auréolée de serpents ou d'une chevelure qui entoure le visage comme une crinière. On pense également au soleil noir qui darde ses rayons destructeurs dans d'autres œuvres dédiées à Méduse, oxymore analysée par Sylvain Détoç¹⁶⁰. On pense alors au regard de Méduse, au pouvoir létal, qui pétrifie tous ceux qui le croisent.

b - Le portrait de Méduse

Lorsque l'avocat Fredi Gavilán découvre une mosaïque romaine dans la grotte secrète des thermes de l'ancienne station balnéaire, il pense : « el rostro de una medusa. Era el rostro de ella. » (*Bella*, 305) « Ella » désigne bien sûr Ana Rosa. Nous avons déjà évoqué plus haut ses yeux aux pupilles dilatées dont l'aspect anormal rappelle les yeux globuleux de la Gorgone Méduse dans ses représentations iconographiques. Ana Rosa serait donc bien un avatar de Méduse, mais avec les atouts d'une femme belle et séduisante, et non un monstre horrible. Car la Méduse, comme toute figure mythique, est profondément ambivalente et peut donc se muer en son contraire. Elle qui représente l'horreur, le monstre insoutenable, peut être l'image de la beauté parfaite. Sylvain Détoç¹⁶¹ a souligné cette évolution des traits de Méduse qui s'humanisent, se féminisent, à partir du cinquième siècle av. J.C., citant Françoise Frontisi Ducroux qui dit que ses traits connaissent une « mutation décisive » donnant naissance « à la figure d'une méduse qui fascine désormais par une beauté aussi insoutenable que sa laideur initiale¹⁶² ».

Cette femme tient son fort pouvoir de séduction de son regard artificiel et d'une profondeur insondable. Ses yeux recèlent un mystère comme le

¹⁶⁰ Sylvain Détoç, *La Gorgone Méduse*, Monaco, Éditions du Rocher, 2006, p. 88.

¹⁶¹ *Ibidem*, p.15.

¹⁶² Françoise Frontisi Ducroux, *Du masque au visage, Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris, Flammarion, Idées et recherches, 1984, p. 11-12.

montre cette comparaison : « vivos los ojos como peces de las grandes profundidades » (*Bella*, 204). Ces poissons sont étranges, inaccessibles, mystérieux. Le mystère est une autre caractéristique de ce personnage et l'un des éléments de son pouvoir de séduction. Selon la thèse que Jean Baudrillard¹⁶³ développe dans son chapitre intitulé « L'horizon sacré des apparences », la séduction élude le sens et la vérité pour se nourrir des apparences.

C'est bien ce que montrent les deux phrases suivantes dans lesquelles Ana Rosa est comparée à un tigre :

Aquella tarde el tigre de la morfina bostezaba, lujoso y satisfecho, exhibiendo el enigma de su piel. (*Bella*, 157)

[...] (una ola de recuerdos) era lo que el tigre de Bengala guardaba entre sus atributos y en los signos indescifrables de la piel. (*Bella*, 162)

Dans les deux cas, on lit : « el enigma de su piel » puis « los signos indescifrables de su piel ». Or la peau est l'enveloppe corporelle, elle en est la protection et la partie visible, c'est-à-dire l'apparence. Nous voyons que cette apparence recèle des mystères insondables pour l'avocat qui l'observe, fasciné, grâce aux termes « enigma » et « signos indescifrables ».

Dans la première phrase, le tigre est endormi par la morphine et c'est la volupté de son attitude féline qui montre qu'Ana a pleinement conscience de ses atouts. Dans la deuxième, le complément « de Bengala » apporte une touche d'exotisme mais exprime aussi l'animalité d'une femelle royale et dominante, imprévisible comme le superbe fauve. Cette femme peut susciter la peur et le désir, attraction et répulsion à la fois.

c - Une femme aux pouvoirs maléfiques

Nous venons de voir que la séduction d'Ana Rosa est ambivalente, car son pouvoir d'attraction est dangereux. Il l'est pour l'avocat Alfredo Gavilán, qui sait que persuader Ana Rosa de signer des documents relatifs à l'héritage ne sera pas une tâche facile, comme le montre l'énumération des obstacles qui vont se dresser devant lui, introduits par « sin » et « ni [...] ni » :

No había estado a la altura de las circunstancias, porque la primera obligación de un abogado es ponerse en contacto con la parte contraria, sin dejarse intimidar por el desdén, ni por la elegancia del luto, ni por el abuso de estupecíficos [...] Ella misma era un narcótico. (*Bella*, 47)

¹⁶³ Jean Baudrillard, *De la séduction*, Paris, Galilée, 1979, p. 75 à 83.

Alfredo Gavilán est lucide. Il se rend compte de ses propres faiblesses : « no había estado a la altura de la circunstancias ». Il a conscience de s'être laissé intimider par les atouts de la partie adverse. Ana Rosa possède, comme ces mêmes narcotiques qu'elle utilise, le pouvoir d'endormir et de neutraliser son adversaire. Lors de l'entrevue où il doit convaincre Ana Rosa de signer des papiers qui lui feraient reconnaître Miguel Goitia, son client, comme unique héritier de la maison du Général, elle entreprend une stratégie de séduction destinée à différer le moment où elle va (ou pas) signer en faveur du neveu. La rencontre se fait dans la maison du Général, sur son territoire, comme s'il s'agissait d'un combat où il y aura nécessairement un vainqueur et un vaincu. Elle a fixé son rendez-vous à cinq heures de l'après-midi, l'heure de la corrida :

La señora dejó una cita para usted a las cinco de la tarde. (*Bella*, 127)

telle une femme matador qui rencontrerait le taureau (le mâle) pour la mise à mort. Ses armes ne sont pas la muleta mais le regard, et aussi la parole, le verbe ensorceleur, car elle s'apprête à raconter une histoire, la sienne. Elle tient à la fois de Shéhérazade, puisqu'elle retarde par son récit le moment de la signature qui lui ferait perdre l'héritage, et d'Homère à qui est empruntée cette description de « l'aurore aux doigts de roses »:

Se lo explicó con aquellas mismas palabras al abogado y describió el alba haciendo jugar en la sombra delante de sus ojos estupefactos la yema rosada de sus dedos. (*Bella*, 169)

On retrouve ici le rôle du regard, mais cette fois, ce sont les doigts qui sont dans le champ de vision de la victime, des doigts manipulateurs, qui captent la couleur de l'aube (« la yema rosada ») afin d'hypnotiser par la vue autant que par l'ouïe.

Dans la phrase suivante :

[...] pensó que debería contarle una historia antes de que oscureciera, mientras podía dominarle con una mirada brillante, y con sus ojos de pupilas dilatadas mientras quedaba suficiente luz en el porche para guiar su pensamiento. (*Bella*, 166)

Le verbe « dominer » indique sans équivoque qu'il s'agit bien là d'un combat. Ana Rosa sait comment affaiblir ou endormir les réflexes de défense de sa proie :

À las seis el tigre domesticado extendía el analgésico esplendor de su piel. (*Bella*, 161)

La métaphore récurrente du tigre est ici atténuée par « domesticado ». Ana Rosa est en apparence inoffensive, mais sa beauté, rappelée par « esplendor » est toxique (« analgésico »). Sa peau est encore une fois le lieu d'expression de sa sensualité, la superficie de son être caché, la surface qu'elle consent à offrir aux regards. Lorsqu'avant de partir l'avocat dit : « mañana por la mañana me los devuelves firmados » (*Bella*, 176), elle sait qu'elle a gagné la première manche de ce combat. Cette séduction s'exerce donc comme une domination. Il y a un gagnant et un perdant, un dominant et un dominé. L'avocat ayant prononcé ces naïves paroles, Ana Rosa entend « la voz del General susurrando [...] eres una serpiente, Ana Rosa » (*Bella*, 176). Cette comparaison avec un serpent vient compléter la symbolique de l'animal dangereux. Après avoir été comparée à un tigre, elle est comparée à un serpent. Ce n'est pas un prédateur au même titre que le fauve, mais il est dangereux d'une autre façon. Rappelons que c'est lui qui conseille à Eve de s'abandonner à la tentation du fruit défendu. Il est dangereux par la parole, par le discours séducteur. Ana Rosa sait endormir son adversaire par un récit charmeur. L'expression « el poder de atracción que ejercía en las miradas » (*Bella*, 35) pourrait constituer en soi une définition de ce pouvoir de séduction. Dans ce cas, il faudrait comprendre le verbe "séduire" comme la capacité d'attirer à soi (sui ducere). Cependant, nous suivons Mario Pernola¹⁶⁴ qui précise l'origine étymologique du verbe séduire : elle n'est pas dans « sui-ducere » (attirer à soi) mais dans « sed-ducere » qui indique la séparation, l'éloignement. La séduction serait alors un acte de détournement. Il s'agirait d'égarer ou de conduire sur un chemin erroné, voire de corrompre, selon les théologiens. Nous relevons d'ailleurs à propos d'Ana Rosa : « ella corrumpía todo lo que tocaba » (*Bella*, 218). C'est bien elle qui corrompt le jeune Zorrilla. Quant-au docteur Castro, s'il lui fournit de la drogue, c'est bien parce qu'il est sous son emprise, lui aussi.

C'est exactement cet aspect maléfique que rappelle Jean-Claude Hagège, chirurgien plastique et esthéticien, qui retrace l'histoire de la séduction dans le premier chapitre de son livre *Le pouvoir de séduire*¹⁶⁵ où il analyse le

¹⁶⁴ Mario Pernola, « Logique de la séduction » in, *Traverses* n° 18, *La stratégie des apparences*, février 1980, p. 5.

¹⁶⁵ Jean Claude Hagège, *Le pouvoir de séduire*, Paris, Odile Jacob, 2003., chapitre 1. Jean Claude Hagège est chirurgien plasticien et esthéticien, membre de la Société Française et Internationale de Chirurgie Plastique Reconstructive et Esthétique.

désir de séduire de ses nombreuses clientes ou patientes dans notre société contemporaine. La séduction était considérée comme une forme de sorcellerie. Ana Rosa disposerait donc d'un pouvoir maléfique. Lors d'une scène entre Ana Rosa et le jeune Zorrilla, la phrase suivante le confirme : « Vio [...] el maravilloso rubí que Ana Rosa llevaba en el dedo como un recurso de hipnotismo. » Ce rubis ressemble à un talisman ou un complément à son pouvoir de séduction comme un troisième œil qui aide à hypnotiser sa victime. Le jeune homme pressent le danger qu'il y a à s'abandonner au désir qu'il éprouve, car « su instinto le advertía lo peligroso de cualquier movimiento » (*Bella*, 86). Lorsque Zorrilla se dirige vers la maison d'Ana Rosa la nuit du meurtre, on peut lire :

Era una noche trágica pero el muchacho aún no lo sabía. La tragedia se cernía sobre su cabeza, infinita y oscura como una maldición evangélica, como la noche surcada de relámpagos. (*Bella*, 181)

La tragédie fondait sur lui, prédit le narrateur. Ce qui va se passer ensuite est donc prévisible et fatal, comme si le jeune garçon n'était pas responsable de ses actes. Les adjectifs : « infinita », qui renvoie aux origines du monde, et « oscura », qui évoque le mystère de la création, montrent que cette tragédie est celle de tous les hommes depuis le commencement des temps et surtout depuis Ève. Et on retrouve ici le mythe de la femme fatale qui depuis la bible conduit les hommes à leur perte. La responsabilité du crime n'incombe pas tout à fait à son auteur mais surtout à la femme corruptrice et tentatrice. La scène qui couvre les pages 86 et 87 est tout à fait révélatrice de ce rôle mythique dévolu à la femme. Nous en reproduisons ici un extrait :

Ana Rosa le pellizcó el muslo bajo los pantalones.
– ¿Qué edad tienes Zorrilla ?
– Quince años.
– ¿Y qué diría tu padre si oyera lo que acabo de decir ? Te cortarían el pito con las grandes podaderas.
Se apartó y le entregó una manzana de la cesta. El niño la cogió y se la acercó con ambas manos en la nariz. (*Bella*, 86)

L'attitude d'Ana Rosa envers l'enfant est équivoque car elle lui pince la cuisse alors même qu'elle connaît son trouble. En effet, elle ajoute un peu plus loin : « Vas a dejar de mirarme de ese modo y vas a dejar de pensar cosas inmundas » (*Bella*, 87). Ana Rosa est donc capable de lire dans le regard d'autrui, alors que le sien est impénétrable. Cela fonde une relation inégale, dans laquelle elle a l'avantage. Remarquons l'emploi de l'adjectif « inmundos », qui renvoie à la Bible. Il signifie « impur » selon la loi

religieuse. On parle de « bête immonde », d' « esprit immonde » pour désigner le démon, de « péché immonde » pour le péché de chair. Elle a donc pleinement conscience de susciter le trouble dans l'esprit du jeune homme. De plus, Ana Rosa se substitue au père castrateur lorsqu'elle profère cette menace : « te cortaría el pito ». Son attitude est provocatrice car elle utilise son pouvoir de séduction pour exciter les sens du jeune homme puis accentue son trouble par la menace. Le jeune homme a conscience du danger, mais comme il n'est pas armé pour l'affronter, il ne voit d'autre issue que dans la fuite : C'est ce qui se passe lorsqu'enfin il plante les dents dans la pomme offerte, symbole biblique de la tentation du fruit défendu. Il se lève d'un bond et s'échappe en courant : « Buscó la puerta de la calle como un gato acorralado y echó a correr » (*Bella*, 87) comme s'il pressentait un danger imminent. La femme a une attitude contradictoire, car elle provoque le trouble des sens, tout en rappelant au jeune homme le châtement qui pèse sur lui s'il cède à ses sens. C'est comme si elle offrait un fruit défendu, tout en annonçant qu'il est défendu.

Ce pouvoir de séduction, si dangereux pour l'adolescent, est analysé à une autre occasion :

[...] tenía el aroma de una seducción conducida en los mejores términos de los manuales amorosos, los que aconsejaban a la mujer misterio y pocas palabras, cautela en los gestos, discreción en la conjura, y una férrea voluntad de conseguirlo todo enmascarada bajo un alarde de deslumbrante carmín. (*Bella*, 36)

La séduction avance donc masquée afin de déjouer toute forme de résistance. C'est ce qui fait sa force, et le masque des apparences est son meilleur allié. Mais ce que le narrateur ne dit pas, c'est si ce comportement est naturel et instinctif ou s'il est le fruit d'un travail, d'une stratégie très étudiée. Là encore, le mystère est entier. Il évoque aussi ce « misterioso poder, el poder de la hembra, tanto más incomprendible como más influyente » (*Bella*, 36) Ce pouvoir de séduction si effrayant, incompréhensible et inexplicable est celui de la féminité. Il est lié à la peur ancestrale de l'autre, en l'occurrence du sexe féminin qui pourrait mettre en péril la domination masculine. Sylvain Détoç, dans son chapitre intitulé « La guerre des sexes » dans *La Gorgone Méduse* rappelle que la tête de Méduse a connu son avatar le plus puissant dans la littérature occidentale à travers le mythe littéraire de la femme fatale. Cette tête peut « symboliser le féminin dans ce qu'il a de plus étrange et impénétrable¹⁶⁶ ». Il cite également quelques auteurs, tels Michel Leiris et Raymond Queneau qui

¹⁶⁶ Sylvain Détoç, *op.cit.*, p. 240-249.

« ont pu faire écho à cette mise en figure du “complexe de castration”¹⁶⁷ ». Sylvain Détoç y dresse le portrait de Persée en adolescent parti à la conquête du « monstre à tête de femme¹⁶⁸ ». Pour l'adolescent, vaincre Méduse serait triompher du sexe féminin et de son inquiétante étrangeté pour affirmer la supériorité de son statut masculin. Zorrilla, qui vient de tuer la veuve du Général, et donc d'accomplir la tragédie, la voit ainsi :

[...] turbadora mujer de tul y gasa, mujer de perfume, mujer irrisada, perniciosa y bella con relentes de gasoil. (*Bella*, 194)

Le tulle et la gaze évoquent la légèreté, le luxe des tissus, une élégance aérienne et inaccessible. L'adjectif « irrisada » comme le gasoil lorsqu'il est répandu sur le sol, multiplie les reflets d'arc-en-ciel. Mais le gasoil est un produit à l'odeur forte et artificielle, toxique, comme l'est la belle Ana Rosa. On comprend alors que son attirance pour cette très belle femme qui a l'âge d'être sa mère s'est muée en haine.

d - La mère ou la femme

Mais voyons quelle est la raison de cette mutation du désir en haine :

[...] pero en su interior había odio. Porque la compensación al imposible sentimiento amoroso que le invadía en esta casa era el odio. (*Bella*, 188)

Cette haine s'explique par le dédain ou le décalage entre leurs sentiments. Alors que le jeune garçon attend d'elle qu'elle le considère comme un homme à séduire et non comme un enfant, elle se montre maternelle et protectrice :

Ana Rosa le puso la mano en el hombro, seguramente con cariño seguramente era un gesto de protección pero aquel ademán sólo sirvió para desatar el odio. (*Bella*, 191)

On peut comparer la relation Zorrilla–Ana Rosa avec celle qu'entretiennent les personnages de Miguelito et Mariluz dans *Islas*. En effet, il y a tout d'abord la différence d'âge entre Mariluz et le jeune homme, et, dans le passage suivant, Mariluz qui est l'amante de Miguelito éprouve à son égard une tendresse toute maternelle :

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ Selon la désignation de Pascal Quignard in *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, Folio , 1994, p.108.

Pecholobo y Mariluz no habían tenido hijos. Mariluz no había tenido la oportunidad en su vida de comprar calzoncillos para niños, por eso se enternecía cuando el muchacho antes de salir por la ventana juntaba las rodillas y se subía sus pequeños calzoncillos negros. (*Islas*, 109)

Les diminutifs de Zorrilla et Miguelito les mettent dans une position d'enfants vis-à-vis des deux femmes-mères. Miguelito est la victime de cette relation adultérine avec Mariluz car Pecholobo le tue d'un coup de fusil alors qu'il quitte nuitamment la chambre qui abrite ses amours illicites. Sa liaison amoureuse avec l'amante-mère est fatale au jeune homme. « Mariluz del hotel Luz de Barrantes, la musa de las montañas » est une autre femme fatale. La dénomination « la musa de las montañas » doit attirer notre attention, car Méduse est aussi une muse¹⁶⁹. Mariluz est par son nom ainsi que par le nom de son hôtel un être lumineux, qui attire le jeune homme et qui cause sa mort. Elle est une autre incarnation de Méduse.

Avec la vue et le regard, l'odorat joue un rôle primordial. Zorrilla prend contact avec la femme désirée à travers le sens le plus primitif, l'odorat. Nous allons voir le rôle joué par les parfums dans l'attirance que l'enfant ressent pour la femme séductrice. Lors de sa première visite, c'est la chevelure qui dégage des parfums inconnus pour Zorrilla, l'odeur du gasoil étant pour lui une référence :

[...] del pelo agitado brotó aquel perfume, mucho más agradable que el perfume de gasoil. (*Bella*, 52)

Un peu plus tard, il s'approche de plus près et le narrateur détaille les différents arômes que dégage l'héroïne :

El muchacho sentía cerca de sí el finísimo olor a farmacia, o a droguería, no podía identificarlo. Era el aroma del pecho de la mujer a la altura de sus narices que también le recordaba muy vagamente un agrio olor a pañales, pero sabía que era perfume de mujer. Su olfato hallaba referencias animales que hubieran producido pavor al fabricante francés del perfume que Ana Rosa utilizaba, si no fuera porque en el fondo y la base de cualquier perfume se agazapaba un olor fétido. Su nariz captaba las moléculas más efímeras sobre un suave y continuo olor a miel. Era Ella. (*Bella*, 85)

Bien qu'il rejette le sentiment maternel prodigué par Ana Rosa, c'est pourtant cette odeur maternelle que le jeune homme reconnaît en elle et qui l'attire : « el aroma del pecho », « el olor agrio a pañales ». En effet, avec l'ouïe, c'est à l'odeur que le nourrisson reconnaît d'abord sa mère. Et les références animales de son parfum (« Su olfato hallaba referencias

¹⁶⁹ Morgane Leray, « Regards méduséens de femmes-sphinxes : l'art de voir dans l'oeuvre de Dante Gabriel Rossetti », *Acta fabula*, vol. 9, n° 5, Mai 2008, URL : <http://www.fabula.org/revue/document4108.php>, page consultée le 27 août 2013.

animales ») nous rappellent la puissance de l'odorat dans la reconnaissance de l'autre, ici les émanations érotiques de la femelle. Son inconscient reconnaît la mère en Ana Rosa. Le prénom Ana est celui de la mère de la Vierge Marie, donc la figure maternelle, et Rosa, la rose, est la reine des fleurs, au parfum raffiné, célébrée pour sa délicatesse fragile par les poètes (dont Ronsard), les écrivains et les peintres. Ce prénom traduit donc bien une personnalité ambiguë de mère et de séductrice. Le jeune garçon ne comprend pas comment cette femme peut provoquer en lui le désir et en même temps avoir envers lui une attitude maternelle. Il y a chez le jeune garçon une incompréhension fondamentale puisqu'il considère Ana Rosa comme une folle : « Aquella mujer estaba loca » (*Bella*, 187). L'exaspération puis la violence de Zorrilla ont pour cause le comportement équivoque d'Ana Rosa, personnage profondément ambigu. En effet, les opinions des villageois divergent à son sujet :

La mitad de esa gente le dirá que era una vieja zorra. La otra mitad le dirá que no. (*Bella*, 218)

Le lecteur n'en apprend pas davantage lorsque Miguel Goitia dit à son avocat :

Ana Rosa Camps es lo que todo el mundo sabe, y únicamente eso, lo que todo el mundo sabe. (*Bella*, 70)

Cette ambiguïté du personnage rajoute à son mystère et à son aspect mythique, l'ambiguïté étant le propre du mythe.

De plus, Ana Rosa serait comme une déesse pour Zorrilla qui lui apporte des poissons qu'il a pêchés, comme s'il s'agissait d'une offrande. La première fois, on lit « el pescado como una ofrenda » (*Bella*, 186) puis, lorsque les deux poissons sont vus par l'avocat qui essaie de comprendre la scène de la veille : « alguien había depositado una extraña ofrenda » (*Bella*, 211). Alors qu'il est totalement étranger à la scène, l'avocat voit lui aussi une offrande dans cette nature morte disposée sur la table de la cuisine. Ana Rosa est donc bien une déesse pour le jeune garçon, ou une sirène pour cet habile pêcheur qui brave pour elle les dangers de la mer. Les sirènes, nous dit Gilbert Durand, « personnifient une fatalité inquiétante ». Et l'Odyssée est un combat « contre les périls de l'onde comme de la féminité¹⁷⁰ ». Les

¹⁷⁰ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, p. 115.

villageois se méfient d'elle puisqu'après la mort du Général ils pensent qu'elle devient un danger pour tous les jeunes gens du village :

[...] podía esperarse una hecatombe de muchachos sacrificados por darle muerte a ella o de muchachos que iban a acabar en sus brazos inyectándose basura en las venas por complacerle a ella, ése era el temor. (*Bella*, 131)

C'est le mot « sacrificados » qui nous intéresse ici. En effet il rappelle les sacrifices des jeunes gens qui dans les contes et récits mythologiques offrent leur vie pour tenter de tuer un démon terrorisant les populations. On peut penser à Saint Georges dans la Bible terrassant le dragon, ou Thésée tuant le Minotaure.

La première fois que Zorrilla apporte le produit de sa pêche à Ana Rosa, il quitte la pièce en se retournant : « echó una ojeada al monstruo que yacía con la nuca partida », (*Bella*, 52) le monstre désignant l'énorme poisson qu'il vient d'offrir comme un trophée. Et juste après le meurtre, sans aucun regret, il jette un coup d'œil sur Ana Rosa « muerta como un pescado después de golpearle la cabeza contra el hormigón del muelle » (*Bella*, 193). On dirait que la première phrase présente une vision prémonitoire de la seconde, Ana Rosa étant ce monstre marin incompréhensible qu'il vient de tuer.

Lorsque Zorrilla quitte la maison où il vient de commettre le meurtre, le narrateur intervient pour nous livrer son sentiment :

Llevaba en su pecho el sentimiento inconfesable de haber triunfado de algún tenebroso desafío. (*Bella*, 224)

Ceci vient corroborer l'idée de sacrifice, (« sacrificados por darle muerte a ella ») puisque Zorrilla, au lieu de se sentir coupable d'un crime, a le sentiment d'avoir accompli un exploit comme un héros de la mythologie grecque ayant triomphé du monstre qui menace la population. Il est une sorte de Persée qui aurait accompli sa promesse d'aller trancher la tête de Méduse, ou encore Œdipe triomphant de la Sphinge. Ne négligeons pas le fait que ce n'est pas le coup de couteau qui sera fatal à Ana Rosa, mais le coup qu'elle reçoit à la nuque en dégringolant l'escalier. C'est donc la nuque, la jonction entre la tête et le reste du corps qui est atteinte et qui rappelle la décapitation. Comme on peut le lire à l'article « femme fatale » du *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui* sous la direction de Pierre Brunel, « La femme fatale trône sur un piédestal, mais partout le désir rode de l'en jeter à bas. L'envie de la tuer est présentée alors comme une légitime

défense¹⁷¹ ». Zorrilla a alors réalisé le désir de chacun des habitants de Linces pour qui Ana Rosa est une sorcière.

e - La sorcière du village

Ces populations menacées et menaçantes sont ici les villageois qui accusent la veuve de pervertir la jeunesse. Cette morphinomane est persona non grata au village et l'avocat veut savoir « ¿Por qué quieren en la Plaza Mayor que Ana Rosa se vaya de Linces? » (*Bella*, 130). Elle est celle par qui le scandale pourrait arriver, celle qui pourrait corrompre les jeunes gens du village par sa beauté fatale et maléfique (*Bella*, 129 et 131). Elle est désignée par l'héritier du général comme « esa bruja » (*Bella*, 121). Cette assimilation de la femme séductrice à une sorcière rappelle la vieille tradition de l'Église catholique pour laquelle séduire était un acte de sédition lié au diable¹⁷². Comme à l'époque de l'Inquisition, où l'on brûlait les sorcières, quelqu'un déclare, au café du village :

Deberíamos pegarle fuego a la casa de esa mujer. (*Bella*, 216)

Les gens du village espèrent qu'Ana Rosa quittera la maison et le village : « es algo que se espera y se sabe en la Plaza Mayor » (*Bella*, 130). Les habitants sont désignés sous le terme « la Plaza Mayor » comme s'ils formaient une entité compacte et non-individualisée, comme s'ils parlaient d'une seule voix, qui serait ce que l'on a coutume de désigner sous le terme « opinion publique ». Effectivement, c'est bien une seule voix qui rapporte à l'avocat tout ce qui se dit sur Ana Rosa au village, pour tous les groupes sociaux réunis, exception faite du curé, et pour cause :

El director del hotel empezó a divulgar horrores... Se hacía el portavoz del círculo de artesanos, de la cofradía de pescadores, de las mujeres de la rula, del Bar el Farol, de los paisanos del consejo, de la parroquia entera, no del párroco, a quien la mujer untaba la pata para alcanzar su complicidad. (*Bella*, 131)

Les villageois sont soudés contre Ana Rosa, comme si le monstre fédérait les habitants de Linces. Le nom de Linces est celui d'un félin sauvage et prédateur, et qui plus est, employé au pluriel comme pour désigner non pas le village en tant que lieu, mais le groupe, ou plutôt la meute de ses habitants. À cet égard, la scène du café, lorsque l'avocat affronte l'hostilité

¹⁷¹ Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*, op. cit., p. 276.

¹⁷² On retrouve cette idée dans *Islas* (2008), à la page 69, où le personnage de María Antonia dresse une liste de démons parmi lesquels "Lucifer el Seductor".

des clients parmi lesquels se trouve le jardinier, père de Zorrilla, est démonstrative. Hormis le jardinier et un homme, dénommé « el hombre » (*Bella*, 218-219) durant toute la scène, comme si son identité n'avait aucune importance, aucun autre personnage n'est mentionné. Cet « homme » est un anonyme dont la figure pourrait se multiplier pour former une foule. Les autres clients forment un groupe indifférencié par l'emploi des indéfinis : « Nadie estaba allí para contradecirle » ; « Se oyó ruido de gargantas » ; « se oyó un cuchicheo » ; et la machine à café semble, par les bruits qu'elle émet, en faire partie : « resopló la máquina del café ». On dirait même qu'elle émet une opinion, lorsque plus tard, au milieu du silence provoqué par la stupeur de tous devant le cri de l'avocat, « volvió a resoplar la máquina del café », comme si le décor s'unissait aux humains dans la condamnation du scandale. La description, en utilisant le miroir, insiste sur le caractère compact du groupe, et ce groupe devient multitude par l'effet multiplicateur du miroir :

El espejo devolvía la imagen compacta del grupo, prolongando la muchedumbre en la tenebrosa profundidad de su imagen [...] (*Bella*, 219)

Le narrateur intervient ici encore pour mettre le lecteur sur la voie du mythe, par le biais de la comparaison avec un chœur de tragédie grecque :

El grupo se multiplicaba en los espejos y entonaba murmullos dispares como un coro de tragedia griega. (*Bella*, 216)

Cette foule compacte est celle qui appelle à la haine et à la vengeance cathartique : « deberíamos pegarle fuego » (*Bella*, 216). Ana Rosa concentre sur elle la violence de tous. Elle est la victime expiatoire qui fonde les nouvelles bases de la communauté, selon la thèse de René Girard¹⁷³ sur le bouc émissaire. De plus, « en este pueblo a los maricones se les cuelga por los pies, y a las gallinas viejas se les retuerce el pescuezo ». Cette dernière affirmation, qui est en réalité une menace, inclut le docteur dans les personnages à bannir de la cité. Il est le complice de la femme honnie, de la sorcière, de celle que l'on veut brûler. En effet, c'est lui qui lui fournit la morphine à Ana Rosa et il est de plus soupçonné d'entretenir des relations pédophiles avec Zorrilla, le fils du jardinier.

Le narrateur parsème son récit d'autres mythes : par exemple, lorsque l'avocat déambule nuitamment sur la plage, il remarque les méduses échouées sur le sable :

¹⁷³ René Girard, *Le Bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982.

[...] bellísimas estrellas, misteriosa fosforescencia agonizante pero temiendo la venenosa caricia de su piel. (*Bella*, 310)

Ce qui pourrait n'être qu'une belle description de paysage nocturne prend un sens métaphorique : « bellísima estrella » pourrait s'appliquer à la beauté d'Ana Rosa, mystérieuse comme nous l'avons vu précédemment. Elle est d'une beauté irradiante (« fosforescencia »), et sa peau est un élément majeur de son dangereux pouvoir de séduction, comme la peau des méduses, qui excrète leur venin. Ces méduses qui pourtant agonisent sur la plage comme Ana Rosa dans sa chambre d'hôpital, sont toujours aussi dangereuses pour celui qui y touche. Le médecin Castro en est une victime, lui qui se suicide après avoir achevé l'œuvre de Zorrilla, en euthanasiant la belle Méduse gisant sur son lit d'hôpital. C'est ce paradoxe que constate Camille Dumoulié : « le monstre est d'autant plus vivace qu'il fut tué¹⁷⁴ ».

Une fois décapitée, Méduse n'est que plus active.

b - De Méduse à la Sphinge

L'auteur met son lecteur sur la piste de Méduse car il en mentionne le nom à plusieurs reprises. Nous avons jusqu'ici analysé le personnage d'Ana Rosa comme un avatar de Méduse, la femme fatale, qui déchaîne autour d'elle des passions non maîtrisées. En revanche, l'idée de la Sphinge ne vient que si on analyse plus avant les caractéristiques du personnage et ses relations avec le jeune garçon. On peut y déceler la trace d'un autre personnage mythique féminin. Véronique Caillat, donne quelques clés sur le mythe d'Œdipe dans *Mythe et inconscient*¹⁷⁵. Nous en reprendrons ici les éléments les plus significatifs pour notre analyse. La Sphinge est au centre du mythe d'Œdipe : femelle fascinante, elle est à travers Jocaste, son doublet, la mère Œdipienne. Pourvue des attributs mâles, femme phallique, elle évoque l'angoisse de la castration, comme nous l'avons vu plus haut avec la menace proférée par Ana Rosa. Elle est « une jouteuse sexuelle, avec qui le héros participe à un jeu de domination – soumission ». Toute la scène de la visite de Zorrilla qui va se terminer par la mise à mort d'Ana

¹⁷⁴ Camille Dumoulié, article « Méduse », *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, Monaco, Éditions du Rocher, nouvelle édition augmentée, 1994, p. 1018.

¹⁷⁵ Anne Véronique Caillat, « Mythe et inconscient », in Jean Pierre Hammel, *L'Homme et les mythes*, op. cit., p. 232-234.

Rosa est une joute sexuelle, une démarche de séduction où Ana Rosa joue à la mère avec le jeune garçon.

La comparaison d'Ana Rosa avec ce grand prédateur qu'est le tigre nous rappelle la Sphinge au corps de félin, monstre mi-animal mi-femme. Nous avons vu également qu'Ana Rosa se joue du jeune garçon, elle se moque de lui en le considérant comme un enfant. Mais cette relation mère-enfant est unilatérale car Zorrilla se refuse à voir l'image d'une mère en Ana Rosa comme on peut le voir dans l'extrait suivant :

Sentía un impulso maternal y sentía los pies del muchacho entre sus manos como un juguete de porcelana y también sentía los celos del muchacho al ser considerado como un niño, sin que ella hiciera ningún esfuerzo por remediarlo, al contrario, acentuaba los gestos de cariño y protección cuando el muchacho hubiera deseado recibir palabras muy distintas [...]. (Bella, 186)

Mais Œdipe ne reconnaît pas non plus sa mère en Jocaste. Quant au Général Goitia, il prend le sens d'une figure paternelle détrônée (le roi Laios) lorsque le jeune Zorrilla pense qu'il aurait « aullado como un perro viendo al hijo de su jardinero instalado en su salón » (Bella, 189), c'est à dire occupant sa place. On retrouve cette idée un peu plus loin :

Primero pensó en quitarse el chaquetón y [...] desafiando al retrato del general, porque desde que el general había muerto en esta casa faltaba un hombre. (Bella, 193)

assortie de la notion de défi d'homme à homme pour occuper la place vacante aux côtés de la belle Ana Rosa. Ce sentiment s'affirme dans le geste lorsqu'après son forfait Zorrilla secoue son pantalon « con un gesto viril » (Bella, 193) devant le corps étendu d'Ana Rosa.

La Sphinge à l'entrée de Thèbes est une poseuse d'énigmes. Or, Ana Rosa est un personnage tout aussi énigmatique que la Sphinge. D'ailleurs, Zorrilla ne comprend pas son comportement qui pour lui n'a pas de sens. Pourquoi lui a-t-elle fait enlever et sécher ses vêtements, alors qu'elle va le renvoyer sous la pluie ?

Aquello le irritaba porque no tenía sentido [...]. Ella desnudaba a un muchacho para envolverle en toallas y luego le mandaba vestirse para que se volviera a empapar ¿Por qué? (Bella, 191)

Dans cette même scène, Zorrilla ne cesse de se poser des questions : « ¿Por qué? » « ¿Por ella? » « ¿Por qué? » (Bella, 191) puis « ¿Qué sabía de él? », « ¿Qué sabía de sus instintos? », « ¿Por qué le enviaba a la calle? » qui se succèdent, jusqu'à ce que ce soit la victime qui pose la dernière question : « ¿Qué haces? » lorsqu'elle reçoit le coup fatal. C'est

donc l'incompréhension qui est au cœur de leur relation. Ils sont l'un pour l'autre une énigme, et ils le sont également pour les autres.

Nous voyons que Manuel de Lope, qui a repris le mythe de la femme fatale à travers l'image de la Gorgone Méduse, l'a enrichi du mythe œdipien de la Sphinge.

Ana Rosa est donc tout à la fois une femme fatale, la Gorgone Méduse qui fascine les hommes, et la Sphinge étrange et énigmatique, figure maternelle œdipienne, reprise par le symbolisme de la grotte secrète. Quand l'avocat découvre la mosaïque romaine représentant la tête de la Gorgone Méduse, il compare l'icône avec le visage de la belle dans le coma :

Era el rostro de ella, de Ana Rosa, labios oscuros, el color del vermut, con el hoyuelo partiendo la curva generosa, grandes ojos cargados de rimel, redonda pupila de cristal dilatada por la morfina, expresión intemporal, no aterradora, no amenazante, sus cabellos eran trenzas, no serpientes, y si aquella mujer no era ella, o la imagen de ella, o ella misma representada en un icono inmemorial cuyo esmalte sobrevivía la acción del azufre y a los asaltos de las bacterias, al menos compartía con ella la característica común a los retratos de las mujeres desdichadas. (*Bella*, 306)

C'est la première fois que se dessine un portrait de la belle Ana Rosa : une beauté artificielle (« grandes ojos cargados de rimel », « labios color del vermut ») car elle est maquillée et son regard est figé : « pupila de cristal ». C'est seulement lorsqu'elle gît, apparemment inoffensive, en état de coma, qu'elle est décrite de façon détaillée. Comme si, vivante, on ne pouvait qu'être subjugué par sa beauté, sans pouvoir la décrire. Nous voyons dans cet extrait que la séductrice fatale se mue en victime de son infortune, victime d'un destin malheureux qui lui a fait perdre son aspect menaçant et dangereux. Ses cheveux « trenzas y no serpientes » illustrent la métamorphose qui fait d'un monstre menaçant une victime inoffensive. Ce personnage, à la fois victime et bourreau, morte et vivante sur son lit d'hôpital, humaine et animale (tantôt monstre marin, tantôt félin ou serpent) est une parfaite illustration de la nature profondément ambivalente de Méduse telle que la décrit Sylvain Détoç¹⁷⁶.

Le personnage d'Ana Rosa a été comparé à celui d'Emma Bovary¹⁷⁷, car comme elle, elle souffre de ne pas vivre la vie dont elle rêve. La réflexion de

¹⁷⁶ Sylvain Détoç, *op. cit.*, p. 152.

¹⁷⁷ Amelia Castilla « Manuel de Lope indaga en el misterio de la pasión en *Bella en las Tinieblas* », *El País*, Madrid, 16/03/1997.

http://www.elpais.com/articulo/cultura/LOPE/MANUEL_DE/ESCRITOR/Manuel/Lope/indag...
consulté le 02/01/2009.

l'avocat fait de ce personnage une figure universelle (« expresión atemporal », « un icono inmemorial ») du malheur des femmes incomprises, vivant une existence mesquine et aux aspirations frustrées. En effet, elle a été la muse de quelques poètes lorsqu'elle vivait à Madrid, recevant dans sa suite un aréopage de jeunes gens éperdus d'amour. Elle a dû renoncer à cette vie de bohème pour suivre le Général, et mener une vie provinciale beaucoup plus terne. Le rôle de muse est dévolu à Méduse dont le regard « tue l'homme mais donne naissance au poète ». Il est « une invite à médiatiser notre vision du monde pour mieux supporter la vie¹⁷⁸ ».

Ana Rosa n'est pas le seul personnage de femme fatale dans l'œuvre de Manuel de Lope, mais c'est assurément le plus riche, le plus chargé de significations par son ambivalence. En effet, Ana Rosa réunit en elle les deux figures mythiques grecques de Méduse et la Sphinge, et son histoire est doublement tragique, car elle est tuée deux fois. La première fois, c'est la Sphinge, mère castratrice, que poignarde Zorrilla, puis c'est la Méduse, trop belle, que Castro achève de tuer par désespoir. Dans son introduction à son ouvrage synthétique *La Gorgone Méduse*, Sylvain Détoç¹⁷⁹ signale que les résurgences littéraires du mythe de Méduse sont fréquentes mais le plus souvent ténues, se limitant à une mention onomastique, ou quelques-uns de ses attributs, comme la chevelure serpentine ou le regard pétrifiant. Manuel de Lope a, au contraire, créé un personnage riche de tous les attributs du mythe, qui constitue par sa fonction de figure-charnière, de limite entre les espaces et les époques, un axe de sens pour le roman. En effet, elle appartient au passé, et sa mort sur un lit d'hôpital, au terme d'une longue agonie, nous rappelle celle du Général Franco et de son régime en novembre 1975. Elle annonce donc des temps nouveaux.

Le titre, *Bella en las Tinieblas*, en confirme le sens. Il s'agit d'un oxymore, car on a coutume de donner à la beauté les attributs lumineux du jour (on dit en français « belle comme le jour ») et non ceux de la nuit. C'est pourquoi il mérite qu'on y accorde quelques commentaires. On retrouve cette formulation à la page 370 du roman, lorsque Castro, au chevet de la belle, se souvient de son étrange beauté : « Ella era nocturna, bella en las tinieblas, irritable y frágil a la luz del día... ». La lumière du jour est trop crue pour elle. Son domaine est celui de la nuit. Car, selon Gilbert Durand,

¹⁷⁸ Morgane Leray, *Regards méduséens de femmes-sphinges: l'art de voir dans l'œuvre de Gabriel Rossetti* », *Acta Fabula*, Mai 2008 (volume 9, numéro 5), URL : <http://www.fabula.org/revue/document4108.php>.

¹⁷⁹ Sylvain Détoç, *op. cit.*, p. 10.

Méduse est placée sous le signe du régime nocturne du mythe. Le poète Mallarmé voit dans « la nuit étoilée, solennelle dans sa beauté et condamnée à mourir quand vient le soleil¹⁸⁰ » une image de Méduse. Cette nuit étoilée rappelle celle des vers de Góngora qui ont inspiré le titre du roman *Bella en las tinieblas*:

aun a pesar de las tinieblas bella,
aun a pesar de las estrellas clara.

Sa beauté est celle d'une étoile qui brille dans la nuit. Un fragment de lumière au milieu des ténèbres. De quelles ténèbres s'agit-il ? Elle est au centre d'une ténébreuse affaire de supposée pédophilie, au centre d'un cercle dépravé de vieux franquistes en état de décrépitude. Elle a rayonné de sa beauté fatale sur ce cercle appartenant au passé, comme un « obscur objet du désir » dont la seule présence déchaîne la tragédie. Manuel de Lope a déclaré s'être inspiré du titre du film *Belle de jour* de Buñuel, qu'il a inversé. Car Méduse est à la charnière du jour et de la nuit. La demeure de Méduse se situe aux portes de la nuit, la nuit étant une image de la mort. Ana Rosa accompagne le général Goitia jusqu'à la mort de celui-ci, puis elle entraîne à sa suite celle du docteur Castro. Elle est la gardienne de cette longue « nuit » du franquisme et meurt en même temps que ses derniers représentants.

La tragédie du poète qui meurt d'un cancer et d'amour pour Ana Rosa à 33 ans (« el poeta había muerto crucificado de amor en la ducha de aquel hotel ») et que Manuel de Lope présente sous les traits et dans l'attitude du Christ crucifié (*Bella*, 170) est celle de tous les poètes et artistes qui ont été fusillés ou forcés à l'exil par l'Espagne franquiste, parmi lesquels les plus célèbres sont Federico García Lorca, Antonio Machado et Miguel Hernández.

À la différence d'Ana Rosa, le personnage d'Isabel, la jeune veuve de *La sangre ajena*, ne peut être considéré comme une femme fatale, car elle n'a aucun rôle maléfique sur son entourage. Néanmoins, elle est, comme Ana Rosa, un mystère impénétrable pour l'homme qui l'observe, le docteur Castro. Elle s'apparente pour cela à la Sphinge et non à la Méduse. Pour son voisin Felix Castro, Isabel « aparecía rodeada de misterio » (*La sangre*, 219) et il pense qu'elle est au bord de la folie, lorsque quelques mois après avoir accouché d'une fille mort-née, elle lui présente l'enfant de sa servante comme sa propre fille (*La sangre*, 234-235). Le comportement d'Isabel, et

¹⁸⁰ Sylvain Détoc, *op. cit.*, p. 10.

aussi celui de la servante, sont étranges pour le docteur. Ces deux mères sont une énigme pour lui, et le visage de la servante est comme « una máscara de hierro o los restos de una escritura indescifrable que se niega a aportar los testimonios de una existencia anterior » (*La sangre*, 69). Les termes « máscara » et « indescifrable » rappellent la réflexion de l'avocat à propos d'Ana Rosa : « comprendería lo que un hombre puede añadir a la sabiduría ancestral de todos los hombres frente al inescrutable rostro femenino » (*Bella*, 316). Cette réflexion est la définition même du mythe de Méduse, qui incarne la peur ancestrale de l'Autre, de la femme pour l'homme, comme le montre Jean-Pierre Vernant dans *La mort dans les yeux, Figures de l'Autre dans la Grèce ancienne*¹⁸¹. Il est d'ailleurs significatif que la maison de Castro et celle d'Isabel se trouvent côte-à-côte, mais séparées par un petit mur servant de frontière à deux territoires différents, qui les rend étrangers l'un à l'autre : « [...] el chalet de Las Cruces se separaba del territorio del Chalet de Los Sauces »(75). Ces deux femmes, qui pourtant ne sont ni l'une ni l'autre des femmes fatales, sont aussi mystérieuses aux yeux des hommes que la Sphinge dont nous avons parlé plus haut, fondamentalement parce qu'elles sont des femmes.

a - La femme «égérie»

Dans *Las perlas peregrinas* (1998), la femme du milliardaire Millionetis peut, elle aussi, être considérée comme une femme fatale. Elle n'apparaît qu'à la fin du roman dans la fête de la fin de l'été et elle y est décrite comme une femme « indiferente y hermosa como una divinidad fenicia de ojos de espuma de mar y turmalina » (*Las perlas*, 359). Cette divinité pourrait être la déesse Astarté qu'ont apportée les phéniciens en fondant leur colonie de Gades (Cadix). Astarté est très proche d'Isis, dont le nom pourrait signifier « le siège » selon Yvan Koenig¹⁸², épouse et mère dévouée, possédant des pouvoirs magiques, elle serait une déesse protectrice du pouvoir. En l'occurrence, elle est la muse protectrice du pouvoir terrestre de son époux Millionetis.

Elle est, selon cette description, caractérisée par sa beauté, et elle partage avec Ana Rosa l'aspect d'une déesse, dont les yeux sont un atout majeur.

¹⁸¹ Jean-Pierre Vernant, *La mort dans les yeux, Figures de l'Autre dans la Grèce ancienne*, Paris, Hachette, Littératures, 1998, p. 28-29.

¹⁸² Yvan Koenig, « ISIS », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 28 août 2013. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/isis/>.

Elle semble, comme elle, issue du milieu aquatique, rappelant Vénus née de l'écume (« espuma de mar »). L'écume de mer est quelque chose de léger et d'insaisissable, et la tourmaline est une pierre translucide dont la couleur est variable. Cela donne un regard insondable et donc énigmatique à cette femme qui possède, comme Ana Rosa, une grande maîtrise de l'apparence et du regard, puisqu'elle est capable de diriger son regard vers son mari tout en faisant la conversation à deux personnes sans que celles-ci s'en aperçoivent :

[...] la mujer de Millonetis volvió la mirada hacia su marido sin mover la cabeza ni alterar la expresión de su rostro mientras conversaba con sus dos invitadas. (*Las perlas*, 359)

On ne sait pas grand chose sur elle, si ce n'est que c'est une femme intelligente, comme le précise le narrateur (*Las perlas*, 359). Elle règne discrètement et efficacement sur cette soirée mondaine puisqu'elle sait gérer la situation lorsque son mari s'esquive devant un invité gênant :

Su mujer se acercó para sustituirle en aquella función. (*Las perlas*, 359)

Son collier de perles est l'objet de tous les regards et de toutes les conversations :

[...] admirando el collar a través del corrillo que rodeaba a la anfitriona. (*Las perlas*, 358)

Ce collier valorise bien sûr celle qui le porte mais aussi celui qui est capable de l'offrir. La femme par sa beauté et le collier par son prix sont les symboles les plus forts de la puissance incontestée du milliardaire.

Elle fait l'admiration de ses invités (« sus fieles más devotos » (*Las perlas*, 358) et de son mari :

Millonetis se sentía orgulloso de su señora [...] como si la admiración sincera del gran duque por su esposa necesitara los espléndidos regalos del financiero para admitir aquel sentimiento que su carácter inteligente y rudo juzgaba vulgar. (*Las perlas*, 358)

Elle est la seule personne qui a de l'ascendant sur lui. Elle est la seule faiblesse que s'autorise et reconnaît le potentat. Lorsqu'on lui demande à propos du fameux collier de perles qui donne son titre au roman : « Es una inversión Duque? » Il répond, contre toute attente de la part de cet homme dur en affaires : « En absoluto. Es lo único en mi vida que no es una inversión » (*Las perlas*, 359). Cette femme a donc un pouvoir puissant : son ascendant sur un homme que tout le monde craint. Son collier de perles est

l'objet de tous les regards et de toutes les conversations : « admirando el collar a través del corrillo que rodeaba a la anfitriona » (*Las perlas*, 358). Cependant, cette femme dont la beauté et l'intelligence sont reconnues, n'a même pas un prénom, puisqu'elle n'est désignée que par : « la mujer de Millonetis » (*Las perlas*, 359) comme si elle n'existait pas par elle-même, mais en tant que femme de son mari, et comme présentoir luxueux pour un collier d'une valeur inestimable. Cette femme fatale ne serait donc que le « faire valoir » d'un potentat, la preuve vivante de son triomphe et de sa gloire. Contrairement au personnage d'Ana Rosa qui apparaît comme le personnage principal dès le début de *Bella*, elle n'arrive qu'au dernier chapitre, comme si elle était la clé ou la raison ultime de toute l'action du roman, comme si sans elle le désir de se procurer les précieuses perles de son collier n'avait pas de raison d'être. Elle est donc le moteur du désir, et pour paraphraser Buñuel en inversant le titre d'un de ses films, elle serait ce « lumineux objet du désir » brillant de tout son éclat, telles les perles qu'elle arbore.

Ces perles sont d'ailleurs intéressantes à plus d'un titre. Elles sont personnifiées et jouent un rôle dans l'action. Elles donnent leur titre au roman. C'est pourquoi nous allons étudier les perles comme des personnages du roman.

b - Les perles fatales

Nous avons remarqué que la femme de Millonetis, qui est pourtant à l'origine de l'action, est dépourvue de nom. Or, les deux perles que les personnages masculins de ce roman désirent acquérir et pour lesquelles ils s'affrontent, ont, en revanche, un nom chacune. Elles sont ainsi personnifiées et individualisées. La « Embaucadora », c'est le féminin d'un adjectif qui signifie l'enjôleuse, la trompeuse. Il s'agit de la première perle qui entraîne l'avocat Kauffman sur une fausse piste, et qui va l'inciter à prendre des risques et à affronter le dangereux propriétaire du collier, Millonetis. L'autre, c'est Némésis, qui signifie le Destin, donc la fatalité. L'Encyclopaedia Universalis¹⁸³ nous dit que la déesse grecque Némésis est fille de la nuit (Nyx). Elle personifie la vengeance divine, celle qui s'abat sur les mortels trop heureux et qui se réjouissent de l'être. Elle est la gardienne

¹⁸³ Robert Davreu, « Némésis, » *Encyclopaedia Universalis*, 2008.

des conditions, qui se charge de rappeler brutalement à chacun sa place dans un ordre de l'Univers que toute démesure, Hybris, met en péril.

La perle nommée Némésis symbolise le châtement que recevra l'avocat pour avoir voulu se hisser au rang du magnat pour lequel il travaille. Il acquiert sans le savoir deux perles fausses contenant de l'uranium radioactif :

Ignoraba que de sus orejas colgaban dos centrales atómicas en miniatura...
Ella llevaba la muerte colgada de las orejas, destilando radiactividad como un veneno invisible. (*Las perlas*, 344)

De même que la fatalité s'abat sur la famille et la descendance d'Œdipe par la volonté vengeresse des Dieux, ces perles « pasaron a ser patrimonio de la familia Kauffman lo mismo que se adquiere una maldición genética. » (*Las perlas*, 344) et transmettront à coup sûr une grave maladie à son épouse, Margarita. Ces deux perles aux noms clairement symboliques, comme l'annonce le joallier à l'avocat Kauffman : « Némésis o el Destino. La Fatalidad » (*Las perlas*, 344) sont à elles deux la métaphore de la femme fatale.

On peut comparer leurs caractéristiques à celles d'Ana Rosa (*Bella*). Le fait que les perles « pueden provocar en el hombre la más turbadora erección » (*Las perlas*, 82) confirme que ces perles sont bien un symbole de la femme, car elles produisent sur les hommes le même effet. Elles sont tout aussi attirantes que la splendide veuve. Cette « turbadora mujer de tul y gasa » (*Bella*, 194) semble faite d'une matière aérienne et luxueuse. Le luxe des tissus est assimilé à la féminité. Les perles ont, elles aussi, un aspect soyeux : « La Embaucadora emitía su brillo característico constante y sedoso » (*Las perlas*, 39). La soie est agréable au toucher. La douceur de son contact évoque celle de la peau. C'est justement de la peau d'Ana Rosa qu'émane son venin de séduction (rappelons « el analgésico esplendor de su piel » (*Bella*, 161).

Leur mystère et leur éclat rapprochent également les perles de la femme fatale Ana Rosa. On peut rapprocher la « misteriosa refulgencia » (*Las perlas*, 33) des perles de la « misteriosa fosforescencia » (*Bella*, 310) des méduses de la plage qui évoquent la splendide veuve. Ces perles sont dotées d'un pouvoir diabolique. Lorsque l'avocat Kauffman contemple les bijoux vendus aux enchères et qu'il achète le fameux collier dénommé « la Catarata del Mar Pérsico » (*Las perlas*, 22), voici l'impression que ces perles produisent sur lui :

Lo que vio le llenó de espanto. Había algo luciferino en aquellas piedras potencialmente inmortales. (*Las perlas*, 22)

Ces perles sont dotées d'un effet méduséen puisqu'elles provoquent l'effroi (« espanto ») chez celui qui les regarde. L'effroi nous ramène une fois encore au personnage d'Ana Rosa, la Méduse. Quant à l'adjectif « luciferino », il signifie « porteur de lumière » (du latin « lux »: lumière et du verbe « ferre »: porter). Il est intéressant de remarquer qu'aux premiers siècles de l'Église, ce nom a été appliqué au Christ, et « c'est au haut moyen âge que Lucifer est devenu le nom de Satan par suite de l'application au prince des démons du passage d'Isaïe sur la chute aux enfers du roi de Babylone », selon le Larousse en dix volumes. Cette ambivalence du nom de Lucifer nous ramène sur la trace du mythe. Lucifer est à la fois la lumière divine et le diable. Le mot diable est présenté ainsi par Alain Rey¹⁸⁴ : du verbe grec “diaballein”: “désunir, séparer”, et également “tromper”. Les perles sont comme Lucifer, cet astre brillant qui attire et séduit les hommes pour les entraîner dans une chute aux enfers.

On pourrait aussi bien appliquer l'adjectif « luciferino » à Ana Rosa dont nous avons dit plus haut que son pouvoir de séduction est diabolique. Ces perles sont bien comme les deux faces d'une seule et même femme fatale. L'une d'elles séduit, entraîne l'homme dans une démarche de conquête, et lorsqu'il croit avoir enfin gagné en se procurant la deuxième malgré tous les dangers encourus, la paire de pendants d'oreilles ainsi constituée causera la perte de sa famille. L'avocat lui-même en examinant le fameux collier « recordó que Las perlas traen mala suerte » (*Las perlas*, 27) Il sait donc qu'elles ont un rôle maléfique sur ceux qui les possèdent ou cherchent à les acquérir. De même, nous avons vu qu'Ana Rosa (*Bella*) conduit à leur perte les hommes qui se laissent séduire par elle.

La dimension symbolique des perles apparaît également dans *Bella*, puisque Zorrilla, lorsqu'il tue Ana Rosa, quitte sa maison en emportant un butin :

[...] el muchacho se llevó el joyero [...]. (*Bella*, 244).

L'avocat, à la recherche du coffret à bijoux dérobé par le jeune garçon, trouve une perle, « una perla de aquellas solitarias que llaman peregrinas, procedente de un aderezo, de un dije o de un broche, y pudo apreciar, a la luz de la linterna, [...], los pálidos reflejos de su oriente » (*Bella*, 308-309). La

¹⁸⁴ Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, 2006.

perle, en dehors de sa valeur marchande, représente par sa beauté, la personne à qui elle a appartenu. C'est pourquoi elle est précieuse pour Zorrilla.

Elle est précieuse aussi pour l'avocat Kauffman qui se sent « depositario no sólo de la perla, sino también del secreto » (*Las perlas*, 106). À partir du moment où l'avocat entre en possession de la première perle, il est pris au piège de sa séduction et ne peut résister à la tentation de braver tous les dangers pour posséder la paire. Déjà, « la amenaza se cernía sobre él » (*Las perlas*, 106), tout comme la tragédie s'abat sur Zorrilla dans *Bella* : « la tragedia se cernía sobre su cabeza » (*Bella*, 181) peut-on lire lorsqu'il s'approche de la maison d'Ana Rosa, lors de la nuit fatale.

Ces deux perles, qui représentent la séduction féminine dans les deux romans, sont donc la métaphore de ce qui entraîne Kauffman (*Las perlas*) dans cette aventure, dans cette quête trompeuse et mortifère. Or, ce qui entraîne Kauffman dans cette quête, c'est le désir ; le désir d'être un homme puissant, et au-delà de ce désir, celui de séduire sa propre femme, Margarita, comme on le voit ici :

Luego recuperó su entereza, el íntimo orgullo del héroe que se sabe destinado a mayores empresas, aquellas de las que saldrá ensalzado a ojos de su propia mujer. (*Las perlas*, 158)

Son ambition sociale ne prend tout son sens que dans la mesure où elle le valorise aux yeux de sa femme. On peut dire que derrière la conquête du pouvoir, on retrouve la conquête d'une femme. Dans le cas de Millonetis, son pouvoir économique est primordial car il lui permet de mériter une femme aussi belle et à laquelle il peut manifester son admiration par de fastueux cadeaux :

Millonetis se sentía orgulloso de su señora [...] como si la admiración sincera del Gran Duque por su esposa necesitara los espléndidos regalos del financiero para admitir aquel sentimiento que su carácter inteligente y rudo juzgaba vulgar. (*Las perlas*, 358)

On peut en déduire que le désir de puissance des hommes dans les romans de Manuel de Lope est essentiellement motivé par le désir pour une très belle femme, une femme fatale telle que la définit Corinne Booker-Mesana dans son article « Carmen » : « elle personnifie une féminité inquiétante et exerce un pouvoir maléfique sur l'homme¹⁸⁵ ».

¹⁸⁵ Corinne Booker-Mesana, « Carmen », *Dictionnaire des mythes littéraires*, Pierre Brunel (dir.), *op. cit.*, p. 253.

C'est elle qui est à l'origine des actes des hommes, et elle est donc indirectement le moteur de l'action.

Mais entre la femme fatale de *Bella* et celle de *Las perlas*, nous avons remarqué une évolution. La femme victime s'est muée en égérie d'un homme puissant. Dans le dernier roman de Manuel de Lope, on assiste à la représentation d'un personnage de femme fatale tout autre, car il s'agit d'une femme autonome et indépendante, une femme triomphante.

c - La femme triomphante

Dans le dernier roman de Manuel de Lope (*Islas*, 2008) et dont l'action est contemporaine, le personnage principal, Alfredo Fortes Rubí est hanté par l'échec de sa relation sentimentale avec son ex-femme, Véronica. Cet échec le conduit sur le divan d'un psychanalyste et les entretiens avec celui-ci viennent à plusieurs reprises s'insérer dans la narration¹⁸⁶. Alfredo Fortes est un homme désabusé, un ingénieur dépourvu d'ambition, qui s'adonne à la boisson et que son ex-femme méprise. Il connaît l'échec à la fois sur le plan sentimental et professionnel, comme si l'un découlait obligatoirement de l'autre. Fredi Fortes est déçu par la relation amoureuse :

[...] en la práctica, una relación amorosa se construye con engaños porque lo que se pretende es seducir, esto es, engañar. (*Islas*, 183)

De même avec la jeune prostituée Kado, « prometedora como un anuncio de tele » (*Islas*, 215). La publicité, en tant qu'entreprise de séduction, est presque toujours trompeuse. Nous retrouvons cette idée de tromperie liée à la femme fatale et aux perles puisque l'une des perles dans *Las perlas peregrinas* porte le nom de : La Embaucadora.

Alors que le héros se considère comme un raté, son ex-femme, Verónica, est au contraire l'incarnation de la réussite sociale dans un monde globalisé à l'économie financiarisée. Verónica « era la mujer lobo de la bolsa de Madrid. Ella podía hablar de cómo hacer fructificar el dinero » (*Islas*, 186). Les débuts dans le mariage de Fredi Fortes lui donnent la position traditionnelle de l'homme qui satisfait les besoins économiques de sa femme :

En una ocasión le había dicho: pongo a tus pies todo lo que puede comprar un buen sueldo. (*Islas*, 42)

¹⁸⁶ Référence des pages où l'on peut retrouver ces dialogues : p.117 à 126; p.157 à 163; p. 183 à 190; p. 308.

Mais rapidement, la situation s'inverse :

[...] después ella había empezado a ganar dinero tanto y más dinero que él , y enseguida más, francamente más dinero que él. (*Is/As*, 42)

Ce qui fait que le rôle traditionnel dévolu à l'homme, celui de gagner l'argent du ménage, revient alors à Véronica et Alfredo y perd à la fois sa virilité et son identité. Le lecteur comprend ensuite que c'est cette inversion des rôles qui a provoqué le conflit dans le couple et sa dissolution : une rupture insurmontable pour Fortes. La femme devient alors la cause de la déchéance :

Los malos tiempos vinieron cuando Fortes se separó de su mujer. Fueron peores tiempos que los malos tiempos del alcohol. Pocas cosas había salvado del naufragio. Su vida no era la vida real. Se ahogaba en un mar de desesperación y se agarraba al diván de la consulta del psicólogo como un náutico a un madero. Era el único objeto que flotaba a su vista. (*Is/As*, 157)

Bien que son échec sentimental n'entraîne pas la mort, il est néanmoins synonyme de destruction, de perte d'identité et de repères. Le narrateur emploie le terme de « tragédie » (*Is/As*, 157) pour qualifier sa détresse. Cela confirme sa dimension de femme fatale, néfaste pour ceux qui s'y attachent. Le mari déchu associe par l'initiale le prénom de son ex-femme Verónica au mot « vampiresa » (*Is/As*, 306), donc à une femme dangereuse et destructrice, à l'opposé de celle qui, compatissante, essuya le visage du Christ sur le Chemin de Croix. Véronique Léonard-Roques nous fournit une piste en évoquant une autre Véronique qui « substitue au voile un miroir de sorcière, objet d'une quête. L'ex-femme de Fortes est décrite comme une gravure de mode (*Is/As*, 305). Lorsqu'il la rencontre dans la salle d'attente du notaire pour mettre fin à la dernière chose qui les relie : sa participation en actions dans la société financière qu'elle a créée, Fortes lui fait un dernier compliment auquel elle renvoie une réponse cinglante :

– Estás muy guapa, Verónica – comentó con familiaridad – ¿Ese modelo es de Prada o de Alaia ?

– Es de una firma que tú ni siquiera conoces, querido. (*Is/As*, 306- 307)

Elle lui fait sentir son infériorité sociale en lui rappelant qu'il serait incapable de lui payer une de ces tenues si élégantes de stylistes de luxe dont il ignore le nom, car ils ne font pas partie du même monde.

Son psychanalyste lui dit lors de la dernière séance : « está usted curado » comme s'il avait été malade de son attachement à cette femme et il se sent désormais libéré « de sus cadenas sentimentales. Se trataba de dar pasos

meditativos en la vida, como quien aprende a andar sin tener los ojos puestos en una mujer » (*Islas*, 308).

Lorsqu'Alfredo Fortes se confie au psychanalyste, il raconte son attirance d'enfant pour la femme trapéziste du cirque ainsi que pour la dompteuse (*Islas*, 124). Ces deux femmes ont les attributs de la virilité dans la mesure où l'une combat les bêtes sauvages et l'autre semble défier et vaincre les lois naturelles de la pesanteur (*Islas*, 124). Ce sont donc ce que l'on appelle des femmes viriles, proches des amazones et des walkyries. Ces femmes « anti-hommes » sont les plus fortes et cherchent à éliminer le mâle ou à le réduire à des états inoffensifs, sinon subalternes.¹⁸⁷

Le solde de tout compte est ce qui met fin à leur relation : « El dinero les liberaba a ambos del afecto » (*Islas*, 307). Nous voyons que l'argent joue un rôle déterminant dans les relations entre hommes et femmes. Une position sociale et une situation économique enviable rendent un homme désirable. Dans le cas de Fredi Fortes, il se sent anihilé par une femme à qui tout réussit dans la sphère économique, une « executive woman » selon les termes de Pierre Brunel¹⁸⁸ pour désigner un avatar moderne de la femme fatale. Ce mal-être qu'éprouve Fredi Fortes est sans doute aussi celui de nombreux espagnols d'après la transition qui ont vu les femmes accéder très rapidement à des postes importants dans la politique comme dans les affaires, et ont senti vaciller leur propre position. Cela n'est pas sans liens avec les violences conjugales contre lesquelles la loi de 2004 (Ley Integral Contra la violencia de Género), promulguée par le gouvernement de Rodriguez Zapatero, essaie de lutter. Fredi Fortes, quant-à lui, recourt plutôt à une forme de violence morale, pour se venger de l'humiliation que lui fait subir la réussite de sa femme :

Él era cruel. Había descubierto que era cruel [...] Por supuesto no hubo violencia física, aunque la imaginación llegaba a pedirle que la hubiera [...]. (*Islas*, 42).

Néanmoins, ce personnage illustre un fait de société qui a été fortement signalé dans la société espagnole de la dernière décennie.

Nous avons pu remarquer à quel point la figure mythique de la femme fatale est présente dans les derniers romans de Manuel de Lope, et notamment comment il évolue avec les époques de l'histoire récente de l'Espagne ou de

¹⁸⁷ Régis Boyer, « Femmes viriles », Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, p. 593-596.

¹⁸⁸ Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*, op. cit., p. 276.

son actualité. En étudiant le mythe de la femme fatale à travers les romans *Bella en las Tinieblas*, *Las perlas peregrinas*, *La sangre ajena* et *Otras Islas* nous avons pu remarquer que dans ces quatre récits, le protagoniste principal, celui dont on suit l'action et l'évolution, est toujours un homme, alors que le moteur de l'action est féminin. C'est la Méduse-Sphinge Ana Rosa qui est à l'origine de la tragédie de *Bella*, ce sont les perles, comme métaphores de la femme fatale, qui poussent l'avocat Kauffman à l'action périlleuse dans *Las perlas*, et c'est l'étrange pacte de deux mères qui provoque la curiosité de Castro et donc le récit de *La sangre*. Enfin, l'histoire de l'ingénieur Fortes est celle de la fin d'une relation amoureuse avec une femme de pouvoir, l'histoire du détachement douloureux d'une dépendance à l'égard d'une femme toute puissante.

Dans chacun de ces romans, se trouve un protagoniste principal masculin mû par la fascination pour le féminin dans ce qu'il a de plus étrange et incompréhensible.

Lors d'une entrevue réalisée pour la maison d'édition Alfaguara¹⁸⁹, Manuel de Lope aborde le sujet de la femme dans la littérature. Lui-même affirme que les femmes sont à l'origine de bien des tragédies :

Pregunta : ¿Le interesa desarrollar en particular el tema de la mujer fatal ?

Respuesta : Las mujeres dan miedo. El hombre desconfía de las mujeres. Si no las domina, está mal. La mujer es siempre misteriosa, tanto la que tiene un pasado como la de doce años. La mujer en sí, es fatal. No soy un hombre mujeriego, aunque he tenido suerte en mis relaciones. No es que les tenga miedo. Pero hay algo oscuro, como lo que se dice en las novelas de intriga cuando no llegas a comprender las motivaciones de un asesinato : cherchez la femme. Desde Troya, si nos atenemos a la literatura clásica, ha sido así.

Manuel de Lope évoque ici la belle Hélène, qui fut la cause de la guerre de Troie. Il revendique ainsi la veine des classiques : Phèdre, Médée

La chronologie romanesque dépeint d'abord une Méduse à la fois « bourreau des cœurs » et victime de sa propre capacité à séduire, liée à l'époque franquiste. Dans les années 80, cette femme fatale est symbolisée par les perles tentatrices, symbolisant la cupidité et l'enrichissement sans scrupule des hommes d'affaires d'une Espagne faisant ses premiers pas

¹⁸⁹ Article fourni à titre personnel par Alfaguara. Reproduit en annexe.

dans la modernité de la démocratie. La femme fatale de *Islas* n'est pas une Méduse victime mais une « superwoman » ayant inversé le rapport des forces hommes-femmes, en véritable amazone, représentant la femme de nos sociétés modernes. L'identité masculine s'en trouverait elle-même affectée, à en croire André Rauch¹⁹⁰.

Les femmes fatales des romans de Manuel de Lope reflètent l'évolution sociologique de la femme dans l'histoire récente et la place des femmes dans la société espagnole, tout autant que l'angoisse immémoriale des hommes face à l'autre sexe.

2 - La vieille servante

Le personnage qui réapparaît le plus constamment est celui que nous appellerons la vieille servante. On le trouve en effet dans tous les romans du corpus étudié sous différentes formes, parfois très proches. On en dénombre cinq. Trois d'entre elles ont pour prénom Toribia, les deux autres partagent le prénom de Maria-Antonia. C'est donc un personnage indispensable à l'organisation narrative. Il s'agit le plus souvent d'une servante, donc au service d'autrui, avec l'idée de sacrifice de soi que cela implique.

On trouve ce personnage tout d'abord dans *El libro de piel de tiburón*, où la vieille Toribia est entièrement dévouée à son tout jeune maître Miguelito, qu'elle chérit comme si elle était sa nourrice. Ce jeune orphelin est au centre de sa vie et elle s'adonne à l'alcool pour compenser le chagrin de le savoir loin d'elle, affrontant de nombreux dangers. La vieille femme «admiraba a Rambo» (*El Libro*, 35). En effet, elle aimerait bien, comme ce héros du cinéma populaire, pouvoir aider son protégé dans toutes les situations périlleuses.

La Toribia de *Las perlas peregrinas* est à la fois cuisinière et gouvernante de la grosse propriété du millionnaire qui l'emploie.

Le personnage de Maria-Antonia Dolina dans *Otras Islas* n'est pas à proprement parler une servante, mais son rôle, au service des habitants du village dont elle tient l'unique épicerie, l'apparente à cette catégorie de

¹⁹⁰ André Rauch, *Mutations et crises de l'identité masculine*, Paris, Hachette littératures, 2000.

personnages. Elle sert donc la clientèle des villageois et partage avec les autres «vieilles servantes» de nombreuses spécificités.

Maria-Antonia Etxarri de *La sangre ajena*, reste toute sa vie fidèle à sa patronne dont elle ne trahit pas le secret, même après la mort de celle-ci. Le dialogue entre elle et celui qu'elle sait être son petit-fils, Miguel Goitia, montre son esprit de sacrifice. Voyant que le jeune homme ne manifeste aucun intérêt particulier pour son plat de morue, elle ravale son dépit et retourne dans le réduit aux balais récupérer les objets qui sont les signes de sa servitude :

Se la vio pasar entre visillos cargada con su panoplia heráldica: plumero de plumas de pavo, bayeta y lata de cera. (*La sangre*, 188)

Elle reste à sa place de servante de la maison, afin de ne pas perturber le déroulement de la vie du jeune homme :

La vida se movía blanda y gris entre las plumas de su plumero y se deslizaba suave y satinada bajo el testarudo paño encerado, porque eso era en ella vida y dedicación, [...]. (*La sangre*, 187)

Remarquons que le plumeau est souvent cité comme emblème de la condition de ce personnage : il caractérise sa servitude. Ducrot et Shaeffer rappellent que « le personnage peut être caractérisé par un emblème : objet lui appartenant, façon de s'habiller, lieu de vie, c'est une marque distinctive. Exemple d'utilisation métaphorique des métonymies. Chacun de ces détails acquiert une valeur symbolique¹⁹¹ ».

Quant-à la servante du docteur Castro dans *Bella*, elle arbore, elle aussi, les signes de son identité de servante : «[...] armada de un plumero y un haz de cuerdas [...]» (*Bella*, 423). Elle reste fidèle au docteur même après sa mort, puisque « tras la muerte del doctor Toribia había permanecido instalada en casa de su antiguo patrón. No tuvo reparo en seguir durmiendo bajo la habitación del ahorcado, [...] ». (*Bella*, 423). Elle le sert avec abnégation alors même qu'elle est lucide sur les vices de son maître :

[...] las mentes primitivas conciben el amor de muchas formas [...] y en todo caso, ella, Toribia, le debía fidelidad y servicio al doctor. (*Bella*, 363)

Nous voyons qu'elle se garde de juger ses moeurs. Elle envisage même d'assassiner le jardinier qui exerce un chantage sur son maître, afin de protéger celui-ci (*Bella*, 393-394). Elle assumerait donc des risques pour

¹⁹¹ Ducrot et Shaeffer, *op. cit.*, p.758.

elle-même afin de sauver le docteur, en dehors de tout jugement moral, comme le ferait une mère.

Ces deux servantes, la Toribia de *Bella* et Maria-Antonia Etxarri de *La sangre* sont toutes deux animées d'un esprit de sacrifice symbolisé par le nom même de la maison dont celle-ci a hérité : Las Cruces est une allusion à la Croix du Christ. Maria-Antonia a «porté sa croix» pour racheter le malheur qui s'est abattu sur sa maîtresse Isabel en lui cédant son enfant. Et Toribia, servante du docteur Castro (*Bella*, 355-356), a l'habitude de récupérer et d'entasser dans la cave des clous rouillés. Les clous ont également un sens christique. On pense bien sûr aux clous de la crucifixion. Enfin, Maria-Antonia Dolina (*Islas*) est également dotée de cette valeur christique, car elle porte les stigmates de la crucifixion :

Las piernas de María Antonia estaban marcadas de sabañones. Desde que era niña el frío le había dejado marcas en las manos y en los pies. (*Islas*, 244)

Ce sont bien sûr les pieds et les mains qui sont affectés de ces marques. Cet esprit de sacrifice est celui de la mère et de son amour inconditionnel vis-à-vis de sa progéniture. La remarque suivante du tout jeune Miguelito montre une servante et mère de substitution protectrice et rassurante :

Yo apreciaba los brazos tibios y cariñosos de Toribia. (*El Libro*,22)

Pourtant, son prénom n'évoque pas cette douceur protectrice que l'enfant décrit. Il évoque plutôt la bestialité de l'animal dont il partage les premières lettres en espagnol : « toro ».

a - Toribia : un Minotaure au féminin?

Toribia est qualifiée de « monstruo rural de nombre Toribia » (*Bella*, 12). Ce prénom, si l'on excepte la voyelle finale «a», marque grammaticale du genre féminin, n'a justement pas grand-chose de féminin. Les sonorités des deux premières syllabes font penser à l'animal, le «toro», emblématique de l'Espagne, bête massive, corpulente, à la fois acteur et victime de la tragédie qu'est la corrida. Il s'agirait donc d'un taureau femelle, ou féminisé par le « a » final. Le prénom Maria-Antonia semble être une version

féminisée de Toribia car il en comporte tous les phonèmes (hormis le « b »). Alors que le prénom Maria-Antonia est accompagné d'un nom de famille, Etxarri pour l'une (*La sangre*) et Dolina (*Islas*) pour l'autre, les Toribia sont dépourvues de patronyme connu, comme si elles surgissaient du néant, n'appartenant à d'autre lignée que celle de la nature et de la Terre.

Toutes ces femmes sont massives et corpulentes, jouissant d'une solide force physique. La Toribia de *Las perlas* est ainsi comparée au buffle pour sa puissance physique :

[...] una mujer corpulenta, [...] poderosa como el búfalo en los arrozales.
(*Las perlas*, 115)

On devine la corpulence exceptionnelle de Toribia lorsque le docteur Castro, observant le linge étendu dans le jardin de sa maison, remarque :

[...] unas bragas gigantescas que no eran de él. (*Bella*, 63)

Maria-Antonia « tenía las caderas anchas de campesina » (*La sangre ajena*, 56). Ces hanches larges sont le signe d'une puissante fécondité.

María Antonia Dolina de *Otras islas* a également ces hanches larges qui caractérisent ces vigoureuses paysannes :

Era una mujer ancha de caderas, algo recogida de hombros pero vigorosa y fuerte como un martillo. Podía levantar del suelo con ambas manos una banasta de fruta de siete kilos [...]. Tenía unos ojos oscuros, firmes, bien afianzados en las orbitas, con mirada de hombre. Desde hacía años llevaba el pelo corto.
(*Islas*, 34)

Mais dans ce dernier cas, les hanches larges renvoient à la robustesse et non à la fécondité, car cette dernière n'a pas de descendance. La comparaison avec un marteau et le poids qu'elle peut soulever lui donnent une force hors du commun pour une femme. De plus, ces cheveux courts et ce regard d'homme attribués à Maria-Antonia en font un être hybride, à la fois mâle et femelle. Car ces personnages de femmes ont un comportement parfois viril. La Toribia de *Bella* est très ambivalente par le genre. Son comportement est tout aussi bien celui qu'on attribue habituellement à un homme que celui d'une femme. Cette personne s'intéresse aux automobiles, et elle conduit la voiture du docteur Castro comme un pilote de rallye (63 ;384). Elle enfourche la moto de façon virile :

Utilizaba la moto como si quisiera suplantar una más auténtica identidad ausente. A horcajadas sobre el artefacto, con su valiosa falda convenientemente recogida, salió por la puerta trasera del jardín [...]. (*Bella*, 431)

Le narrateur nous induit clairement sur la piste identitaire avec « una más auténtica identidad ausente ». Toribia serait donc un homme-femme, un personnage mythique au genre encore indifférencié des premiers temps de l'humanité. Car, « Toujours, dira Solié, [...] la Grande Mère arbore son Phallus [...]. C'est [...] (la) fusion des principes mâle et femelle procréateurs en la Mère primitive¹⁹² ». Considérons ensuite Toribia, la servante de Miguelito dans *El libro* : nous avons dit que c'est une admiratrice de Rambo, héros viril et tout puissant. On peut donc penser qu'elle aimerait être comme lui, et qu'elle s'identifie à lui. Elle s'adonne à des boissons fortes et y résiste comme un ivrogne endurci. Nous avons affaire à un être étrange et au genre indéfinissable. D'ailleurs, Miguelito, lorsqu'il explique à son avocat qui est Toribia, en vient à la présenter comme un animal domestique, ne pouvant la considérer véritablement comme une femme :

No sabía quien era Toribia. Era difícil explicárselo. Pero se lo expliqué. Se quedó con la idea de que Toribia era una especie de animal doméstico de malos humos. (*El Libro*, 62)

On peut ajouter, à propos de Maria-Antonia Dolina, qu'elle éprouve « una desconfianza profunda, radical, zoológica, más propia de los animales y especialmente de los animales hembra que del ser humano » (*Islas*, 34)

La Toribia de *Bella* n'a rien de féminin non plus. Dans cette dénomination : « aquella mujerona tosca » (*Bella*, 423) l'augmentatif en fait une femme virile par la carrure et l'adjectif « tosca » par le style et les manières. Et si le docteur Castro invective ainsi sa servante :

Vete al infierno tú y tus clavos, vieja maldita. (*Bella*, 56)

c'est parce qu'elle est issue symboliquement des entrailles de la terre, et plus précisément des enfers. Les clous, la ferraille, les métaux proviennent aussi de la Terre et de son feu intérieur. Son activité secrète de récupération de la ferraille en fait une descendante d'Héphaïstos, le dieu forgeron. On peut voir dans la description ci-dessous qu'elle en a la force physique :

¹⁹² Joelle de Gravelaine, « Introduction aux mythes de la Grande Déesse », in Pierre Solié, *La femme essentielle, mythanalyse de la Grande-Mère et de ses fils-Amants*, Paris, Seghers, L'esprit junguien, 1980, p. 15.

Fuerte de carne, ancha, remangada hasta los codos mostrando los antebrazos blancos, arrastraba cajas de clavos viejos en el sótano como si arastrara cajas de municiones. Puede que hubiera treinta kilos de clavos en cada caja, a lo que habría que sumar casi veinte kilos de recortes de taller de soldadura, más los doscientos kilos de chatarra acumulados en la parte trasera del jardín. (*Bella*, 355)

Elle relève donc bien d'une espèce et d'un genre hybrides, car elle cumule les fonctions traditionnellement féminines et masculines, tout en appartenant à la fois à l'espèce humaine et animale. Elle est définie comme «cocinera y chófer, híbrido de yegua y hombre de los bosques » (*Bella en las tinieblas*, 393). Cette confusion renvoie à un temps mythique où la séparation entre l'homme et l'animal n'était pas claire et décisive.

Voici la description physique de Toribia dans *El libro* :

Era una mujer grande y negra que parecía haber surgido de lo profundo de algún pueblo con aquel nombre taurino y brutal. Tenía un ojo desviado y el otro levemente bermejo. Se arremangaba los brazos que eran blancos y fuertes porque siempre tenía calor. (*Bella*, 21)

Cette description nous met très clairement sur la voie du mythe : le surgissement des profondeurs de cette créature au visage contrefait la place au rang des monstres et divinités chtoniennes. La monstruosité se portant sur les yeux comme les Grées qui n'avaient qu'un œil pour trois ou le Cyclope dévorateur à l'œil unique, voire la Méduse au regard mortel. Sa grande taille et sa couleur noire renforcent son aspect de monstre surgi des profondeurs de la Terre bien sûr, mais aussi de la nuit des Temps. Car ces femmes n'ont pas d'âge, si ce n'est l'âge du mythe.

b - L'âge du mythe

L'âge de ces personnages récurrents est aussi une caractéristique commune : bien que leur âge soit le plus souvent indéterminé, ce sont toutes des femmes d'un âge avancé. On pourrait bien sûr objecter que dans le cas de *La sangre ajena* la servante Maria-Antonia Etxarri a deux âges dans le roman : celui de la jeunesse en 1936 et celui de la vieillesse dans les années 80. Cependant, celle qui intéresse le docteur Castro, l'observateur extérieur, c'est la vieille femme qui reçoit son petit-fils, et sa réaction face à l'événement. Quoi qu'il en soit, tous ces personnages de servantes sont bien des femmes âgées, voire d'un autre âge, appartenant à une époque révolue, ce qui les ramène à un temps mythique, un temps des commencements :

No le gustaba que la llamaran vieja y tampoco lo era, o no lo sentía, pero sobre ella pesaba el tiempo de sus antepasados rurales y la edad era un proceso indefinido de transformación y lo mismo aparentaba cuarenta y tantos años robustos y maltratados que se hubiera podido decir que procedía de la edad de piedra. (*Bella*, 57)

Il en va de même pour Maria-Antonia dont le docteur Castro dit :

Esa mujer viene de los tiempos glaciares. Parece que me dobla en edad y en falta de sentimientos. (*La sangre*, 131)

De même la Toribia de *Las perlas* est «entrada en años» (*Las perlas*, 52).

Nous avons affaire ainsi à des femmes dont l'âge prend tout son sens dans la mesure où il s'agit d'un âge symbolique. Ce sont des figures du passé, elles convoquent le passé de l'humanité, toujours présent, sous-jacent, comme on peut le voir à travers le comportement de chasseresse de la Toribia de *El libro de piel de tiburón*. Celle-ci s'apparente à une femme ou plutôt à un homme des cavernes, étant donné qu'elle va « de expedición al mercado. Regresaba como si hubiera ido de cacería » (*El Libro*, 24), obéissant à un instinct ancestral et primitif pour assurer la subsistance de la maisonnée. Une autre Toribia, la gouvernante de Miguelito dans *El libro* est décrite ainsi :

Toribia sonreía con dientes feroces y en el caso de una mujer tan primitiva aquella sonrisa demostraba una especie de instinto maternal (*Bella*, 142)

Il s'agit de l'instinct maternel de mère nourricière et toute-puissante, ce qui la rapproche du mythe archaïque de la Grande-Mère dont parle Pierre Solié dans *La femme essentielle, mythanalyse de la Grande-Mère et de ses fils-Amants*.¹⁹³ C'est encore l'instinct maternel qui fait de Toribia la protectrice de son maître le docteur Castro dès qu'elle perçoit un danger :

Toribia había salido a la puerta y le miraba con ojos expectantes. Llevaba en la mano un fusil, o una escoba y efectivamente resultó ser una escoba pero el doctor supo que la retirada estaba cubierta. (*Bella*, 382)

La vieille Maria Antonia de *islas* est traitée à plusieurs reprises de « vieja zorra » (258) par le jeune Miguelito qui sait qu'elle a de l'argent caché chez elle. La vieillesse est mal perçue par le jeune homme et il aurait tout aussi

¹⁹³ Pierre Solié, *Ibidem*.

bien pu dire « vieja bruja¹⁹⁴ », selon le vieux stéréotype qui associe la vieille femme à une sorcière.

La gouvernante du jeune Miguelito tient des propos surprenants. Les fantômes semblent faire partie de son quotidien, ce qui la rapproche de la mort et en fait une médiatrice entre le monde des vivants et celui des morts. Elle dit à son jeune maître: « No sabes ver a los fantasmas. Ahí están ellos. No los ves? »(20). Plus loin, lorsque Miguelito l'appelle au téléphone pour lui donner de ses nouvelles depuis l'Amérique, elle lui demande où il se trouve et lorsqu'il répond «Te hablo desde el Nuevo Mundo», Toribia comprend «en el Otro Mundo» (102-103) et s'en alarme. On assiste là à une étrange incompréhension : il semblerait que «el Otro Mundo» soit plus proche d'elle, plus concevable que Nuevo Mundo, qu'elle a du mal à imaginer.

c - Une prêtresse de la mort

On peut voir dans les lignes qui suivent que Toribia est en contact avec les morts. Du moins le pense-t-elle, comme l'indiquent les verbes « creía » et « decía que » :

Toribia creía en los fantasmas y los veía con toda claridad [...]. Decía que mis padres habían muerto de forma tan repentina que sus fantasmas estaban en muy buen estado. (*El Libro*, 21)

Cette femme semble avoir un rapport très intime avec la mort, avec les forces de l'au-delà. Telle une sorcière, elle sait préparer un bouillon aux vertus magiques, et lorsque l'adolescent rencontre le sorcier Urries, il lui trouve une ressemblance marquée avec Toribia (*El Libro*,126). L'alcool semble être pour elle la potion magique qui fait oublier les chagrins :

Terminó con el coñac de la casa y se bebió el alcohol de quemar. (*El Libro*, 126)

L'alcool à brûler a donc un rôle de breuvage magique.

La servante du docteur Castro a, elle aussi, des coutumes culinaires qui la rapprochent de la sorcellerie. C'est du moins ce qu'en dit le voisinage :

¹⁹⁴ Nicolas Diochon, Cécile Iglesias, « e más son mugeres viejas e pobres que tienen recurso al demonio » : el estereotipo de la vieja bruja. Entre demonología y literatura », *De la caduca edad cansada, Discursos y representaciones de la vejez en la España de los siglos XVI y XVII*, Nathalie Dartai-Maranzana (dir.), Publications de l'Université de Saint Étienne, 2011, p.126 et suiv.

Se comentaba en Linces que la cocinera del doctor añadía a la perola ciertas hierbas prohibidas y animales inmundos. (*Bella*, 28-29)

Mais le personnage de Maria-Antonia Dolina dans *Otras islas* est encore plus proche des forces occultes : en effet, non seulement elle voit les morts, mais elle communique avec eux :

En aquel momento de angustia su abuela apareció en la pantalla del televisor. (*Islas*, 242)

Il s'ensuit un dialogue entre Maria Antonia Dolina et sa grand-mère au sujet du Christ après lequel vient la description suivante :

Acto seguido la abuela apareció colgada del racimo de plátanos como si se hubiera ahorcado. No era ella. Era el diablo repugnante y mezquino que se agarraba a los plátanos y hacía oscilar el racimo. Tenía los ojos negros, pequeños y relucientes como pepitas de sandía. [...] Las visitas de la abuela descubrían a María Antonia que había una transparencia entre la vida y la muerte similar a la transparencia de los sueños. (*Islas*, 242)

Ce ne sont pas des visions hallucinatoires, comme on pourrait le penser pour la Toribia de *El libro*, car ici le narrateur décrit la scène non comme des croyances ou des dires de Maria Antonia mais comme des faits : « la abuela apareció », puis « era el diablo ». La première fois qu'elle aperçoit l'ingénieur, elle pressent que cet homme a des soucis :

Quizás aquel hombre tenía deudas de juego. De repente supo con certeza que aquel hombre no tenía problemas de deudas. Eran deudas de otro tipo. Seguramente eran deudas del corazón. (*Islas*, 40)

Elle a ainsi des dons de devineresse et le verbe « supo » ne laisse aucun doute au lecteur. Elle pourrait peut-être aussi jeter des sorts, comme elle souhaite le faire pour sa voisine :

Había marcado la fecha en rojo para recordar el día de su cumpleaños [...]. La vecina tenía sesenta y ocho. El círculo rojo en el día 30 era una forma de desearle la muerte y se hubiera alegrado de que eso ocurriera el mismo día en que la vecina celebraba el sesenta y nueve cumpleaños. (*Islas*, 19)

On pense alors à une sorcière, possédant des pouvoirs occultes. Il semble alors presque normal qu'elle ait également la prémonition de sa propre mort :

María Antonia estaba convencida de que el día que fuera a morir recibiría un aviso. (*Islas*, 254)

Cette prémonition se réalise lorsqu'elle entend le bruit de la moto de Miguelito se rapprocher de chez elle. La visite de celui-ci lui sera fatale :

Cualquiera hubiera podido oír el ruido de una moto en la carretera aunque para nadie hubiera sido un presagio [...]. Entonces el aviso se hizo sordo y cercano, como un ruido de petardos y cacerolas, hasta que Miguelito paró el motor. (*Islas*, 256)

Certaines de ces vieilles femmes ont donc un rapport privilégié avec la mort, du moins dans leurs croyances. Ce sont des femmes de l'ombre, dont la place est toujours en retrait. Maria Antonia Etxarri, par exemple, attristée par le peu d'intérêt que la morue suscite chez son hôte, « abrió la puerta de un cuarto oscuro y desapareció en su interior » (*La sangre*, 187). Joëlle de Gravelaine précise bien que le « pouvoir actuel de la Déesse reste occulte, elle se contente du royaume de l'ombre¹⁹⁵ ». Or la sorcière est un personnage de l'ombre, et Toribia est qualifiée de sorcière par le docteur Castro, son patron : « dónde va esa bruja » (*Bella*, 149). Lorsque, après la mort de celui-ci, on voit Toribia circuler dans sa maison « armada de un plumero y un haz de cuerdas » (*La sangre*, 423), on se demande à quoi peut bien lui servir le rouleau de cordes, car il ne fait pas partie des ustensiles habituels (tel le plumeau) des gouvernantes et des femmes de ménage. De plus l'emploi de « armada » lui confère une agressivité qui ne correspond pas non plus à son rôle de servante. Ce rouleau de cordes n'aurait-il pas pour fonction d'évoquer la mort, puisque le docteur s'est suicidé par pendaison ? Et cette vieille servante, qualifiée de vieille sorcière pourrait bien être l'image d'une Parque, celle qui coupe le fil de la vie, figure du destin.

Nous venons de voir à quel point la mort est prégnante pour ces personnages reliés à la Déesse-Mère, car celle-ci est « au cœur du Grand Mystère, celui qui passe par le sang, la régénération, la mort¹⁹⁶ ». Rappelons que la mère de Maria Antonia Dolina nettoie le sol avec du sang :

Fregaba con sangre las baldosas de la cocina. Se oía una canción en la radio. A su lado había un caldero de sangre. (*Islas*, 21)

La Toribia de *Bella* règne sur une cuisine baignant dans une pénombre dont elle connaît tous les recoins :

¹⁹⁵ Joëlle de Gravelaine, « Introduction aux mythes de la Grande Déesse », in Pierre Solié, *op. cit.*, p.15.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p.16.

Paseó a su alrededor una mirada imperiosa penetrando en todos los reductos de la penumbra. (*Bella*, 144)

Le mot « penumbra » est renforcé un peu plus loin par l'adjectif « infernal » :

Y en la penumbra de sus dominios y en la compañía infernal de sus utensilios se sentía segura y fuerte, participando de alguno de los atributos de la divinidad. (*Bella*, 146)

Manuel de Lope ne se prive pas d'employer le terme « divinidad » qui met le lecteur sur la piste du mythe. Et quand on lit plus tard « del sótano llegó un estruendo de hierros arrastrados [...] quién sabe lo que estaría haciendo esta mujer » (*Bella*, 355), Toribia prend alors clairement l'aspect d'une divinité des enfers, d'un monde souterrain.

d - Le mythe de la Grande Mère

Cette divinité reléguée dans les enfers n'est autre que cette Grande Mère des premiers temps de l'humanité qui a par la suite perdu sa prépondérance au bénéfice du patriarcat dans la plupart des civilisations. La Toribia de *Bella* fait montre d'instinct maternel à l'égard de Zorrilla qu'elle protège comme le ferait une mère après qu'il a commis le meurtre d'Ana Rosa. On peut lire que Toribia « le examinó con ojos maternales » (*Bella*, 154). Une mère bien ambiguë, qui essaie, de même que l'avait fait auparavant Ana Rosa, de jeter le trouble dans son esprit et ses sens :

Sabes lo que es la anatomía, preguntó agarrando con ambas manos sus tetas exhaustas en un gesto obsceno y feroz [...] mientras el niño calculaba el volumen de las tetas. (*Bella*, 144)

Les seins étant un attribut maternel et féminin, toujours représentés avec emphase dans les arts primitifs, un attribut de la Déesse-Mère. Ils sont ici un de ses atouts les plus forts au jeu de la séduction, présentée ici comme un combat grâce à « domadora ».

Le hubiera gustado poder decir al muchacho cuales eran sus encantos cuando era moza, fuerte domadora de mozos en las romerías. (*Bella*, 145)

Ce terme, « domadora », nous rappelle la femme dompteuse de cirque qui a marqué l'enfance de Fredi Fortes (*Islas*, 124). La femme-mère originelle est forte et toute-puissante, elle fait peur aux hommes. Toribia (*Bella*) est

capable d' « assassiner les mouches » de son seul regard (*Bella*, 144) et ses instruments de cuisine sont des armes qui menacent le monde (*Bella*, 145). C'est ce que rappelle Jean-Jacques Leclerque dans « Les amazones du "nonsense" » lorsqu'il affirme, à propos de l'amazone ou femme guerrière : « [...] c'est une lance qu'elle tient et non un poêlon, et sa gestuelle est celle d'une détermination violente [...] La cuisine, territoire de la femme, est pour l'homme le lieu de tous les dangers. C'est un champ de bataille, où l'homme est toujours vaincu¹⁹⁷ ». La femme Toribia est donc un danger pour l'homme. Même ses attributs féminins. D'ailleurs, comme les amazones, ces personnages féminins sont célibataires : « Toribia se había quedado soltera » (*El Libro*, 29). La Toribia de *Bella en las tinieblas* également, qui se souvient d'avoir été « una moza de buenas ubres y a pesar de todo haberse quedado soltera » (145).

Maria Antonia Etxarri ne s'est jamais mariée et la Toribia de *Las perlas peregrinas* est célibataire elle aussi. Seule Maria Antonia Dolina est veuve, et depuis bien longtemps. Elle n'est plus sous le joug d'un mari. Le célibat est justement une caractéristique des amazones, peuple mythique de femmes guerrières qui avaient fondé une société exclusivement féminine, car elles « refusent le mariage dans lequel elles verraient une véritable sujétion¹⁹⁸ ». Toribia considère son maître, l'homme dont elle partage la demeure et qu'elle sert avec dévouement et fidélité, comme un animal dangereux :

En cuanto asome el oso pardo, tendré que darle de comer. (*Bella*, 154)

On sait également que son sentiment envers lui est lié à sa condition masculine :

A quien odiaba por ser hombre y a quien veneraba por el sueldo. (*Bella*, 57)

Elle le hait parce qu'il est un homme, et en même temps le vénère car elle dépend de lui, ce qui revient au même dans une société patriarcale comme le fut la société franquiste. Il y a entre eux un rapport homme-femme doublé

¹⁹⁷ Jean-Jacques Leclerque, « Les amazones du "nonsense" », in *Réalité et représentation des amazones*, Guyonne Leduc (dir.), L'Harmattan, 2008, Centre de Recherches en littérature comparée, Paris IV, p.322.

¹⁹⁸ Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p. 595.

d'un rapport maître-serviteur, ce qui fait qu'elle est doublement infériorisée et qu'elle en éprouve une sourde rancœur comme le montrent ces lignes :

Oyó que la llamaban Toribia como si la llamaran perra. Por lo tanto no contestaría [...] se dirigió a la cocina con pasos rencorosos y obedeció sin responder. (*Bella*, 355)

Comme pour conjurer le sort qui leur est fait, toutes ces femmes de condition modeste sont attachées aux biens matériels et font montre d'un fort sens pratique. Trois d'entre elles manifestent un goût prononcé pour l'argent.

C'est le cas de Maria Antonia de *La sangre* qui se rappelle « los dieciocho millones largos que tenía en el banco y no se prestó a ayudar » (*La sangre*, 42). Elle laisse Miguel Goitia monter seul ses bagages à l'étage, comme si son compte en banque la libérait de ses vieux réflexes ancillaires. Elle passe beaucoup de son temps à inventorier les beaux objets, la vaisselle et le linge de table qu'elle tient de sa maîtresse :

María Antonia aprovechó para hacer el inventario de las mantelerías que había en la casa. [...] intentar resolver si eran de plata o de peltre. (*La sangre*, 160)

La maison dont elle est devenue propriétaire par donation est sa récompense pour avoir renoncé à sa maternité au profit de sa maîtresse. Le lecteur comprend qu'il s'agit d'un marché entre les deux femmes : Maria Antonia donne son enfant et son silence complice en échange de l'héritage. Posséder sa maison était un rêve de jeune fille. C'est avec satisfaction qu'elle en époussette tous les objets qui désormais lui appartiennent et qu'elle en occupe toutes les pièces, même celles qui lui étaient inaccessibles. Cette femme qui aime compter et recompter sa fortune est par ailleurs habile dans la tenue des comptes : « María Antonia entendía de cuentas » (*La sangre*, 68). Maria-Antonia Etxarri s'intéresse aussi aux belles automobiles comme symboles de luxe. Celle de sa maîtresse Isabel est remisee comme une relique au garage. Personne ne l'utilise, mais elle ne voudrait pas s'en séparer.

María Antonia Dolina (*Is/As*) cache de l'argent, par précaution :

[...] sabía aproximadamente la cantidad de dinero escondido debajo de la baldosa de la cocina. Sabía que podía dedicarse a prestar dinero pero no lo hacía por muchas razones, y sobre todo por no descubrir a la voz pública que tenía dinero. (*Is/As*, 71)

Elle fait montre d'un attrait sensuel pour l'argent :

La cocina estaba caliente, [...] sentía el calor del dinero bajo sus propias nalgas. (*Islas*, 245).

Elle possède même le don de le localiser et sait instinctivement qu'une très forte somme d'argent se trouve cachée à l'intérieur de l'hôtel Luz :

Miraba el hotel y sabía que allí había una gran cantidad de dinero.. (*Islas*, 247)

Son instinct est sûr car c'est le verbe « saber » qui est employé et non « sentir ».

La Toribia de *Bella* réussit à s'emparer du coffret à bijoux d'Ana Rosa. Ces bijoux, qu'elle cache d'abord dans la cave de la maison du docteur Castro, lui donnent un sentiment de richesse qui lui permet d'entretenir des perspectives de pouvoir et de revanche sociale. À cet égard, l'extrait suivant est éloquent :

En el pecho de Toribia había nacido una ambición que iba más allá de la recuperación de hierros viejos y del rencor hacia la humanidad entera, porque las palabras sortija brazalete o collar encendían en su imaginación proyectos de matrona de casa de putas y hacían repicar en sus oídos resonantes campanillas de caja registradora [...]. Al cabo de una gris eternidad de fregar suelos llegaba el crepúsculo de la vida con los suntuosos ropajes de la fortuna. (*Bella*, 357)

La rancœur sociale de Toribia ne peut s'apaiser que par la revanche de la richesse, qu'elle n'envisage qu'à travers le commerce (« caja registradora ») et plus précisément celui du sexe (« matrona de casa de putas »), comme si le sexe était pour les femmes la seule voie possible d'accès à la fortune. C'est son pouvoir de séduction exercé sur les hommes qui a tiré Ana Rosa d'une situation matérielle très modeste et a fait d'elle une cocotte de luxe : l'emblème de sa condition est le « solitario del tamaño de un garbanzo » qu'elle porte même pour dormir. C'est par le commerce du sexe que Toribia envisage l'accès à la fortune et au pouvoir.

Finalement, l'argent fascine ces personnages féminins. Cet intérêt pour l'argent et les biens matériels est la conséquence de la condition subalterne de la femme dans la société patriarcale. Seule la fortune permet de renverser cette situation inconfortable. C'est là que se rejoignent les figures mythiques de la femme fatale et de la vieille servante, dans leur quête de possession et de pouvoir. En effet, elles sont toutes deux aux prises avec la société patriarcale qui les oblige à n'avoir que des seconds rôles, à l'arrière-plan, quoique toujours déclencheurs de l'action romanesque. Nous avons observé à propos de la figure mythique de la femme fatale que les personnages féminins de l'œuvre romanesque de Manuel de Lope reflètent

la place des femmes dans la société espagnole de la période franquiste et son évolution en ce début du vingt-et-unième siècle. Nous avons pu voir que l'on retrouve, dans son dernier roman (*Otras islas*, 2008), des figures féminines qui sont des avatars de la femme fatale (Mariluz) et de la vieille servante (María Antonia Dolina). Le personnage de la vieille servante serait une résurgence de la Déesse-Mère, enfouie dans l'inconscient collectif depuis des temps très anciens. C'est ce qui explique la forte récurrence de ce personnage dans le corpus étudié.

Ces deux types de personnages que l'on pourrait opposer en deux figures antithétiques, l'une la séductrice, l'autre la femme hommasse vouée au célibat ou au veuvage, pourraient n'être que les deux faces d'un même mythe. Remarquons que Toribia et Ana Rosa ont le même âge, 43 ans, et cela est significatif car c'est ce qui permet de les relier au-delà des apparences.

Ces deux figures représentent un danger pour la suprématie de l'homme. Pierre Brunel nous rappelle que pour Hérodote, « il y a deux façons d'annihiler le mâle, de l'occire : par le glaive, assurément, mais aussi par la séduction, entendons, par l'assujettissement¹⁹⁹ » ; la servante hommasse ou femme-homme se mue en femme à hommes ou femme fatale. Pierre Brunel nous rappelle que les Gorgones étaient un peuple d'amazones, dont la reine était Méduse, icône originelle de la femme fatale.

Nous suivons alors Alain Bertrand, qui montre une corrélation entre le mythe de l'amazone, le matriarcat et les cultes primitifs de la Déesse-Mère. D'après lui, « De telles résurgences ne peuvent se comprendre que si le mythe (de l'amazone) [...] n'était conté que pour masquer un mythe premier oublié, un archémythe, racontant une réalité antérieure, celle de la prééminence protohistorique de la Déesse et de la femme, afin d'imposer la toute puissance patriarcale établie par la suite et farouchement maintenue par les mythes grecs, par la religion romaine puis par la religion chrétienne²⁰⁰ ». Manuel de Lope, au contraire, ne masque pas le mythe de la Déesse-Mère par celui de l'amazone. Il les réunit plutôt, car nous avons trouvé dans les personnages de la vieille servante et de la femme fatale les traits permanents de ces deux mythes féminins. Nous lui donnerons le mot de la fin, du moins provisoirement et pour cette partie de nos travaux, à lui

¹⁹⁹ *Ibidem*.

²⁰⁰ Alain Bertrand, « Les amazones, l'archémythe perversi », in *Réalité et représentation des amazones*, Guyonne Leduc (dir.), op.cit., p. 252.

qui envisage qu' « [...] en la période incertaine, inquiétante et transitoire de ce changement de millénaire, il est sans doute le mythe féminin auquel l'humanité aspire à avoir recours²⁰¹ ».

Revenons au peuple d'Amazones qu'étaient les Gorgones pour rappeler que celles-ci sont les sœurs des géants comme le précise Sylvain Détoç²⁰². C'est pourquoi il n'est pas étonnant que l'œuvre de Manuel de Lope soit également peuplée de géants.

3 - Des géants aux pieds d'argile

Parmi les figures mythiques, outre la gorgone Méduse (*Bella*) et autres monstres chthoniens comme la Terre-Mère (Toribia et Maria Antonia), on retrouve dans l'œuvre de Manuel de Lope des personnages qui sont décrits comme ayant une stature imposante voire sur-dimensionnée, souvent qualifiés de géants même s'il n'en sont pas à proprement parler. Or, d'après Claude Calame²⁰³, le gigantisme appartient à la catégorie du mythe. En effet, il est lié aux origines du monde. Les Titans et les Géants de la mythologie grecque sont les fils de Rhéa, la terre, et sont associés aux temps archaïques des commencements.

Les personnages que nous nous proposons d'étudier ne sont bien sûr pas des géants véritables mais des figures métaphoriquement agrandies aux dimensions de géant. Certains sont des personnages de premier plan comme Felix Castro, médecin qui apparaît à la fois dans *Bella en las Tinieblas* et dans *La sangre ajena*, d'autres sont des personnages secondaires.

²⁰¹ Alain Bertrand, « Amazones modernes » in *Dictionnaire des mythes féminins*, op. cit., p. 99-105.

²⁰² Sylvain Détoç, *La Gorgone Méduse*, op. cit., p. 230.

²⁰³ Claude Calame, « Les figures du gigantesque », *Communications*, vol. 42, n°1, Paris, Seuil, 1985, p. 147-148.

a - Les géants polymorphes

a - Les deux Castro : géants ambigus et ambivalents

Le cas du docteur Castro retiendra toute notre attention, car il s'agit d'un personnage « reparaissant » terme utilisé par Mireille Labouret²⁰⁴. Le fait que des personnages se retrouvent dans plusieurs romans avec quelques variantes est le propre du mythe. En effet, le mythe a recours à la répétition²⁰⁵.

Les deux docteurs portent les mêmes noms et prénoms : Felix Castro. Ce prénom a de quoi surprendre, car Felix en latin veut dire « heureux » et est très proche phonétiquement de l'adjectif espagnol « feliz », donc son sens est transparent pour un lecteur espagnol. Nous avons parlé dans notre Master 2 d'une onomastique révélatrice des identités. Dans le cas de Castro, on peut se poser la question. En effet, ce personnage étrange et inquiétant peut certainement se considérer chanceux d'avoir échappé aux affres de la guerre grâce à son accident de moto. Cependant, la curiosité presque morbide pour la tragédie vécue par sa voisine et qui se manifeste par l'intérêt qu'il porte aux lettres envoyées par le capitaine à sa femme :

De haber podido leerlas, hubiera esperado que el correo entre dos enamorados le concediera el novelesco privilegio de introducirse en sus vidas. (*La sangre*, 139)

pourrait être la conséquence d'un sentiment de frustration de quelqu'un qui n'a pas vécu sa propre vie :

Se habían agolpado nubes negras sobre el entrecejo del doctor al evocar aquellos pensamientos porque el amor de Isabel fue un amor trágico y no un amor desvaído y eso era un horrible privilegio, no como aquel amor suyo con la reina de las Hortensias o de los higos, la dulce y tardía Hortensia Fiquet. (*La sangre*, 138)

Il éprouve attirance et fascination pour cette histoire d'amour tragique et romanesque, qu'il n'a pas vécue lui-même, car il s'est contenté d'en être le spectateur, le témoin extérieur. On peut donc dire qu'il n'a pas vécu de vie propre. D'ailleurs, le roman ne parle pas ou très peu de sa vie. Lui-même

²⁰⁴ Mireille Labouret, « À propos des personnages reparaissants », *L'Année balzacienne* 1/2005 (n°6), p. 125-142.

²⁰⁵ Mircéa Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, op. cit., p. 63.

n'évoque sa brève et tiède liaison avec Hortensia que par comparaison avec celle d'Isabel Cruces qui lui semble bien supérieure, bien plus romanesque, plus admirable et plus enviable. Nous avons là un personnage qui rêve d'une autre vie que la sienne, qui vit par procuration. Ce n'est pas là ce que l'on appelle le bonheur. De même, le Felix Castro de *Bella*, qui est secrètement amoureux d'Ana Rosa, est un homme frustré. Il ne s'est pas marié et partage sa maison et son quotidien avec sa servante Toribia sur laquelle il défoule son ressentiment d'alcoolique et qu'il méprise, voire insulte :

Sorda de los demonios, te voy a limpiar los oídos con ácido sulfúrico ¿me oyes ? Te voy a estirar las orejas hasta que te puedas limpiar con ellas el trasero.
(*Bella*, 58)

Il se fait traiter de « maricón » par un vieux camarade de régiment, ce qui est d'autant plus difficile à assumer qu'il a lutté dans l'armée franquiste, largement homophobe.

Le nom de Castro peut évoquer « castrado », du verbe « castrar » défini ainsi par María Moliner²⁰⁶ : « castrar : privar de la capacidad de reproducción » mais aussi « castrado : participio adjetivo, se aplica también en sentido moral » ce qui correspondrait au personnage frustré, « châtré » ou privé de sa propre vie. Remarquons que les deux Castro sont célibataires et privés de descendance.

Dans les deux cas, l'association du prénom Félix et du nom Castro affiche donc une antinomie qui révèle bien toute l'ambiguïté du personnage. Le Castro de *La sangre* est-il le médecin bienveillant ou le voisin néfaste dont le chat noir Satanas est un alter ego ? Est-il un vieillard bienheureux ou un homme pétri de frustrations ? Le Castro de *Bella* est-il un vieux médecin en butte à la médisance du voisinage ? Ou les accusations contre lui sont-elles fondées ? C'est la question que devra se poser le lecteur tout au long du roman.

Toutefois, bien que leur nom les confonde et qu'ils exercent la même profession, il ne s'agit pas du même personnage, car leur histoire n'est pas identique. Rappelons à ce propos que pour Paul Ricœur, l'identité ne peut

²⁰⁶ María Moliner, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1998.

être que narrative car « répondre à la question « qui » comme l'avait fortement dit Hanna Arendt c'est raconter l'histoire d'une vie²⁰⁷. »

Physiquement, ces deux docteurs Castro se ressemblent par leur stature exceptionnelle. Celui de *Bella* est présenté comme « un paquidermo » (*Bella*, 14) et on le voit apparaître dès la page 13 « en lo alto de la escalera, agarrado al pasamano, enorme [...] ».

Le Castro de *La sangre ajena* est plusieurs fois comparé à un géant :

Alcanzó el bastón y se incorporó con la delicadeza incierta de los gigantes [...]. Entonces el gigante melancólico [...]. (*La sangre*, 105).

Cette comparaison intervient juste après les considérations du narrateur sur les scrupules qu'éprouverait le docteur à livrer ce qu'il sait sur la généalogie de sa famille au jeune Miguel Goitia. Une telle succession dans l'ordre du récit donne au personnage du docteur une dimension allégorique. Dans ce cas, le lecteur peut alors facilement associer mémoire et gigantisme. Le gigantisme de Castro serait lié à sa mémoire, une mémoire puissante, au pouvoir destructeur, puisque la révélation de celle-ci pourrait bien « reducir a escombros la sensatez y el buen sentido que le habían traído a preparar en paz, en casa de su difunta abuela, la famosa oposición a notarías » (*La sangre*, 104). Le docteur Castro a conscience que son désir de révéler le secret de sa filiation au jeune étudiant en droit serait l'expression d'un autre désir plus profond, enfoui dans l'inconscient des hommes, celui d'immortalité :

Los trasvases [...] responden a un pernicioso concepto de que la transmisión de la propia memoria garantiza alguna forma de inmortalidad. (*La sangre*, 110)

Car les géants, contrairement aux Titans, ne sont pas immortels. Ils sont plus proches des hommes que des dieux. Ils combattent les dieux, mais sont vaincus par eux. Ils finissent par se soumettre aux dieux malgré leur pouvoir monstrueux, nous rappelle Claude Calame.²⁰⁸ Or Felix Castro (*La sangre*), selon ce même schéma narratif, choisit, à l'issue d'un combat intérieur, de renoncer à transmettre son secret ; du même coup, il renonce à cette forme d'immortalité.

²⁰⁷ Paul Ricoeur, *Temps et récit III, Le temps raconté*, op.cit., p. 442.

²⁰⁸ Claude Calame, « Les figures du gigantesque », op.cit., p. 154-155.

S'agissant du docteur Castro de *Bella*, il est également un dépositaire de la mémoire, celle de la Guerre Civile puis de la dictature, en tant que compagnon d'armes du général franquiste Goitia. C'est ainsi que se pose pour lui la question de la mémoire et de sa transmission :

¿Quién mejor que él para ser la voz del pasado y la memoria del tiempo perdido ? ¿Y Quién mejor que un joven y despierto hombre de leyes culto y en todo caso curioso para recibir lo que el doctor no hubiera deseado llevarse a la tumba ?
(*Bella*, 386)

« lo que no hubiera deseado llevarse a la tumba » montre clairement qu'il ne veut pas que ses secrets disparaissent à jamais avec lui. On voit que pour lui comme pour l'autre Castro, la transmission de sa mémoire est un gage de perpétuation du souvenir, donc d'immortalité.

D'après le dictionnaire de María Moliner, Castro vient du latin « castrum » qui veut dire « castillo » ou fortification iberoromaine. Castro serait-il alors cette forteresse inébranlable et pérenne de la mémoire, un conservateur du souvenir ? Le terme de « conservateur » peut parfaitement être employé ici au sens de conservateur de musée, comme celui qui entretient la mémoire du passé pour le présent et pour la postérité grâce à des objets témoins. Sa maison est elle-même une sorte de musée personnel dans le sens où les objets sont restés les mêmes et à la même place depuis cinquante ans (*La sangre*, 146). Son attachement aux objets en fait une sorte de gardien de la mémoire et de comptable méticuleux du passé.

Dans les deux cas, pour les deux Castro, le récepteur de cette mémoire serait un homme de loi : le jeune aspirant au notariat Miguel Goitia pour *La sangre*, et l'avocat Fredi Gavilán, au service de son client, nommé Miguel Goitia, pour *Bella*. L'homme de loi est le garant de la vérité, il a charge de la conservation et de l'intégrité des documents officiels. En cela, ils conserveraient les mémoires déposées et seraient les adjuvants de l'immortalité désirée par ces géants. Mais pour ce qui est du Castro de *Bella*, ce n'est pas par choix qu'il ne révèle pas son passé au jeune avocat, mais parce qu'il est dans l'impossibilité d'acquiescer la confiance et la sympathie qui lui auraient permis d'en faire un confident. Lui aussi doit renoncer à la tentation de l'immortalité. Ce géant est vaincu dans son désir d'accéder au rang des dieux.

Ces deux personnages de médecin, que nous qualifierons de Géants de la Mémoire, sont, malgré les apparences, bien différents. Il est vrai que « les géants sont tantôt effrayants et liés aux forces du chaos, tantôt bienfaisants et offrant l'image d'un âge d'or perdu²⁰⁹ ».

Le géant peut tout aussi bien être un ogre anthropophage qu'un ancêtre protecteur. Nous allons voir que les deux docteurs Castro offrent ces deux images contraires.

b - Les géants de la mémoire

Le docteur Castro de *La sangre* est très ambigu, puisque la servante de sa voisine, Maria-Antonia, hésite à son sujet. D'après la jeune femme, les médecins et les boiteux portent malheur. Or, il réunit en lui ces deux caractéristiques. La servante a donc peur d'un voisin de mauvais augure :

Toda la casa le pareció amanzada por la sombra de aquel nubarrón.
(*La sangre*, 215).

puis elle finit par le trouver plutôt bénéfique, car elle en perçoit toute l'ambiguïté:

[...] tenía que admitir que participaba de la misma ambigüedad que el número trece, o que los gatos negros, y lo mismo podía anunciar la mala suerte que la buena, y a ella afortunadamente le había correspondido la segunda posibilidad.
(*La sangre*, 215)

Bien qu'il soit associé à Satan par son chat nommé Satanás (« Satanás y el gigante », p.105) son gigantisme n'est pas plus démoniaque qu'il n'est l'expression d'une monstruosité morale ; il n'est que la manifestation allégorique d'une mémoire contenue et explosive, potentiellement néfaste, selon qu'il choisit ou non de la transmettre.

Le point de vue de sa voisine nous éclaire sur la dimension métaphorique de ce « géant »:

Aquel vecino gigantesco y cojo cubría el territorio del jardín con su presencia apremiante. Había en él algo obsesivo como a menudo sucede con las personas mayores. (*La sangre*, 215)

Les termes « presencia apremiante » et « obsesivo » font de ce personnage un être d'une exceptionnelle présence, à laquelle on ne peut échapper. En

²⁰⁹ *Les géants entre mythe et littérature*, études réunies par Marianne Closson et Myriam White le Goff, Arras, Artois Presse Université, Études littéraires, 2007, p. 7.

effet, la maison voisine ne peut se soustraire à la curiosité de son regard inquisiteur qui cherche à voir et à savoir tout ce qui s'y passe. À travers les termes « algo obsesivo », il convient de comprendre que c'est sa mémoire qui est obsessionnelle. Ce géant voit les choses du passé avec le « catalejos de la memoria » (*La sangre*, 217). Il dispose métaphoriquement d'une longue-vue qui lui permet de voir loin. La taille du géant est ce qui le place au-dessus des hommes ordinaires et lui permet cette vision distanciée. Nous partageons le point de vue d'Isabelle Roussel, qui, s'appuyant sur *Les Géants* de Le Clézio affirme que « la gigantisation serait indissociable d'une problématique du voir²¹⁰ ». Partant de cette idée que le géant est celui qui voit loin, on peut également qualifier de Géant le berger de *Otras Islas*. Le berger surveille cinq cent cinquante brebis dispersées sur une vaste étendue de terrain :

Las ovejas recorrían un abanico de terreno considerable. El pastor extendió la mano sobre el valle. Ya podía verlo. El ingeniero podía ver las ovejas desperdigadas. [...] Pero eran quinientas cincuenta ovejas las que tenía a la vista. Sin embargo, desde allí donde se encontraban, el paisaje parecía vacío. Era la geografía absoluta. (*Islas*, 50)

Il semble dominer un paysage tellement étendu qu'il en paraît vide et l'adjectif « absoluta » est un attribut de l'infini. La phrase « extendió la mano sobre el valle » donne l'impression d'un bras immense qui peut s'étendre aussi loin que la vue. Le berger n'est pas décrit physiquement, mais sa position dans l'espace naturel lui donne symboliquement l'aspect d'un géant. Vers la fin du roman, le protagoniste principal, Fredi Fortes, retrouve le berger « en su territorio habitual », comme si ce territoire immense lui appartenait, offrant ainsi l'occasion d'une description qui le range au côté des figures mythiques :

Más que nunca, tenía el aspecto de una figura profética, una especie de apóstol invernal, salido de los libros sagrados dominando los campos, envuelto en una vestidura arcaica. (*Islas*, 284)

Le berger est une figure des temps archaïques, d'un « illud tempus ». L'expression « salido de los libros sagrados » en fait une figure mythique

²¹⁰ Isabelle Roussel-Gillet, « Géants et expériences perceptives chez Le Clézio », in *Les géants entre mythe et littérature, op.cit.*, p. 204.

des commencements, d'avant l'Histoire. Il se situe lui-même dans les temps les plus anciens en faisant à Fredi Fortes cette réflexion :

Dirá usted que soy Viriato, [...] dirá usted que soy el pastor que venció las legiones romanas. (*Islas*, 52)

Remarquons qu'il est doté d'un prénom, Tertuliano (membre d'une tertulia), ce qui en fait un conteur, celui qui raconte les histoires. Mais il n'a pas de nom de famille mentionné, comme si ce prénom, à lui tout seul, suffisait à définir le personnage. Par ailleurs, le patronyme situe et insère dans une lignée, il se transmet de génération en génération. L'absence de patronyme détache ce personnage de toute situation dans le temps, comme s'il était éternel, comme s'il n'avait pas d'origine ni de fin. Il est celui qui transmet la tradition orale, donc celui qui sait, qui est la Mémoire du village et de la contrée. En cela il se rapproche du docteur Castro de *La sangre*, en tant que détenteur d'une mémoire collective, celle de son village et de son territoire. On peut donc dire de lui qu'il est comme Castro un Géant de la mémoire. Lorsque l'ingénieur Fortes quitte le village, il lui semble « ver una figura en la distancia, negra y alta, junto a un risco » (*Islas*, 295). L'adjectif « alta » accompagné de la juxtaposition au rocher confère au berger la dimension du rocher. Le personnage acquiert non seulement la taille mais aussi la matière pérenne de la pierre, celle dans laquelle on grave les événements pour les rendre inoubliables. Ce berger serait en quelque sorte le monument historique de sa contrée. Il est à la fois le gardien et le transmetteur des récits mémoriels de son territoire.

Un personnage secondaire de *Bella en las Tinieblas* peut être également considéré comme un géant gardien du passé. Mais alors que Tertuliano (*Islas*) est un transmetteur du passé par la parole, par le récit, celui de *Bella* est un rustre, avare de paroles. Il est désigné comme « el gigante » par le narrateur, mais également appelé Polifemo. Il est intéressant de relever l'étymologie de ce prénom : Polifemo est celui qui parle beaucoup (du grec « phanai » : parole). Or, bien qu'il se montre habituellement peu bavard, le gérant de l'hôtel révèle à Gavilán ce que le village pense et souhaite à propos d'Ana Rosa (*Bella*, 127-131). Il se fait le porte-parole des habitants du village.

Ce surnom, en référence à l'aventure d'Ulysse qui s'était introduit dans la grotte du Cyclope Polyphème, précise son rôle : il est le gardien d'un lieu défendu et dangereux, conservateur des lieux liés au passé. Dans ce cas précis, la grotte des anciens bains abandonnés, dont l'entrée se trouve au fond du parc de l'hôtel des Thermes.

La description de cet employé d'hôtel est un clin d'œil au lecteur :

El camarero ofreció con voz cavernosa un segundo tazón de café.

– No está el director ?

– Marchó al pueblo - dijo Polifemo alzando la ceja con ojo torvo. (*Bella*, 248)

L'adjectif « cavernosa » nous rappelle la grotte de l'ogre, et l'emploi du singulier pour « alzando la ceja con ojo torvo » figure l'œil unique du cyclope. Plus loin, on retrouve le singulier dans :

Abrió un ojo esférico [...]. (*Bella*, 228)

Il s'agit bien d'un géant au sens propre du terme, puisque sa carrure de « torre humana » (*Bella*, 250) dépasse la normale. Le directeur de l'hôtel se nomme Vicente Torres (*Bella*, 130) et bien qu'on ne nous précise pas quelle est sa stature, ce nom fait redondance avec la métaphore « torre humana » qui désigne son employé.

Son langage n'est pas celui d'un homme puisqu'il grogne :

Polifemo lanzó un gruñido. (*Bella*, 250)

Lorsque l'avocat Fredi Gavilán, impressionné par ce personnage à la stature hors du commun, l'imagine face à son client Miguel Goitia, il pense que ce sont deux poids qui luttent dans la même catégorie, « cada uno en su especialidad » (*Bella*, 251). On peut en déduire que le gigantisme est lié à un pouvoir, à une puissance particulière. Pouvoir destructeur et démoniaque pour certains, pouvoir protecteur et bienfaisant pour quelques autres. Le géant peut également se mettre au service d'un pouvoir, en être à la fois le représentant et le serviteur.

c - Hercule serviteur de l'Olympe

Teodoro Tabernas (*Islas*) exerce la profession de garde du corps ; il est surnommé Hercules par son protégé Fredi Fortes à cause de sa très

forte stature, qui se dessine grâce à plusieurs comparaisons et descriptions comme :

Se desplazaba como un armario con piernas (*Islas*, 175)

Fortes nunca había estado tan cerca de un hombre de su envergadura. Se comprendía que ciertas mujeres tuvieran un gusto especial por los hombres fornidos, por los heroes de gimnasio y los boxeadores. Era una especie de sinceridad de la carne. Era la misma sinceridad que hace que a las mujeres les gusten los caballos. (*Islas*, 176)

Dans cette dernière description, sa carrure et sa sensualité permettent de le comparer à un cheval, dont André Siganos souligne qu'il incarne la puissance sexuelle de l'étalon.²¹¹

De la même façon que le berger Tertuliano, il est situé dans un espace qui le grandit comme un géant. Du haut des derniers étages de l'hôtel, il désigne ainsi la ville de Valencia :

Estos son mis dominios – dijo Hercules extendiendo el brazo sobre el horizonte urbano [...]. En su gesto había una grandeza de emperador romano. (*Islas*, 178)

comme s'il en était le propriétaire ou tout au moins le gardien. Mais s'il ne l'est pas directement, il incarne pourtant physiquement la puissance de son patron. Ce n'est donc pas le garde du corps surnommé Hercules, qui règne sur la ville, mais bien le PDG de la Compagnie, celui que l'on désigne comme le numéro Un, et dont on ignore le nom. Celui-ci n'est même pas nommé, il est placé au rang des dieux, au plus haut sommet de l'Olympe. Sa suite d'hôtel, nommée la suite Jupiter, n'est jamais occupée par personne. Ce personnage est si puissant qu'il ne daigne même pas apparaître à l'hôtel, et il semblerait que personne ne l'ait jamais vu. On peut le comparer à un autre personnage jupitérien, celui de *Las perlas peregrinas*, lui aussi flanqué de son Hercules, un énorme chien de garde qui remplit des fonctions similaires à celles de Teodoro Tabernas : impressionner et dissuader tout adversaire potentiel. On peut constater une évolution dans la représentation du pouvoir : incarné par un homme d'affaire tout puissant dans *Las perlas*, le pouvoir devient invisible, donc plus impressionnant, d'essence quasi divine dans *Otras Islas*. Comme il est

²¹¹ André Siganos, « Bestiaire mythique », *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p. 223.

invisible et inaccessible, c'est Teodoro Tabernas qui en incarne la toute puissance. Il est comme une forteresse qui défend les intérêts du Grand Patron invisible :

Hercules destacaba como un castillo sobre el cielo crepuscular. (*Islas*, 179)

Son rôle est très clair : il ne pense pas, ne porte aucun jugement sur ceux pour qui il travaille et envers qui il est d'une fidélité indéfectible. En cela, il ressemble beaucoup à la servante Toribia (*Bella et El libro*). D'après Fortes, il est capable de tout pour servir son patron :

Era evidente que en caso de emergencia se hubiera comido el papel. (*Islas*, 178)

Encore un trait de caractère ancillaire : celui de disparaître dans l'obscurité lorsqu'on n'a plus besoin de lui :

Un instante después volvía las espaldas y se sumergía en la puerta giratoria. (*Islas*, 209)

Le verbe « sumergía » est particulièrement bien choisi car il évoque les profondeurs, qu'elles soient terrestres ou marines.

De même, son dévouement maternel est proche de celui de Toribia :

Siempre simpatizaba con la gente que tenía que proteger. Era un instinto maternal. En el fondo su labor no era muy diferente a la de una madre. Aquellos muchachos de la Compañía le necesitaban. A veces también sabía darles una lección. (*Islas*, 180)

Le narrateur insiste sur son côté maternel avec le verbe « proteger » puis « instinto maternal » et enfin « madre ».

Tout comme Toribia (*El Libro*) qui se désole de l'absence de son jeune maître, Hercules ressent un manque affectif lorsqu'il a achevé sa mission de veiller sur Fortes :

Abrió los brazos como un hombre abandonado. (*Islas*, 209)

Ce personnage de géant ressemble beaucoup à la servante Toribia : il est, comme elle, un être hybride, à la fois mâle et femelle. Mâle par sa force physique et femelle par son instinct maternel et protecteur. Il pourrait ainsi être comme nous l'avons dit pour Toribia, un avatar de la Grande Mère. Il peut être qualifié d'hermaphrodite.

Ce Teodoro, tout dévoué à son maître et attentif à ceux qu'il est chargé de protéger, est un don de Dieu, comme l'indique l'étymologie grecque de ce prénom : Théos signifie Dieu, doron, cadeau²¹². Théodore est aussi le patron des militaires, il est donc un soldat, en d'autres termes, celui qui se bat pour une cause moyennant rétribution, se gardant de tout jugement sur les intérêts qu'il sert. Cette étymologie correspond tout à fait au rôle de Teodoro Tabernas, dit Hercule, à la fois garde du corps et vigile, représentant Dieu sur la Terre. À ceci près que le Dieu dont Hercule se fait le « lieutenant », au sens propre de « tenir lieu », c'est-à-dire capable de seconder Zeus ici-bas « dans sa lutte contre la résurgence incessante des forces du chaos, lointaines héritières des Titans²¹³ », n'est autre que le Grand Patron invisible d'une très grosse entreprise aux activités interlopes.

Nous décelons donc ici le mythe d'Hercules inversé. Alors qu'Hercules combattait les forces du mal sur la terre, Teodoro Tabernas se fait leur défenseur. Et alors que Luc Ferry précise²¹⁴ qu'il convient de ne pas prendre le « désordre » contre lequel Hercule se bat dans le sens moderne de « troubles à l'ordre public », nous pensons que Teodoro Tabernas réactualise le mythe d'Hercule en l'inversant sous la forme d'un homme de main au service d'un pouvoir financier délictueux et tout-puissant, une force occulte et néfaste. Le « désordre » ou « trouble à l'ordre établi » étant la remise en cause de ce pouvoir, comme le montre l'épisode de la terrasse lorsque le vigile suspend un homme par les bras au-dessus du vide pour le dissuader de parler (*Islas*, 179). L'Hercule de la « Compañía » (nom de l'entreprise qui l'emploie) accuse cet homme de comportement scandaleux lorsque celui-ci ose dénoncer les agissements de la « Compañía ». Là aussi nous assistons à une inversion.

L'étymologie de son prénom est donc intéressante, et ses sonorités le sont plus encore. En effet, on peut entendre dans ces sonorités Dios (Theos) et Oro ; alors, ce dieu invisible qu'il sert serait une métaphore de l'argent tout puissant dans le monde moderne : le veau d'or biblique. Teodoro est, en toute bonne conscience, un ardent défenseur d'un dieu invisible et tout puissant qui ne serait autre que l'argent dominant le monde. Par ailleurs, Teodoro contient les phonèmes de « toro » comme nous l'avons remarqué

²¹² Selon le *Dictionnaire étymologique des noms de famille* de Marie Thérèse Merlet Perrin, Paris, 1991.

²¹³ Luc Ferry, *La sagesse des mythes-apprendre à vivre – 2*, Paris, Plon, 2008, p.256.

²¹⁴ Luc Ferry, *op.cit.* p. 257.

également pour le prénom de la servante Toribia. Il est dit par ailleurs qu'Hercules est « corpulento como un toro » (*Islas*, 296). Cette comparaison taurine évoque l'idée de force vitale qui le caractérise. Il semble moins bien doté intellectuellement, puisque Fortes lui déclare sans ambages qu'il est « más ingenuo que un filete con patatas » (*Islas*, 201) ; l'adjectif « ingenuo » étant ici un euphémisme pour éviter de dire un imbécile ou un crétin.

Un tel homme primaire, tout entier dans la force physique, est une sorte d'épiphanie tellurique. D'autres personnages sont, comme lui, issus de la Terre Mère.

b - Des personnages chthoniens et dionysiaques

a - Une jeunesse crucifiée

Le jeune Miguelito, qui attendrit Mariluz comme s'il était son enfant et la rend nostalgique d'une maternité frustrée, porte en lui quelques éléments dionysiaques. Tout d'abord sa jeunesse, le fait qu'il est insaisissable, à l'instar du vent, toujours sur sa moto, toujours en mouvement. Alain Moreau qualifie Dionysos d' « insaisissable », ce qui semble être sa première qualité car il en fait le titre de son article : « Dionysos antique : l'insaisissable²¹⁵ ». Selon le même article, Dionysos détruit l'ordre de la cité, il transgresse les lois humaines. C'est bien le cas de Miguelito qui se comporte en voyou, venant régulièrement soutirer de l'argent à la vieille épicière Maria Antonia Dolina (*Islas*, 258). On peut lui imputer la responsabilité de la mort soudaine de la vieille femme envers laquelle il se montre brutal et irrespectueux. La moto avec laquelle il parcourt la contrée est une moto volée et le gendarme qui enquête sur le décès de Maria Antonia Dolina dit de lui : « lo tenemos suelto por el monte como un perro sin amo » (*Islas*, 273). Personne ne peut le localiser, et seul le vrombissement de sa moto permet de repérer son passage. Il est donc partout et nulle part, il vit en marge de la société. Ayant une dette envers la mort, il n'a pas totalement réintégré la société des vivants.

Poursuivons la comparaison sur le thème de la mort : Dionysos est né deux fois, a échappé plusieurs fois à la mort violente. Miguelito est également né

²¹⁵ Alain Moreau, « Dionysos antique : l'insaisissable » in *Dictionnaire des Mythes littéraires*, op. cit, p. 283-295.

deux fois, puisque, à la suite de son accident de voiture il a entamé une nouvelle vie de motard (Centaure) fuyant le temps, ou essayant peut-être de rejoindre la mort : « la muerte no ha querido mi vida [...] el ansia me persigue, huyo a toda velocidad » (*Islas*, 116).

Par ailleurs, Miguelito est qualifié de « furioso » (*Islas*, 114) tout comme Dionysos, dit le Furieux. Or, il se trouve que l'adjectif qualificatif rend compte du personnage mythique tout comme le verbe car « c'est l'attribut qui caractérise le dieu.²¹⁶ »

La description de sa mort à la fin du roman révèle la nature du personnage. En effet, il est touché par une balle « a la altura de la cruz ». Quant à la deuxième cartouche, en atteignant le sommet du crâne, elle provoque « un desgarramiento de la corona de espinas ». La dimension christique du personnage est on ne peut plus claire. Si nous ajoutons à cela l'observation de María Antonia Dolina qui voit briller l'unique ampoule éclairant son épicerie « por encima de la cabeza del muchacho como la aureola eléctrica en la cabeza de un santo » (*Islas*, 114) et que les genoux brisés du jeune homme rappellent à la pieuse María Antonia Dolina ceux du Bon Voleur auquel les soldats romains ont brisé les jambes (*Islas*, 114), ces allusions à la mort du Christ en font un sacrifié. Mais alors sacrifié pour quoi ? Au nom de quoi ? Peut-être est-il l'objet de l'expulsion collective dont parle René Girard²¹⁷ pour qui l'éviction et le sacrifice du bouc émissaire permettent la réconciliation entre les hommes. Dans ce cas, sa mort expliquerait le rapprochement final des époux Mariluz et Pecholobo qui retrouvent leur amour mutuel dans la toute fin du roman.

Mais cette mort suscite encore quelque interrogation : si Miguelito apparaît comme une figure christique, peut-il être aussi ce Dionysos qui ressuscite tant de fois, jamais anéanti, alors qu'il meurt à la fin du roman ?

Là aussi, les dernières lignes sont éloquentes à cet égard :

A partir de aquel día, Pecholobo y Mariluz volvieron a dormir en la cama de matrimonio. Cualquiera puede tener memorias jóvenes. Pecholobo recordaba las fiestas de cuando ambos eran mozos. Mariluz recordaba los tiempos en los que un hombre la había sacado por primera vez a bailar. (*Islas*, 319)

Le roman se termine par une ouverture sur une nouvelle jeunesse, un retour au passé, à l'âge d'or des commencements amoureux, et nous sommes

²¹⁶ Gilbert Durand, *op.cit.*, p. 190

²¹⁷ René Girard, « Dionysos et la genèse violente du sacré », *Poétique* n°3, Paris, Seuil, 1970, p. 267-281.

bien dans la configuration de « l'Éternel Retour²¹⁸ » qu'incarne ce dieu insaisissable et éternellement jeune.

Le personnage de Zorrilla dans *Bella* ressemble beaucoup à Miguelito. Ce personnage est ambigu, à la fois coupable et victime, et il apparaît, lui aussi, comme une figure christique, comme on peut le voir lors de l'interrogatoire du garçon par l'avocat :

En su cabeza se depositaba una aureola bajo el rayo de luz, todo él banado en una penumbra sagrada. (*Bella*, 262)

On y retrouve le terme « aureola », renforcé ensuite par l'adjectif « sagrada » qui renvoient au Christ.

Zorrilla et Miguelito réalisent ainsi une synthèse entre Dionysos et le dieu crucifié des Chrétiens, rappelant que René Girard se pose la question suivante en conclusion à son article cité plus haut : « Mais est-il vrai que le christianisme est une variante du mythe de Dionysos²¹⁹ » ?

L'esprit dionysiaque est présent également dans *La sangre ajena* à travers le personnage d'Isabel Cruces. Son patronyme évoque bien sûr la croix et le Christ, et de plus, au pluriel, comme pour en démultiplier le sens de douleur et de souffrance. Après avoir perdu son mari dans les circonstances tragiques de la guerre civile, elle perd aussi l'enfant qu'elle avait de lui et qui aurait pu être sa revanche sur la mort. Cette double tragédie est surmontée grâce à la complicité de la servante Maria-Antonia qui lui fait don de sa propre fille et surtout, la vie reprend, symbolisée par la nature exubérante qui, dès le printemps, se manifeste inexorablement. C'est encore Dionysos, dieu de la végétation, dieu chtonien qui est entré en action. L'origine chtonienne de ce dieu est signalée par la comparaison du jardin d'Isabel avec « el territorio del dragón » (219) le dragon étant un monstre issu des entrailles de la terre. La nature qui entoure la maison d'Isabel est décrite en des termes violents et presque guerriers tout au long de la page 219 : il est question de « furor vital » (remarquons la parenté de « furor » et de l'adjectif « furioso » qui qualifie le dieu Dionysos), d'« explosión vegetal ». Il semblerait que les rosiers soient animés d'une volonté grâce au verbe « lanzaban » : « Había rosales que lanzaban al aire nuevos tallos ».

²¹⁸ Camille Dumoulié, « Nietzsche, disciple de Dionysos », *Dictionnaire des Mythes littéraires*, *op. cit.*, p. 465.

²¹⁹ René Girard, « Dionysos et la genèse violente du sacré », *op. cit.*, p. 281.

L'adjectif « obsceno » dans : « las yemas de los árboles rezumaban un zumo obsceno » renvoie à la reproduction sexuée et rapproche ainsi le monde végétal de celui des hommes. De même « La vulva de los lirios reventaba en flores vinosas o atigradas » donne l'impression qu'on parle du sexe des fleurs. Enfin on peut lire :

Había una esencia catastrófica en aquella inexorable y sosegada explosión de primavera [...]. (*La sangre*, 219)

L'adjectif « catastrófica » nous rappelle que la définition de la catastrophe est selon le petit Littré²²⁰ un renversement, un bouleversement. Dionysos est le dieu des bouleversements, de l'excès et de la folie. Les bacchanales en sont la manifestation rituelle²²¹. D'ailleurs la folie semble s'être emparée d'Isabel, ou du moins le docteur Castro voit-il les choses ainsi lorsque lui rendant visite, celle-ci lui présente la petite Verónica comme étant sa fille alors qu'il l'a aidée à accoucher d'une enfant mort-née. (*La sangre*, 237) Mais son désir de survie est plus fort que toute logique.

De tels personnages, animés par un profond désir de vie, trouvent leur contrepoint dans d'autres personnages, obéissant à des pulsions de mort et de destruction.

b - L'ogre anthropophage

Le Felix Castro de *Bella en las Tinieblas* est un personnage profondément ambigü. Nous avons vu précédemment (Partie II, Chapitre 2, La servante) que sa servante nourrit pour lui un double sentiment de haine et d'affection profonde. Mais on ne sait de lui que ce que la rumeur publique en rapporte, et il se défend ainsi des accusations de pédophilie et de complicité avec Ana Rosa (désignée par « la mujer ») :

- No sospechaba que también la mujer jugaba con el chico ?
- Qué quiere decir jugar,
- Ya me entiendo, jugar al ping-pong, las dos bolitas, esas cosas.
- Calumnias.

²²⁰ Amédée Beaujean, *Dictionnaire de la langue française, abrégé du dictionnaire de Littré*. Librairie Générale Française, 1990.

²²¹ Alain Moreau, « Dionysos antique : l'insaisissable » in *Dictionnaire des Mythes littéraires*, *op. cit.*, p. 447-448.

– Es usted un hombre muy conocido en Lince, doctor. Se le conoce en muchos sitios. Se le conoce en el Oasis y también se le conoce por lo que ha pasado con ese chico, aunque nadie dice lo que ha pasado con ese chico, y no hay denuncias pendientes que le señalen a usted. (*Bella*, 379)

Il peut facilement parler de calomnies puisque c'est la répétition du verbe « conocer » qui montre que l'essentiel des soupçons qui pèsent sur lui sont dus à la rumeur publique. Ses détracteurs savent, mais ne disent rien : « nadie dice », « no hay denuncias ». Il n'y a donc aucune preuve à son encontre, ce qui renforce l'ambiguïté du personnage.

À la suite de ce dialogue, l'inspecteur Perro lui tend la photographie de ses propres enfants, de dix et douze ans, pour justifier son acharnement à vouloir confondre cet ogre dévoreur de jeunes garçons. On sait que Castro fréquente assidûment la maison de passe l'Oasis et s'adonne à la boisson de façon immodérée. Son alcoolisme est notoire. Le géant est « une figure des transgressions radicales²²² » nous rappelle Claude Calame. C'est bien le cas du docteur Castro, si on en croit l'avocat Fredi Gavilán, qui dans un premier temps a du mal à discerner la vérité :

Resultaba imposible desentrañar los rasgos de un devorador de carne fresca, corruptor de menores, situado de nuevo en la esfera de los amigos y compañeros de armas del difunto general de forma que no intervenía ningún criterio moral ni principio de buenas costumbres para poder juzgarlo. (*Bella*, 295)

Les termes utilisés (« devorador de carne fresca ») sont une allusion très claire à la figure mythique de l'ogre dévoreur d'enfants. Ils font penser à Saturne dévorant ses fils. Il n'est pas inutile en outre de remarquer que ce docteur Castro est intéressé par les « cavidades húmedas recónditas y secretas » (*Bella*, 22) comme la bouche et la gorge, en tant qu'otorhynolaryngologue, ce qui le rapproche de l'ogre dévoreur, dont la bouche immense évoque l'oralité de l'enfance, le « stade oral » de l'humanité, une humanité à ses commencements. Le seul des vers écrits par le cercle des poètes de l'hôtel Wellington en l'honneur de Ana Rosa dont se souvient le docteur Castro est celui-ci :

Que mi alimento fueras y comerte. (*Bella*, 368)

Et le narrateur remarque qu'il est «el más nutrido verso de la estrofa, aquel que despertaba resonancias últimas, fagocitaciones amorosas [...] ».

²²² Claude Calame, « Les figures du gigantesque », *op. cit.*, p.13

Un peu plus loin, la description qu'en fait l'avocat le range à nouveau dans la catégorie des monstres. Le verbe « supo » évacue les doutes :

El viejo erotómano, carnosos y bovino, todo él un lento ovillo de pulsiones insatisfechas, se detuvo para reflexionar. Tenía el ojo pálido y la piel del color de los adoquines. El abogado supo entonces que el inspector de policía tenía razón. (*Bella*, 296)

Ce géant-là obéit aux instincts les plus primitifs de la nature humaine (« pulsiones insatisfechas »), des instincts encore incontrôlés et violents. Castro, en tant que compagnon d'armes du général franquiste, peut être considéré comme le protégé de celui-ci. Tant que le général était en vie, son ami le docteur Castro ne risquait rien car il était sous sa protection. Dès lors qu'il est mort, l'opinion publique se déchaîne contre lui. La mort du général entraîne la déchéance puis la perte de son protégé, le géant pédophile amateur de chair fraîche que l'on peut qualifier d'anthropophage. C'est pourquoi ce docteur Castro pourrait bien être une transposition allégorique de la figure du dictateur Franco, et un double symbolique du Général franquiste décédé dans les premières pages du roman. Cela confirmerait la thèse de Claude Calame pour qui la figure du tyran est souvent représentée sous la forme d'un ogre²²³.

Cet ogre est associé au porc par l'emploi des adjectifs « porcino » et de l'adverbe « porcinamente » dans la description suivante :

El abogado advirtió el vello rubio de sus brazos, porcino y viril a pesar de la edad. (*Bella*, 295)

Ainsi que dans :

Removió porcinamente la carnosidad de sus párpados para descubrir la aguda mirada inquieta. (*Bella*, 297)

Le porc semble concentrer en lui ce stade primitif de l'humanité.

Un autre personnage sinistre voire cruel et sauvage de la famille des ogres est associé au porc. C'est un porcher qui apparaît à travers le récit de Tertuliano, dans *Otras Islas*. C'est un personnage secondaire du récit enchâssé dans le récit, qui répète le mytheme du géant potentiellement dangereux. C'est une sorte d'homme des bois, qui élève des porcs et vit en ermite dans un lieu reculé. Il a retenu captif un jeune garçon au fond d'un

²²³ Claude Calame, *Ibid.*, p.143.

puit durant cinq ans, et alors que cet ermite était de complexion maigre, Tertuliano nous apprend que « durante aquellos cinco años se había transformado en un ogro corpulento » (*Islas*, 58). On peut rapprocher cette remarque de « había engordado 20 kilos » (*Bella*, 315) à propos du docteur Castro. La corpulence caractérise l'ogre, qui a tendance à grossir démesurément.

Le puit creusé dans la terre par cet ermite est comme une énorme cavité buccale qui aurait englouti l'enfant. Et il est significatif que lorsque des chasseurs découvrent et veulent délivrer le malheureux, celui-ci veut y retourner comme dans un ventre maternel qu'il ne peut plus quitter, le ventre de la Terre. On peut considérer l'homme des bois comme un ogre anthropophage qui aurait métaphoriquement avalé l'enfant, ou du moins l'aurait fait avaler par la Terre.

Ce personnage de géant qui maintient un jeune garçon enfermé se retrouve chez le neveu de Toribia de *Bella* :

Un hombre de aquella raza de gigantes que se criaban en la región. Llevaba una llave descomunal colgada al cinto. (*Bella*, 258)

On remarquera l'emploi du terme de « raza », race de géants comme s'ils étaient fréquents dans la région, donc caractéristiques du terroir dont il est issu. De plus, l'énorme clé qui pend à sa ceinture rappelle son rôle de gardien, à l'instar de Polifemo, gardien de l'hôtel des thermes.

Le neveu de Toribia (*Bella*) élève des porcs dans un lieu reclus et si sale qu'il semble vivre en dehors de toute civilisation. Il est « un gigante criador de cerdos » (*Bella*, 261). La répétition de ce type de personnage (le porcher géant) nous conforte dans l'idée qu'il s'agit bien là d'une figure mythique. En outre, l'avocat Fredi Gavilán le soupçonne de relations charnelles avec son jeune prisonnier (*Bella*, 258-261). La bestialité de ce personnage est celle de l'homme le plus archaïque, le plus primitif. L'ogre anthropophage appartient à la catégorie des géants, monstres chtoniens, figures d'une altérité inquiétante, qui nous renvoie à nos propres démons.

Parmi les monstres chtoniens, on peut encore citer certains objets qui sont personnifiés et jouent un rôle dans l'action du roman. C'est le cas de la mallette contenant des billets de banque et qui est présentée comme un monstre : « el Maldito Maletín » dont l'initiale M est également celle de « Monstruo » (*Islas*, 290). Les trois mallettes sont désignées aussi comme

« tres bestias peligrosas » (*Islas*, 181). Il est aisément compréhensible que ce ne sont pas les mallettes elles-mêmes qui sont incriminées mais bien leur contenu ; l'argent que contiennent ces mallettes est qualifié de radioactif tout au long du roman. Son pouvoir d'attraction est monstrueux comme celui qui s'exerce sur Maria-Antonia Dolina qui flaire l'argent là où il est caché et qui est attirée par lui comme par un aimant. L'argent est donc un objet doté des mêmes caractéristiques que ces monstres chtoniens que nous avons décrits tout au long de ce chapitre consacré aux personnages comme figures mythiques: il représente le pouvoir, une puissance maléfique au même titre que les perles Embaucadora et Némésis de *Las perlas peregrinas*. Les perles du roman sont réellement radioactives, donc funestes pour celui qui les possède, mais l'argent, lui, n'est que métaphoriquement radioactif, en d'autres termes, potentiellement dangereux et corrupteur. Ces objets ne sont que la matérialisation de la cupidité, monstrueuse passion qui se situerait à l'intérieur de chacun et non dans les objets.

C'est sans doute la raison pour laquelle de nombreux personnages des romans de Manuel de Lope apparaissent comme des géants car ils sont à la fois des êtres humains et des monstres, personnages hérités des mythes anciens, contenant en eux les démons qui agitent la nature humaine.

c - Le centaure, ou l'homme à l'état d'animal

Dans la catégorie des figures gigantesques et mythiques Claude Calame classe le groupe des Centaures²²⁴. En effet, on peut qualifier le Centaure de monstre hybride à la double nature : humaine et animale. Avec son buste d'homme et son corps d'équidé, il illustre souvent les contradictions de la nature humaine. À l'article « Centaure » du *Dictionnaire des Mythes littéraires* de Pierre Brunel, on peut lire que le Centaure met en évidence « la dualité homme-animal », qu'il est « l'image d'un état intermédiaire, celui du passage de l'animal à l'homme » et que « l'avènement de ce dernier, symbolisé par Hercule, consacre sa disparition²²⁵ ». Dans ce même article, Dorita Nouhaud cite ce vers de Rubén Darío tiré de *Coloquio de los Centauros* :

²²⁴ Claude Calame, *Ibid.*, p.148.

²²⁵ Dorita Nouhaud, « Centaures », in *Dictionnaire des Mythes littéraires*, op. cit., p.283-295.

Sus cuatro patas bajan ; su testa erguida sube²²⁶.

La traduction qu'en donne Dorita Nouhaud est la suivante :

Ses pieds le rivent au sol, sa tête se dresse, libre, dans le ciel.

Ce vers caractérise parfaitement cet être partagé entre son origine chtonienne et ses aspirations élevées. Le même article souligne également que ces Centaures peuvent être des êtres instinctifs, jouets des forces obscures qui les habitent. Nous partons de la description de ce mythe littéraire faite par Dorita Nouhaud pour montrer que deux des personnages de *Otras Islas* ont un lien avec cette figure mythique. Il s'agit tout d'abord de German Pecholobo, le propriétaire de l'hôtel Luz, mari de Mariluz, et ensuite de Miguelito, l'amant de celle-ci.

Examinons tout d'abord le portrait de Pecholobo : un homme « con profundas raíces en el lugar que ocupaba » (*Islas*, 102) donc ayant un lien fort avec son territoire, avec la Terre. On pense alors à la première partie du vers cité par Dorita Nouhaud : « sus cuatro patas bajan » traduite par « ses pieds le rivent au sol ». Par ailleurs, il est comparé à un animal rupestre (*Islas*, 102). Cet adjectif le relie aux rochers, donc à la Terre ; Il renvoie à la rudesse de son aspect, qui est aussi celui d'un homme d'une taille peu commune. Sa main est qualifiée d' « enorme y peluda » (*Islas*, 294) et sa corpulence emplit le cadre de la porte d'entrée de l'hôtel (*Islas*, 295). Toutes ces caractéristiques précitées le rattachent aux géants que nous venons d'étudier. Il est par ailleurs désigné comme un ogre :

[...] aspecto intermedio entre un ogre y un maestro. (*Islas*, 294)

En outre, ses dents attirent l'attention:

Sonreía mostrando sus dientes grandes. (*Islas*, 294)

Rappelons que dans le conte de Perrault, le loup dévorateur déguisé en Mère Grand répond au Petit Chaperon Rouge qui lui demande pourquoi il a de si grandes dents : « C'est pour mieux te manger ». Les dents sont une référence à la dévoration. Le mytheme de l'ogre dévorateur resurgit à travers le rêve que fait Pecholobo d'un incendie qui ravage la forêt autour du village et menace son hôtel. Le verbe « devorar » y est employé à deux

²²⁶ Rubén Darío, *Antología*, Madrid, Edición Carmen Ruiz Barrionuevo (prólogo Octavio Paz), Colección Austral, Espasa Calpe, 2^a Edición, 1944.

Consulté en ligne sur <http://www.poesi.as/rd06070.htm> le 1 septembre 2013.

reprises : « devoraba las entrañas » et « devoraba los montes » (*Otras Islas*, 102). Le mythe de l'ogre apparaît ainsi en double, car l'ogre Pecholobo voit en rêve un autre ogre, le feu.

Nous avons donc affaire à un être étrange, qui est à la fois un homme loup par son nom de Pecholobo et sa poitrine ainsi que ses bras étonnamment velus, un ogre aux grandes dents, et enfin un homme cheval non pas pour son aspect physique, mais plutôt pour son intériorité, ses aspirations, comme le montre la description suivante :

En el incendio relinchaba un caballo. Esa era su pesadilla. Un caballo atrapado por las llamas. Se había vuelto un hombre duro, acostumbrado a tratar con gente de las obras, con camioneros, con viajantes, con gente de paso. El fuego era el mundo en llamas, el infierno, el rugido de los motores, las noticias de la televisión. El caballo era su identidad oculta [...]. Los caballos relinchaban como si fueran hermanos suyos y si algo lamentaba Pecholobo, [...] era que no hubiera más caballos que caballos de motor. (*Islas*, 102-103)

Il devient clair alors que sous l'aspect d'un ogre, monstre chtonien, se cache un personnage beaucoup plus complexe que celui de l'homme sauvage ou de l'ogre. Nous comprenons que Pecholobo place l'enfer, non pas dans l'au-delà, dans les ténèbres mystérieuses de la mort, mais dans la réalité diurne, dans le vécu quotidien, celui de l'actualité violente, celui des machines et des techniques modernes. Il n'est donc pas adapté à son époque, il appartient à une époque archaïque d'avant la modernité technique, à une époque primitive. Dans son rêve, il se voit en cheval, victime des temps modernes, de la disparition des chevaux au profit de moyens de locomotion motorisés, comme la motocyclette, qui est la monture de son rival : Miguelito. Le fait que justement Pecholobo regrette que les vrais chevaux aient été remplacés par des chevaux à moteur nous conduit à ce rival qui est un autre personnage de Centaure : Miguelito, le jeune amant de Mariluz.

En effet, Miguelito, qui marche avec difficulté depuis son accident, ne se déplace qu'à moto. La moto semble avoir remplacé ses jambes :

Hizo rugir el motor y apretó las rodillas. Entonces se sintió seguro. (*Islas*, 117)

La moto fait partie de son être, et on peut même dire qu'elle lui ressemble :

No era una moto grande ni potente. Era una moto de 125 centímetros cúbicos, alta de ruedas, con amortiguadores como patas de camello. (*Islas*, 105)

Les pattes de chameau sont très flexibles, elles lui permettent de s'agenouiller. Les genoux de Miguelito ont été fracturés et lui donnent une démarche dégingandée, comme celle du chameau. De plus, sa moto est qualifiée de « nerviosa » (*Islas*, 105), tout comme son propriétaire dont il est dit que le vent « le había puesto nervioso » (*Islas*, 115). Les chevaux sont souvent qualifiés de nerveux et le vent peut modifier leur comportement. Son extrême maigreur est le reflet de cette nervosité :

Era tan flaco que hubiera podido pasar por un resquicio. (*Islas*, 116)

Cette remarque revient à le comparer au vent, à l'air en mouvement, car seule la matière gazeuse peut se faufiler par une fente, un entrebaillement de porte. Cet être insaisissable ne forme qu'une seule entité avec sa moto, ce qui le rapproche de la figure du Centaure. On peut ajouter qu'il est membré comme un cheval, puisque Mariluz apprécie chez l'adolescent « el miembro descomunal » (*Islas*, 316) et dans le rapport sexuel « el instinto primario de un animal joven » (*Islas*, 316). Cependant, malgré sa force vitale, ce jeune homme est fragile, et c'est précisément l'alliance de sa force vitale et de sa fragilité qui séduisent et attendrissent sa maîtresse Mariluz. Nous allons montrer que la fragilité est le lot commun de bien des personnages masculins.

d - Des hommes aux pieds d'argiles

Remarquons que certains de ces personnages masculins semblent être affectés de quelques faiblesses, qu'ils aient ou non l'aspect de géants. Physiquement, Castro (*La sangre*) est présenté comme un homme d'une stature hors du commun, mais il a un handicap : une jambe invalide, qui l'empêche non seulement de se servir de sa moto, mais aussi de se déplacer aisément. Il boite et traîne sa jambe comme un poids mort. Rappelons également quelle est la grande faiblesse de Miguelito (*Otras islas*) : ses jambes qui le gênent dans ses déplacements ; il est tué par son rival (Pecholobo) car il ne peut s'enfuir prestement (*Islas*, 317), après avoir sauté par la fenêtre de la chambre de sa maîtresse. On peut évoquer également le personnage de Fredi Fortes (*Islas*), bien qu'il ne fasse pas partie de cette catégorie de personnages que nous avons qualifiés de

figures mythiques. Ce mari délaissé se sent diminué, voire handicapé comme si on lui avait coupé une jambe. C'est un homme fragile. Le psychologue, pour décrire et analyser la perturbation sentimentale de son client parle d'amputation de la jambe :

A un hombre le cortan una pierna y debe admitir que le han cortado una pierna y buscar una prótesis, o vivir con una sola pierna, o esperar el milagro de que le crezca otra pierna, es decir, que encuentre otro amor. Eso no es tan difícil como parece, anadió el psicólogo, y en eso se diferencia el hombre que se divorcia del hombre al que le han cortado una pierna. (*Islas*, 307)

Sa blessure sentimentale l'empêche de marcher, donc d'avancer. Lorsque ce même personnage se trouve en présence du garde du corps Hercule dont il ne sait pas exactement quel est le rôle, il se sent dans une situation délicate, en position de faiblesse. Il est décrit alors comme métaphoriquement amputé de ses deux jambes :

Fortes tenía el cuerpo cortado a la altura de los pies por un rayo de luz agonizante. (*Islas*, 176)

Le jeune Zorrilla a lui aussi des pieds fragiles. C'est du moins ainsi que les perçoit Ana Rosa qui réchauffe dans ses mains les pieds « frágiles también como si la porcelana se pudiera romper » (*Bella*, 186).

Tous ces personnages masculins sont les descendants d'un type de personnages mythologiques affectés d'une claudication que l'on retrouve soit dans leur démarche soit dans leur nom. Jean Pierre Hammel²²⁷ cite Œdipe, « pied enflé », Dionysos ou encore Héphaïstos le boiteux. Il ajoute qu'il s'agirait d'une survivance des mythes anciens d'autochtonie. Nous avons tout au long de ce chapitre décrit des figures mythiques apparentées à des monstres autochtones. Ce signe d'autochtonie se trouve redoublé par la fragilité des membres inférieurs. Leur enracinement dans la terre est donc essentiel. Même Hercule, qui n'a pourtant aucune faiblesse physique est comme enraciné puisque comparé à une plante tropicale comme on peut le voir à la lecture des deux extraits ci-dessous :

Junto a la planta tropical había un individuo cuadrado, con las manos en la espalda, con rostro gris y serio de adoquín, vestido con un traje claro y corbata de flores rojas. La maceta extendía por delante de su cuerpo unas hojas amplias y jugosas, como si el hombre se resguardara en la penumbra de una selva. (*Islas*, 142)

²²⁷ Jean Pierre Hammel, *op. cit.*, p. 70.

Dans cette première description, le vigile semble se fondre dans le décor, et sa cravate de couleur vive pourrait passer pour les fleurs de la plante tropicale qui le camoufle. Cette plante tropicale prend la dimension d'une jungle (« en la penumbra de una selva ») et on peut s'attendre à en voir surgir une bête sauvage. Mais cette jungle dans laquelle Fredy Fortes se sent épié ne serait-elle pas la métaphore de cette jungle sociale dans laquelle il est plongé ?

Quelques pages plus loin, Fredy Fortes repasse par le hall de l'hôtel :

Le pareció ver al agente de seguridad de la Compañía en el mismo lugar donde le había dejado por la mañana. Al pasar junto a la planta tropical descubrió que era otra persona con idénticas características, probablemente el servicio de seguridad del hotel. (*Islas*, 167)

Dans cette deuxième description, l'agent de sécurité semble n'avoir pas bougé depuis le matin, tout comme la plante. Le fait que ce ne soit pas la même personne ne change rien, puisqu'il est rigoureusement identique au premier. C'est la fonction qui importe. Il s'agit d'assurer une présence discrète en s'assimilant au décor, c'est-à-dire à la plante.

Nous avons affaire pour presque tous ces personnages à un doublement du mythe d'autochtonie : le mythe apparaît dans le gigantisme qui les apparente à des monstres autochtones, et dans ce signe d'autochtonie que constitue la fragilité des pieds ou des jambes.

Ce sont des êtres primaires, englués dans leur attachement au sol, à la terre. Leur gigantisme les enferme dans leurs pulsions et leurs instincts passionnels qui les mènent à se débattre dans des situations qui les dépassent.

Ce sont ces situations que nous allons étudier afin de voir de quelle façon ils les affrontent.

B ITINÉRAIRES MYTHIQUES

Ces géants ou figures mythiques gigantesques dont nous venons de parler sont rarement les personnages principaux des romans de notre corpus. Les véritables héros des histoires créées par Manuel de Lope ne sont pas des êtres hors du commun mais bien au contraire des hommes ordinaires sans signe distinctif particulier, plongés dans une situation qui les anime à parcourir un chemin. C'est ce parcours qui constitue la trame du récit. Nous allons montrer que ce cheminement les conduit à être soit les acteurs directs, soit les témoins d'un destin tragique.

1 - Destins tragiques

Pour cela, il est nécessaire de définir les rapports entre destin et tragédie, à la lumière de l'action de chacun des romans.

a - Janus ou les portes du destin

À l'origine du récit, il peut y avoir un voyage, une rencontre, un croisement de chemins. Les pérégrinations de l'avocat Kauffman dans *Las perlas* sont dues à une rencontre inattendue avec un joaillier. C'est également le cas de *La sangre* où l'arrivée de Miguel Goitia joue le rôle de déclencheur de mémoire et provoque l'anamnèse de Castro et le récit des origines du jeune homme. Castro se trouve, à cette occasion, confronté au passé. Il est face à une alternative : révéler ou non le secret de sa grand mère au jeune homme. Dans *Islas*, l'ingénieur Fortes s'engage dans une démarche psychanalytique, et l'exercice de sa profession l'amène à faire des rencontres qui le conduisent vers d'autres choix de vie. *Bella* commence peu avant l'arrivée à Linces de l'avocat Fredi Gavilán, et son séjour est l'occasion de multiples découvertes qui l'obligent à faire des choix et à prendre des orientations nouvelles.

Ces moments cruciaux que sont les rencontres et les croisées de chemins rappellent le dieu Janus, dieu des itinéraires et des franchissements ainsi que des directions à choisir²²⁸. Janus ouvre les portes du récit. Il est remarquable que plusieurs des romans de notre corpus commencent leur action en automne, saison intermédiaire, passage entre la chaleur de l'été et le froid de l'hiver. Le docteur Castro (*Bella*, 60) en prend conscience avec nostalgie, se rappelant la splendeur des paysages de cette saison. L'action de *La sangre* commence avec l'arrivée de Miguel Goitia à Hondarribia, à l'automne également (*La sangre*, 37). Elle se termine quelques semaines plus tard, toujours en automne, lorsque les feuillets de cours de Miguel Goitia vont rejoindre dans l'incinérateur les feuilles mortes qui se sont amoncelées entre-temps (*La sangre*, 243-244). Ces feuilles mortes symbolisent un passage, la fin de quelque chose, la rupture avec le passé.

Dans *Islas*, c'est la première phrase du roman qui l'annonce : « Era el mes de octubre, cuando ya se ha recogido el vino [...] » (*Islas*, 13). L'action se termine également quelques semaines plus tard. L'histoire du jeune Miguel Goitia (*El Libro*) commence à la rentrée des classes, donc à l'automne, quand ses parents le placent dans un internat. Cette saison rappelle au lecteur que le protagoniste se trouve dans une situation de passage, de transformation, qui fait que lorsque ses parents décèdent, plus tard dans le courant de l'année scolaire, il s'est déjà produit une séparation, une rupture qui facilite chez l'enfant le désir de se rendre maître de son destin. C'est alors qu'il prend la décision d'entreprendre seul un voyage lointain. Dans *Bella*, C'est une évidence pour Ana Rosa, qui se trouve dans le coma, une situation intermédiaire entre la vie et la mort, une attente, un passage :

[...] sus ojos cerrados, [...] había emprendido un viaje espacial. (*Bella*, 401)

Ana Rosa se había desprendido de sus sentimientos [...] iniciaba su viaje a la eternidad. (*Bella*, 406)

Dans ces deux citations, se trouve l'idée de voyage aussi bien pour désigner le coma que pour la mort elle-même. Nous avons évoqué plus haut sous le titre « La femme fatale » le rôle de charnière de la gorgone Méduse, qui se situe aux portes du jour et de la nuit. Nous avons remarqué qu'Ana Rosa, par son agonie entraînant la chute de Castro, évoque le passage des temps anciens du franquisme aux temps nouveaux, ceux de la transition.

²²⁸ Jean-Pierre Hammel, *op. cit.*, , p. 12.

Le docteur Castro de *Bella* se trouve dans une situation de fin de règne, de descente aux enfers dont il ne revient pas. En effet, il est arrivé au bout d'un chemin, dans une impasse dont la seule issue est la mort. Depuis le décès du Général Goitia, il n'a plus d'appui au village, il est aux abois face à des villageois vindicatifs. Castro attend désespérément au chevet d'Ana-Rosa jusqu'à ce qu'il décide de mettre fin à cette attente absurde. L'action du roman est pour le docteur une période de transition entre la mort du général et sa propre mort, un passage dramatique et un choix douloureux.

Dans *Otras Islas*, c'est la rencontre avec les habitants du village de Barrantes ainsi que les retrouvailles avec un collègue, de même que les échanges avec son psychanalyste, qui rendent à Fredi Fortes sa capacité d'être libre après une rupture sentimentale douloureuse. Cette thérapie est un passage obligé pour se libérer de ses liens affectifs et de ses souffrances :

Una vez en el portal observó la placa de latón del gabinete: « Dr. Collado Conejo »[...]. Un collado era un término geográfico, un paso entre montañas, una vía de comunicación. (*Islas*, 309)

La réflexion du protagoniste sur le nom de son psychanalyste montre qu'il est conscient de se trouver à une étape de transition entre sa vie passée et celle qu'il devra se construire. C'est donc sous le signe de Janus que se dessine l'action de ce roman.

Le trafiquant d'uranium radioactif Prwzulski qui est un homme habitué aux voyages et aux transactions voit qu'« a su paso, se abrieron puertas de cristal, como en los palacios encantados » (*Las perlas*, 349). Ces portes symbolisent à la fois la clôture de sa tentative ratée de lancer son trafic en Espagne et une ouverture vers d'autres négoce douteux.

L'avocat Kauffman (*Las perlas*), qui a décidé de passer ses vacances à Madrid, éloigné de sa femme, est lui-même dans une étape transitoire, de mise à l'épreuve de son couple. Les périodes transitoires sont intéressantes car elles apportent le changement, l'évolution qui est au cœur de l'action. Ces changements semblent inévitables. C'est pourquoi l'action est elle-même souvent marquée par le sceau du destin. Le mot « destin » apparaît de nombreuses fois dans le texte. Nous allons montrer comment l'idée de destin se combine à celle de tragédie.

b - Les signes du destin

D'après Jean Bessière, le destin « est caractérisé comme une détermination constante de l'action. Il la constitue, la développe, la conclut²²⁹ ». La tragédie est étroitement liée à la mythologie gréco-latine et à l'idée de destin et de liberté. Elle implique « la présence d'une transcendance, d'une puissance qui domine le personnage tragique et sur laquelle celui-ci n'a pas de contrôle²³⁰ ».

Examinant une vieille photographie d'Ana Rosa en compagnie du Général, l'avocat Gavilán peut y déceler la prémonition de son destin tragique :

[...] la sonrisa reducida a un punto que estallaba en el blanco y negro de la fotografía como una irresistible invitación al crimen y a la fractura del cristal. (*Bella*, 126)

Cela est visible également lors de la dernière visite de Castro à l'hôpital (*Bella*) : celui-ci fait une rencontre inattendue qui lui rappelle son passé, comme si son histoire personnelle se présentait à lui à l'approche de la mort. Le narrateur intervient alors pour attirer l'attention du lecteur sur un personnage très secondaire qu'il convient de considérer comme un mauvais présage, un signe du destin :

Mensajeros de esas características se suelen presentar en las circunstancias cruciales de la vida, ignorantes del significado de su propia presencia, desconocedores del alcance de su enigmática aparición. (*Bella*, 402)

On perçoit que le protagoniste est à un tournant de sa vie et qu'il va opérer un choix définitif, comme si ce choix n'était pas vraiment le sien mais plutôt celui d'une immanence qui le pousse à accomplir son destin. Dans le même roman, l'avocat Fredi Gavilán se trouve pris au piège d'une situation qu'il n'a pas voulue :

¿ Acaso sabía cual era el encadenamiento de circunstancias que le había llevado a aquella situación ? Era grotesco. Un abogado acude a una liquidación de herencia y acaba en la alternativa de ser el encubridor de un niño homicida o convertirse en su delator. (*Bella*, 274)

Puisque « el encadenamiento de circunstancias » est le sujet de « le había llevado », on comprend que l'avocat subit l'action, qu'il est l'objet d'une force qui conduit sa vie. En outre, la situation dans laquelle il se trouve l'amène à croire qu'il est lui-même maître du destin du jeune garçon (*Zorrilla*)

²²⁹ Jean Bessière, « Vanité du destin, certitude de l'identité », *Théâtre et destin*, études réunies par Jean Bessièrès, Paris, Honoré Champion, coll. Unichamp, 1997, p. 149.

²³⁰ www.cafe.edu/genres/n-traged.html consulté le 17/09/2011.

recherché par la police, dans la mesure où il a le choix entre le protéger et révéler sa cachette.

Le narrateur lui-même commente les événements en faisant référence au destin de ses personnages comme dans la scène de la passation de maternité entre Isabel et Maria-Antonia :

El destino había marcado su vida con fuego y había sembrado sal en sus entrañas, y ese mismo destino [...] ponía ahora a su alcance una mansa y tibia escena de maternidad, como si se compadeciera de ella [...]. (*La sangre*, 213)

Isabel (*La sangre*) semble être à la merci d'un destin capricieux qui peut tout aussi bien la jeter dans le malheur que réparer par la suite les dégats commis, car un seul geste simple et pas forcément conscient peut réorienter sa vie :

Uno de esos gestos elementales de cuya realización pueden depender las líneas del destino. (*La sangre*, 214)

Lorsque l'orphelin Goitia (*El Libro*) rejoint au Mexique un sorcier du nom de Juan Urríes, celui-ci l'accueille comme s'il le connaissait déjà :

Eres Miguelito Goitia ?

La pregunta me sorprendió.

Te estaba esperando – dijo el anciano. (*El Libro*, 124)

Sa venue semble normale et même attendue, comme si elle était prévisible, écrite, faisant partie de son destin.

Dans *La sangre*, le docteur Castro s'interroge sur la part du destin à la fois dans le sort du capitaine Herraiz et également dans le sien puisque sa vie a été brisée par un accident :

Satanás. Puede que no fuera el diablo quien tramó el destino del capitán (*La sangre*, 181)

Seguramente el doctor podía considerar que la misma mala suerte que se había cebado en él, destrozando su pierna en un accidente de motocicleta [...]. (*LaSangre*, 102)

Ce qui est désigné comme la « mala suerte » n'est autre qu'un funeste destin.

Le berger de *Islas*, plongé dans ses réflexions sur la mort, évoque lui aussi le rôle du destin :

Arreciaba el destino. (*Islas*, 249)

Le verbe « arreciar » est habituellement employé pour la pluie. Le destin est un phénomène naturel comme la pluie. La destinée finale de chaque homme est évidemment la mort.

c - Mort et destin

Il y a donc une relation entre la mort et le destin. Ce berger, revenant sur la mort brutale de Miguelito, dit simplement : « no ha tenido suerte. » Mais il pense : « le alcanzó una silla de montar », faisant référence à un épisode de la guerre civile lors duquel plusieurs combattants ont été tués de façon absurde, par l'explosion d'un chargement de selles. C'est pour lui une façon de dire que le jeune Miguelito a été victime du destin, inexplicable, imprévisible et absurde, autant pour les humains que pour les animaux :

Así llega la muerte, pensaba el pastor, cabalgando sobre los granos de plomo de un cartucho, del tamaño de granos de pimienta como sobre mil sillas de montar . Así llega la muerte brutal, como un árbol que se desploma, como un rayo que cae en medio del ganado como un camión que descarga veinte toneladas de escombros sobre la madriguera de un conejo. (*Islas*, 313)

Cette comparaison avec le lapin pris au piège dans son terrier par un fait qui le dépasse montre toute la fragilité de la condition humaine.

La mort de Miguelito (*Islas*) est annoncée, comme si elle était déjà prévue. L'idée du double et du dédoublement dans le miroir est une image de la mort, lors de laquelle se produirait, selon les Chrétiens, une séparation de l'âme et du corps :

[...] pasó por delante del armario de luna. Cuando regresó se detuvo delante del espejo. Entonces, como si fuera la primera y última revelación de su vida, descubrió su figura en el espejo como un retrato de cuerpo entero, iluminado por el esplendor de la estufa. Miguelito permaneció inmóvil. Era un reflejo doble. Veía perfectamente a un Miguelito epidérmico ligeramente superpuesto a un Miguelito más profundo. La imagen inferior, rica y densa, se disolvía en la sombra. Sobre ella, en la misma flor del espejo, se veía una segunda figura mas pálida y tenue, que se desprendía de la primera figura como una piel blanca o azulada. Miguelito apartó los ojos. Luego miró de nuevo al espejo. La imagen doble seguía allí. Mariluz pensó que aquello era un mal presagio [...]. (*Islas*, 315)

Ce sont les termes employés : (« última revelación de su vida ») qui orientent le lecteur vers cette interprétation. Le verbe « se desprendió » évoque le détachement, la séparation . Enfin, l'interprétation de Mariluz (« un mal presagio ») confirme cette analyse. Dans d'autres mythologies, comme la mythologie maya, le miroir est un instrument d'accès à l'au-delà : « à l'instar des masques funéraires en mosaïque, les miroirs étaient considérés comme des cavernes ou des passages vers les mondes

suraturels, dans la mesure où ils reflétaient un monde visible, mais inaccessible²³¹ ». C'est pourquoi il était déposé dans la tombe des dignitaires mayas.

S'agissant de Miguelito, unique rescapé d'un accident de la route « como si el dedo de Dios le hubiera señalado y protegido en el mismo instante y en el mismo lugar en que sus tres amigos eran reducidos por el mismo dedo de Dios a una masa de carne sanguinolenta entre chatarra [...] » (*Islas*, 55), remarquons que l'absurdité de sa condition de survivant vient du fait qu'elle est inexplicable et obéit à un mystère. Et « el dedo de Dios » repris par « el mismo dedo de Dios » insiste sur le caractère capricieux du destin.

La mort du poète-amant dans *Bella* est clairement déterminée par une destinée. La précision sur son âge en fait une figure christique, venue sur terre pour y accomplir une mission (celle du poète, de l'artiste maudit), et mourir :

El poeta era un hombre condenado a muerte [...] un cáncer le devoraba el pecho. [...] Tenía treinta y tres años, la edad de los predestinados. (*Bella*, 172-173)

La tragédie dans *Bella* n'est pas seulement la mort prématurée du poète, mais aussi celle d'Ana dont il est dit « le faltó otra vida » (*Bella*, 370) car la vie qui lui est dévolue aux côtés du général n'est pas celle à laquelle elle aspire. C'est la tragédie d'une Madame Bovary qui absorbe des drogues pour oublier un destin pusillanime. C'est aussi la tragédie de Zorrilla qui semble conduit au meurtre par une situation qui le dépasse.

Si nous examinons de plus près les situations qu'affrontent les protagonistes de presque tous les romans du corpus, elles sont toutes provoquées par une tragédie. C'est l'accident dans lequel disparaissent ses géniteurs qui pousse le jeune Goitia à partir à la recherche de son oncle au Mexique. C'est bien la tragédie de la guerre civile qui est à l'origine du drame d'Isabel et de Maria-Antonia. C'est le meurtre d'Ana Rosa par un adolescent à demi autiste qui est à l'origine des investigations de l'avocat Gavilán dans *Bella*. La rupture amoureuse vécue comme une tragédie pousse l'ingénieur Fortes (*Islas*) à remettre en cause sa vie professionnelle et ses aspirations.

La tragédie, nous rappelle Jacqueline de Romilly, est liée à l'idée de temps. Elle se rapporte à « un événement unique, qui vient rompre l'ordre établi,

²³¹ Commentaire accompagnant le « Miroir circulaire en mosaïque de pyrite », 103, vu à la Pinacothèque de Paris, exposition temporaire : *Les masques de jade mayas*, du 26 janvier au 10 juin 2012.

changer la situation d'un ou plusieurs personnages, bouleverser leur vie. Elle joue sur un contraste entre un avant et un après ; et plus ce contraste est grand, plus tragique est l'événement²³²».

Le docteur Castro de *Bella* en a conscience puisqu'une explosion de dynamite le met en alerte car il y voit un présage :

Adivinó que que algo grave había sucedido aquella noche. [...] Parecía que el destino se abría en grandes zanjas [...]. (*Bella*, 229)

Ce « algo grave había sucedido » délimite un avant et un après. C'est pour lui le début de sa déchéance et de sa fin.

Les réflexions du docteur Castro (*La sangre*) sur le destin l'amènent à comparer des événements qui n'ont rien à voir l'un avec l'autre si ce n'est la coïncidence temporelle, car ils contribuent ensemble à un bouleversement concomitant dans la vie du docteur et celle de toute l'Espagne :

[...] esa misma mala suerte se había cebado sobre el país, y sobre la suerte individual del capitán, aunque se avergonzara de considerar sobre un mismo plano el accidente de su Guzzi y el desencadenamiento de la guerra civil. Pero así eran las fechas. Semanas más o menos así era. (*La sangre*, 102).

C'est « así eran las fechas » qui fait du moment, de l'instant, le centre de la tragédie.

De même dans *Islas* : après son accident, la vie de Miguelito n'est plus la même. Il est un survivant qui fuit ou cherche quelque chose, peut être la mort pour laquelle il éprouverait une sorte de nostalgie :

Quizá buscaba con la moto la manera de romperse el cuello. (*Islas*, 55)

Son errance trouve un écho dans la chanson que fredonne le berger quelques lignes plus loin :

Por la lejana montaña
Va cabalgando un jinete
Vaga solito en el mundo
Y va buscando la muerte. (*Islas*, 55)

Cette chanson reprend le mytheme du cavalier annonciateur de la mort. On pense aux quatre cavaliers de l'Apocalypse, et à la poésie de Garcia Lorca : *Diálogo del amargo, Canción de jinete*²³³. Cette chanson est annonciatrice

²³² Jacqueline de Romilly, *Le temps de la tragédie grecque*, Paris, Vrin, 1971, p.14.

²³³ Federico García Lorca, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, T1, 1977, p. 313.

de la double tragédie qui va suivre : la mort de la vieille épicière dont on soupçonne Miguelito d'être à l'origine, puis le meurtre de Miguelito par son rival en amour, Pecholobo.

2 - Destins mythiques

a - Un destin au visage de femme

On peut comparer la mort annoncée de Miguelito (*Islas*) et le destin de meurtrier de Zorrilla (*Bella*, 181), qui provoque le coma irrémédiable d'Ana Rosa :

Era una noche trágica, pero el muchacho aún no lo sabía. La tragedia se cernía sobre su cabeza [...]. (Bella, 181)

La nuit est qualifiée de tragique comme si Zorrilla n'était pas vraiment responsable des événements qui vont suivre, mais plutôt le jouet du destin, comme si la tragédie était inévitable. On peut relever des similitudes entre ces deux destins de jeunes garçons, dénommés tous deux à l'aide d'un diminutif qui insiste sur leur jeunesse et leur fragilité : -ito pour l'un, et -illa pour l'autre. Ce second diminutif mérite une analyse plus poussée. En effet, il s'agit d'un surnom, et on ne connaît pas le vrai prénom du jeune homme. Le surnom vient logiquement se superposer au nom. D'après Jean-Louis Bachellier²³⁴, le surnom est le discours du renom, de la renommée, des autres. Il pose l'équation suivante : surnom= (sur) nom+renom. Ce personnage n'a donc d'autre identité que celle dont l'affuble la rumeur. Il est parfois désigné comme « el hijo del jardinero », ce qui lui donne une dimension sociale, d'appartenance à une lignée. On sait que le jardinier est un homme violent. Son fils est marqué et déterminé par cette violence.

L'animal désigné par le terme « zorro » a la réputation d'être rusé. Or, on se rend compte que Zorrilla se fait verser de l'argent, notamment du docteur Castro, pour divers services, sans que l'on sache jamais exactement quelle est la nature de ces services ni de leurs relations. On pense également à la « zorra » qui est la putain, la prostituée.

Le diminutif qui lui a été choisi rend bien compte de toute l'ambiguïté du personnage : le « a » est la marque du féminin. Le « ll » de « -illa » est plus

²³⁴ Jean-Louis Bachellier, « Sur-nom », *Communications*, vol. 19, n°19, p. 69-92.

doux et féminin que le « t » de « -ita », qui est une occlusive. Or, Zorrilla fréquente à la fois la belle Ana Rosa et le docteur Castro, dont la rumeur dit qu'il est attiré par les jeunes garçons.

Ces deux personnages (Miguelito et Zorrilla) désignés par des diminutifs sont tous deux confrontés à un destin tragique, qui se manifeste par le truchement d'une femme : Ana Rosa pour l'un et Mariluz pour l'autre. Chacune d'elle éprouve envers Miguelito ou Zorrilla un sentiment maternel profondément ambigu puisque teinté d'inceste. Mais on sait que la maternité et la mort sont liées dans toutes les mythologies, la mère étant à la fois fascinante et dangereuse, témoignant d'une ambivalence primordiale. Jean Pierre Hammel nous rappelle que « Tantôt, tels Œdipe et la Sphinge, le petit Dieu dans sa toute-puissance terrasse la Grande Déesse qui apparaît alors sous l'aspect d'un monstre²³⁵. Tantôt, tels Œdipe et Jocaste, la Grande Déesse s'accouple avec le petit Dieu puis lui inflige la mort²³⁶ ». La mort d'Œdipe est symbolisée par son automutilation à son départ de Thèbes.

Zorrilla illustre la première version du mythe tandis que Miguelito réitère la seconde. Ce n'est pas Mariluz, la femme adultère, qui tue elle-même son jeune amant, mais son mari Pecholobo qui se fait ainsi l'exécuteur du destin tragique de Miguelito. Elle en est donc la cause directe. Et la vieille épicière Maria-Antonia serait alors pour Miguelito la figure de la Sphinge, qu'il défie avant d'aller rejoindre sa maîtresse Mariluz. N'oublions pas de quelle façon meurt cette figure mythique : elle tombe dans l'escalier, pressée par Miguelito qui veut lui voler ses économies. Sa chute mortelle rappelle celle de la Sphinge qui se jette dans le vide après qu'Œdipe l'a vaincue. C'est de la même façon, lors d'une chute provoquée par Zorrilla (*Bella*) dans l'escalier de sa maison, que la Sphinge Ana Rosa est mortellement blessée. Miguelito ne survit que peu de temps à María Antonia, et leurs destins se réunissent comme leurs deux ombres dans l'escalier, en une vision prémonitoire :

Las dos sombras se iban derramando en una sombra confundida,
proyectada en la escalera, desdoblada en los peldaños como en el fuelle de un
acordeón. (*Islas*, 260)

²³⁵ Rappelons que Mardouk tue Tiamat ; Persée tue la gorgone Méduse ; Hercule tue l'Hydre.

²³⁶ Jean-Pierre Hammel, *op.cit.*, p. 234-235.

Miguelito et Zorrilla sont tous deux jeunes et fragiles, confrontés à la dureté du monde, à un destin impitoyable, qui dans les deux cas se présente sous les traits d'une femme.

La tragédie imprègne les romans de Manuel de Lope, même sous une apparence plus légère, comme c'est le cas pour le roman *Las perlas peregrinas*.

b - La tragédie en gestation

Le roman *Las perlas* mérite une mention particulière en ce qui concerne le tragique. Il diffère sur ce point des autres romans car bien qu'il comporte le récit de plusieurs assassinats, aucun d'eux ne mérite pourtant le qualificatif de tragique. En effet, les victimes sont des personnages trop peu marquants, ils ne sont que des rouages de l'action, auxquels le lecteur ne peut s'identifier. Ils provoquent davantage l'amusement que la stupeur et la compassion attendues dans la tragédie. Il s'agit du joaillier Aniceto Kauffman Correa, Kiki Calonge dit Patas Blancas, et enfin Fernando Garras, le lieutenant du magnat Millionetis. Leur mort ne détermine pas un « avant » et un « après » entraînant un bouleversement comme le veut la tragédie. Aniceto K. Correa, qui provoque le désir chez l'avocat Kauffman de se procurer la fameuse perle Nemesis, n'a qu'un rôle de tentateur. Il est l'envoyé du diable et la description de sa sortie du bureau de l'avocat en est la preuve :

Kauffman le vio alejarse por los amplios pasillos del edificio vacío hacia el ciego resplandor de la puerta de cristales, donde su silueta se disolvía con arcangélica levedad. (*Las perlas*, 36)

Sa sortie s'effectue comme une disparition, ou plutôt une dissolution (« su silueta se disolvía ») dans une lumière divine (« un ciego resplandor ») qui fait que l'on se demande si l'on a affaire à un ange (« arcangélica ») ou à l'envoyé du diable, le démon tentateur (Lucifer). Il est descendu sur terre pour inciter à la faute. Cette faute, c'est la cupidité alliée à l'ambition démesurée, dont les perles sont la matérialisation :

[...] para engarzarse con la codicia y la ambición en las vueltas de un collar. (*Las perlas*, 32)

Le joaillier prend une dimension divine ou plutôt diabolique car le personnage est ambigu dans son rôle de trompeur. Cette double dimension à la fois divine et diabolique se manifeste à travers la description de la

lumière, toujours présente au cours de son entretien avec l'avocat. C'est une lumière qui déforme les choses, qui leur donne une apparence trompeuse :

Kauffman oscilaba frente a la mesa cuarteado por las barras de luz de la persiana. (*Las perlas*, 29)

Le personnage est découpé par la lumière comme pour mieux signaler sa fragilité. Mais la lumière déclinante est encore plus trompeuse. Elle fait apparaître sur le mur une illusion, un mirage, comme une métaphore du mirage de la possession des perles :

La luz declinaba suavemente. La persiana proyectaba una piel de cebra en la pared. (*Las perlas*, 30)

Plus inquiétante est la lumière du couchant, qui prend l'aspect d'un serpent grâce au verbe « reptar ». Ce serpent est bien sûr celui de la Bible, le serpent tentateur :

La luz declinante había reptado hacia el techo, donde proyectaba un curioso enrejado óptico. (*Las perlas*, 36)

Dès que le joaillier a quitté le bureau, le lecteur comprend que le « héros » est sur le point de s'engager dans une recherche périlleuse, et qu'il est lié, voire enchaîné, par ce personnage étrange et inespéré du nom de Correa, dont le nom figure justement le lien, l'attache. Peut-être s'agit-il de l'attachement aux choses terrestres, aux biens matériels et vains. Dès la fin du chapitre, il est clair que le destin de l'avocat est scellé. On en a la confirmation plus tard :

Hay juegos del azar que conducen hacia destinos equivocados como si la providencia quisiera alertar sobre un posible cambio de situación. El abogado no tuvo en cuenta el presagio. (*Las perlas*, 182)

Le narrateur attire l'attention du lecteur sur le fait que Kauffman aurait pu changer le cours des événements s'il avait su lire l'avertissement de la providence lorsqu'en voulant appeler Kiki Calonge, le détenteur de la perle Némésis, il fait une erreur de numéro de téléphone et appelle Julian el Gordo. Kauffman persiste donc dans son choix erroné de satisfaire sa cupidité et son ambition. Il est vrai que dans la tragédie, « le personnage apparaît tantôt agent et cause de ses actes, tantôt agi par une force qui le dépasse²³⁷ ». C'est bien le cas de Kauffman, qui, par manque de lucidité, se trouve pris au piège de ses propres décisions, tant sur le plan amoureux que

²³⁷ Marc Escola, *Le tragique*, Paris, Flammarion, 2002, p. 19.

professionnel. La tragédie pose ainsi la question de la part de responsabilité de l'homme sur son propre destin.

De même, lorsque l'avocat vient récupérer la seconde perle chez Fernando Garras qui vient d'être assassiné, il se dirige tout droit et instinctivement vers l'endroit où Garras a caché la perle :

[...] con una inexplicable seguridad en el destino, de que allí se encontraba Némesis [...]. (*Las perlas*, 300)

comme s'il était guidé par une force supérieure, à laquelle il ne peut qu'obéir.

La mort de Garras semble être également le fait du destin, puisqu'au moment où son serviteur s'apprête à lui porter un coup fatal, il semble « abrazado por la fatalidad nocturna. » (*Las perlas*, 294) Il paie le prix de sa faute, vengé par une main qui peut être la main d'une vengeance divine. Dans cette scène également, la lumière a un rôle à jouer :

En aquel mismo instante un sistema automático encendió las luces exteriores de la casa, y el farol del patio derramó por el tragaluz sombras lívidas, breves fantasmas de violencia proyectados contra la pared como en una instantánea, y ante los ojos de Aquino se manifestó la porra depositada delante del altar, junto a la salchicha, y supo que aquel era el instrumento doméstico de la justicia como de la venganza, bendecido por el santo Cavite, [...]. (*Las perlas*, 289 -290)

Cette lumière crée l'illusion (« breves fantasmas » ; « una instantánea ») dont Aquino est le jouet. C'est elle qui illumine la massue qui inspire à Aquino l'idée de la vengeance : « se manifestó la porra » comme si elle était elle-même animée d'une volonté divine. En effet c'est Saint Cavite, un saint révérent par le philippin, désigné comme « enemigo de los españoles » qui semble manifester ici sa volonté. Sa vengeance est à la fois une vengeance personnelle, celle d'un serviteur maltraité par son maître, et une vengeance collective, ancestrale, celle d'un peuple asservi par la colonisation :

El espíritu de sus antepasados y familiares corría por sus venas, en una especie de consciencia múltiple de la personalidad. (*Las perlas*, 291)

C'est donc sous l'emprise d'une volonté supérieure, d'une transcendance, que le serviteur maltraité par son maître va assouvir son désir de vengeance. Il y est aidé et conduit également par une force dionysiaque, celle de l'ébriété, car il a déjà consommé une bouteille de Rioja avant de prendre cette décision fatale.

La scène rappelle une Saturnale, car l'acte que le serviteur s'apprête à commettre exige un rituel. Les Saturnales étaient des fêtes débridées autorisant tous les excès dans des manifestations parfois violentes, et elles inversaient l'ordre des choses, notamment les rapports entre maître et esclave. Telle est bien l'intention d'Aquino, qui rêve de « construire una casa como aquella, para él y para su dulce cocinera, y haría que le sirviera un atleta español, obligado a tatuarse el culo y escupulosamente cubierto de bofetadas a la menor ocasión » (*Las perlas*, 289). On comprend que l'athlète espagnol transformé en serviteur n'est autre que son patron, Fernando Garras.

Le meurtre est présenté comme un acte sacrificiel :

[...] él tan robusto y cándido en aquel momento, igual que los terneros sacrificados en la aldea del filipino [...]. (*Las perlas*, 294)

Ce sacrifice exige un rituel dansé, à la façon de certains peuples primitifs :

El sirviente volvió a cambiar la porra de hombro. Ejecutó un paso de danza hacia atrás sujetando la porra con ambas manos, enseñando los dientes en una mueca belicosa, antes de descargar el golpe [...]. (*Las perlas*, 294)

Chaque geste est minutieusement calculé et exécuté, nécessitant un entraînement, une répétition telle une liturgie, un cérémonial religieux :

[...] con tal gracia y tal sentido del ritmo que parecía que las dos figuras lo hubieran ensayado, [...]. (*Las perlas*, 294)

Ces descriptions montrent que la vengeance n'est pas seulement la vengeance personnelle d'Aquino mais aussi une vengeance divine, inévitable, car les divinités, qu'elles se nomment les Erinyes comme en Grèce ancienne ou qu'elles appartiennent aux religions philippines, châtient l'hybris ou la démesure. En effet, Garras, en voulant égaler le jupitérien Millonetis, renverse l'ordre des choses, n'accepte pas la place de second qui lui revient dans l'ordre social. Le titre du chapitre dans lequel s'insère cette scène est éloquent : « L'Ange exterminateur », termes désignant bien sûr le serviteur philippin Aquino Tuan et qui lui confère une dimension divine car il est l'instrument de la vengeance, le bras vengeur de Nemesis. Mais Garras n'est pas un personnage auquel le lecteur peut s'identifier, comme nous l'avons remarqué plus haut. Il est trop caricatural pour cela. Le protagoniste principal, Kauffman, ne suscite guère la sympathie et la compassion. Il est risible dans ses amours comme dans les affaires. Seule sa femme Margarita suscite la compassion car elle est victime du manque de lucidité de son

mari. Cette femme, qui n'a aucune part dans l'action romanesque, est pourtant la cible de la vengeance divine. Pour *Islas* et *Bella*, nous avons dit que le destin avait le visage d'une femme, et nous voyons que dans *Las perlas*, il s'abat sur une femme. La véritable tragédie se jouera donc en dehors des lignes du roman, dans un avenir annoncé au lecteur comme inéluctable, et lorsque le roman s'achève, la tragédie s'annonce :

La noche de septiembre era propicia, aun sin saber, como se ha dicho, que ella llevaba la muerte colgada de las orejas, destilando radiactividad como un veneno invisible. (*Las perlas*, 344)

Les femmes sont à la fois les causes et les victimes de la tragédie. Le lecteur comprend que le destin va s'acharner sur cette épouse qui porte aux oreilles la fierté ou plutôt la vanité de son mari :

Aquella noche los pendientes pasaron a ser patrimonio de la familia Kauffman lo mismo que se adquiere una maldición genética. (*Las perlas*, 344)

Nous rejoignons avec « patrimoine » et « maldición genética » la tragédie antique qui fait s'abattre la fatalité sur toute une lignée, les descendants payant la « faute » de leur ancêtre telle la malédiction des Labdacides. Cette situation est propre au roman *Las perlas*, et ne concerne pas les autres romans du corpus. Néanmoins, tous ces romans montrent des héros confrontés à un destin qui les oriente sur une voie à partir de laquelle ils s'engagent dans un parcours labyrinthique.

3 - Labyrinthes et initiation

Dans *Las perlas*, c'est la rencontre avec le joaillier Kauffmann Correa qui provoque les aventures, recherches et pérégrinations du héros. La situation est inversée dans les autres romans où la plupart des actions sont dues à un voyage, à un déplacement qui est à l'origine de rencontres déterminantes. Les principaux protagonistes des romans de ce corpus se trouvent éloignés de leur monde habituel et effectuent ainsi un parcours labyrinthique qui s'avère être également un parcours initiatique. Nous définirons le labyrinthe comme un « espace conjectural égarant²³⁸ » lié au mythe du minotaure. Le cheminement dans cet espace équivaut à un

²³⁸ André Siganos, *Mythe et écriture, La nostalgie de l'archaïque*, PUF, écriture, 1999, p. 43.

parcours initiatique²³⁹. En effet, « l'homme qui s'est perdu est contraint de s'interroger sur le monde dans lequel il est perdu et sur sa propre action dans le monde²⁴⁰ ».

Nous allons montrer que les héros de ces romans effectuent un parcours dont la structure peut être qualifiée de mythique, puisqu'elle obéit au schéma suivant, décrit par Juan Villegas²⁴¹ :

- 1- La séparation, le départ,
- 2- Les épreuves et l'initiation au cours d'un cheminement labyrinthique,
- 3 -Le retour de l'initié, réintégré à la société.

Nous analyserons successivement ces trois étapes pour les différents romans étudiés : *El libro, Bella, Otras Islas, Las perlas*.

a - Une séparation déstabilisante

L'argument de *El libro* est le récit d'un voyage initiatique pour le jeune orphelin Goitia, poussé par le désir et la curiosité suscités par un livre qu'il a reçu en cadeau de son oncle du Mexique. C'est le passage de l'adolescence à l'âge adulte qui est traité dans ce roman. L'enfant éprouve la nécessité de grandir et d'effectuer ce changement par lui-même. Il s'agit de la prise de décision de rompre avec le passé :

Yo no tenía la menor intención de volver al internado. Si me convertía en un hombre de provecho lo haría por otros medios. (*El Libro*, 19)

Il s'agit d'un acte de rébellion contre la norme, contre ce qui a été décidé pour lui par son tuteur à qui il déclare :

No volveré nunca al internado. (*El Libro*, 19)

Bien évidemment, cette rupture s'effectue également avec celle qui assure son bien-être : Toribia, dont nous avons dit qu'elle est une figure mythique de la Grande Mère, une mère nourricière et protectrice :

Yo apreciaba los brazos tibios y cariñosos de Toribia. (*El Libro*, 22)

²³⁹ *Ibidem*, p. 51.

²⁴⁰ Antoine Compagnon, « Mythe et franc-maçonnerie », *Le mythe en littérature, Essais en hommage à Pierre Brunel*, Yves Chevrel (dir.), Paris, PUF, Écriture, 2000, p. 322.

²⁴¹ Juan Villegas, *op. cit.*, p. 75

La habitación de Toribia [...] era en aquellos momentos el lugar más acogedor de la casa. (*Las perlas*, 22)

La nourrice Toribia apparaît comme une figure de la déesse romaine Tellus, mère universelle de tous les êtres, incarnant la solidité, la fixité de l'univers, la sécurité. Le jeune Miguel sait qu'il doit quitter le giron de sa nourrice s'il veut devenir un homme accompli. Il doit faire ses adieux aux lieux de son enfance :

Era una despedida porque yo sabía que me marcharía de allí. (*El Libro*, 24)

Il affirme : «Yo sabía » comme si ce départ était incontournable, comme s'il faisait partie de sa vie déjà écrite, de son destin.

La visite d'adieux à la maison (*El Libro*, 24-25) est également une visite de distanciation. Le jeune homme porte un regard nouveau sur les objets et les lieux qui lui sont familiers, son regard transforme le monde connu en un monde autre et dangereux, qu'il doit impérativement quitter :

Pasé por la cocina, que me pareció un lugar peligroso erizado de cuchillos. (*El Libro*, 24)

Il se prépare ainsi à affronter les vrais dangers, la vraie jungle qu'est le labyrinthe de la vie et du monde, en développant son imaginaire sur sa propre maison, en la voyant déjà comme une forêt vierge renfermant de multiples périls. Le garçon dresse un bilan du passé, avant d'affronter l'avenir. Il est parfaitement conscient d'entamer un voyage initiatique.

Selon Villegas²⁴², le héros mythique reçoit un appel qui l'incite à abandonner sa vie passée et présente, pour partir à l'aventure. Dans le cas de Miguel Goitia, il s'agit du fameux livre recouvert de peau de requin, offert par son oncle du Mexique, et dont les pages blanches symbolisent le parcours de vie du jeune homme, qu'il lui appartient d'écrire lui-même :

Se había pasado dos años en la profundidad de los cajones y ahora volvía a la superficie. (*El Libro*, 26)

Le livre ressurgit des profondeurs où il était enfoui, oublié, pour ressortir au moment opportun, comme un signe ou un appel. Selon Villegas, l'appel est un mytheme souvent associé au motif de l'orphelin. Tout comme Don Quichotte, dont la vieille servante veut le préserver de ses lectures et de ses rêves d'aventures, le jeune orphelin est retenu par sa nourrice qui tente vainement de le dissuader de partir. Il doit faire fi des conseils de son

²⁴² *Ibidem*.

entourage pour pouvoir partir. Il est lui aussi influencé par un livre, bien que ce livre-là ne soit pas encore écrit.

À l'inverse de l'orphelin Goitia (*El Libro*), ni l'ingénieur Fortes (*Islas*) ni l'avocat Gavilán (*Bella*) n'ont ressenti d'appel. Ils n'ont pas décidé de leur propre chef d'entreprendre un voyage ou un déplacement. Ce sont des raisons professionnelles qui les y ont conduits. Leur parcours labyrinthique et initiatique n'est pas sciemment décidé, mais il s'impose à eux au fur et à mesure de l'action. Après avoir été envoyé par l'entreprise qui l'emploie dans un village isolé de la province de Teruel afin d'y conduire un chantier de travaux publics, Alfredo Fortes Rubí reçoit une lettre de son supérieur hiérarchique lui demandant de le rejoindre à Valencia, où l'attend une mission de confiance. Il s'agit là de deux invitations à un déplacement, qui lui apportent des expériences tout à fait différentes, voire opposées. Lorsque nous parlons de voyage, il s'agit bien sûr d'un déplacement dans l'espace, mais pas seulement. Ce déplacement induit un changement et une expérience nouvelle. Villegas²⁴³ précise que pour que le motif du voyage acquière la valeur de mythe, il doit constituer une partie du processus d'initiation. Citons l'exemple paradigmatique d'Ulysse, dont le voyage de retour de la guerre de Troie est un voyage initiatique. Citons également le personnage de Don Quichotte, dont les pérégrinations le font passer de l'« engaño » au « desengaño », qui est son initiation à la réalité du monde.

Pour Fredi Fortes (*Islas*), la situation de séparation est plus complexe : en effet, il faut considérer d'une part la rupture sentimentale avec sa femme qui le conduit, sur le divan du psychanalyste, à entamer un retour sur soi labyrinthique. D'autre part, l'éloignement de Madrid pour son travail, qui l'amène à Barrantes, puis de là, un autre voyage enchâssé dans le premier, que nous considérerons comme un second voyage initiatique.

En ce qui concerne l'avocat Fredi Gavilán (*Bella*), il est appelé par son ami Goitia qui lui demande de se rendre à Linces, petit village de la côte cantabrique, pour y résoudre une affaire de succession :

[...] un hombre de leyes expresamente llegado de Madrid a Linces para dejar claras las cosas [...]. (*Bella*, 34)

L'expression « para dejar claras las cosas » traduit bien une fonction d'enquêteur, qui doit démêler une affaire complexe. La conduite de cette

²⁴³ *Ibidem*, p. 107.

enquête amène le jeune avocat sur un chemin imprévu et initiatique, grâce à celle que nous avons qualifiée de Méduse, Ana Rosa.

Lorsque plus tard, il se trouve confronté à une situation angoissante, il se souvient de sa femme, restée à Madrid :

Entonces el abogado, inmóvil en el centro de aquel laberinto, recordó los consejos desinteresados de su mujer : « Cuídate las tripas, acuéstate temprano, no cojas frío ». (*Bella*, 236)

Les trois verbes à l'impératif ci-dessus rappellent les recommandations parfois inutiles ou superflues qu'une mère prodigue à son enfant lorsqu'il s'éloigne d'elle, afin de lui éviter des ennuis.

Ainsi, sa femme se comporte par ses conseils en mère protectrice, exactement comme Toribia (*El Libro*) le fait à l'égard du jeune Goitia. Le lecteur perçoit alors qu'il existe pour l'avocat un monde antérieur à son arrivée à Linces. Il a dû quitter ce monde antérieur confortable de Madrid, et il s'en trouve déraciné. L'étape de la séparation s'est produite pour lui avant que la diégèse ne s'intéresse à ce personnage, et cette rupture est ressentie seulement plus tard, lorsque l'avocat est déstabilisé par des événements qu'il ne maîtrise pas. Le téléphone joue le même rôle pour lui que pour le jeune Goitia (*El Libro*), il est un cordon ombilical qui le relie à la mère toute-puissante et protectrice. Ce cordon ombilical rappelle bien sûr le fil d'Ariane, le fil qui permet à Thésée de retrouver son chemin dans le labyrinthe. Face à l'adversité, le contact téléphonique avec sa femme est pour lui un réconfort. Il lui permet de se sentir moins désemparé, car il lui offre un point de repère sûr dans les moments d'angoisse :

Sintió nostalgia del hogar. Entonces descolgó el teléfono y llamó a su mujer. (*Bella*, 225)

Su segundo pensamiento fue llamar por teléfono a Madrid a su mujer. Necesitaba protección y sintió que llamando a Margarita podía hallarla. (*Bella*, 208)

Cependant, l'avocat a conscience de se trouver très loin de chez lui, sa vie à Madrid devient pour lui irréelle, elle a perdu de sa consistance :

[...] el hogar era algo lejano y evanescente como el tenue ondular de las cortinas. (*Bella*, 227)

Il lui semble être entré dans un autre univers, inénarrable :

¿Cómo decir que se hallaba en otro universo ? (*Bella*, 227)

Cet univers serait celui des morts, par opposition au monde des vivants de Madrid, ce qui confirme l'idée d'une descente aux Enfers, d'une visite au royaume des morts :

La fresca voz de Margarita hablando desde el mundo de los vivos.
(*Bella*, 273)

Cette descente aux enfers a commencé par une diarrhée, descente symbolique d'un flux intestinal intempestif :

Sintió que las tripas le amenazaban con un nuevo ataque. Fue una falsa alarma. Las tripas aflojaron su presión. Supo que no tendría que encerrarse a pelear una vez más con el ángel de los excrementos, en la burla del libro de Job.
(*Bella*, 123)

Les termes utilisés ici (« el angel de los excrementos ») donnent à ce dérangement intestinal l'aspect d'une mise à l'épreuve labyrinthique, ainsi que d'un châtement divin pour ses excès de la veille. Seule la voix de sa femme qui le relie à Madrid, au monde d'avant, par le lien du téléphone, peut le reconforter :

La voz dulce de Margarita fue bálsamo para sus oídos. (*Bella*,123)

L'avocat Kauffmann (*Las perlas*) a décidé de lui-même de rompre avec l'habitude de partir en villégiature avec sa femme afin de vivre seul à Madrid de nouvelles aventures. Malgré ce choix, il éprouve la nostalgie de la douce routine de sa vie antérieure, évoquée par « hogar, dulce hogar » qui renvoie à la sensation de protection que lui procure le foyer, comme une cavité utérine :

Nunca se había sentido tan solo en la vida [...] hogar, dulce hogar anterior a aquellas vacaciones. (*Las perlas*,149)

Il se trouve donc bien lui aussi, dans une situation de séparation, et sa femme Margarita, avec qui il entretient des relations téléphoniques, est ce qui le relie à ce monde d'avant la séparation. Sa femme est davantage une figure maternelle toute-puissante qu'une amante. Sa situation est similaire à celle de l'avocat Fredi Gavilán avec sa propre femme, prénommée également Margarita. Ajoutons à ce propos que ce prénom signifie selon le *Littré* « la perle ». L'onomastique fait clairement sens pour la Margarita de *Las perlas* qui est, malgré elle, à l'origine de la recherche des fausses perles. Toutes les deux sont des points de repère dans l'existence pour leur mari respectif, voire une raison d'être pour Kauffmann qui veut être un héros aux yeux de sa femme :

Recuperó su entereza, el íntimo orgullo del héroe que se sabe destinado a mayores empresas, aquellas de las que saldría ensalzado a ojos de su propia mujer. (*Las perlas*, 152)

À l'intérieur de l'étape « Séparation » de la structure mythique du voyage initiatique, on trouve un autre mytheme qui est le franchissement du seuil ou passage d'un monde à un autre. C'est là que se manifeste le mythe de Janus, gardien des portes à franchir pour accéder au labyrinthe. Ce seuil peut être symbolisé par des objets ou parfois certaines heures du jour : l'aube, le crépuscule, qui sont le passage de la nuit au jour et inversement.

L'avion qui emporte le jeune orphelin vers le Nouveau Monde est le symbole de ce franchissement :

El avion cruzó el Atlántico echando una carrera contra el sol que debía perder. (*El Libro*, 47)

Cette course contre le soleil fait de l'avion un élément mythique rappelant les tentatives des hommes pour égaler les dieux (Icare). L'hôtel Buenaventura constitue un espace de transition avant l'entrée dans le monde dangereux, mystérieux et désiré du voyage à la recherche de l'oncle. Avant de pénétrer dans cet univers initiatique, l'adolescent reçoit des avertissements sous la forme de signes :

El señor Ramos había trazado una cruz en el lugar donde suponía que se encontraba mi tío. Hacía pensar en una tumba o en el yacimiento de un tesoro. (*El Libro*, 59)

La croix est un avertissement adressé au jeune garçon, dont la réflexion met en évidence une double possibilité, une alternative : remarquons l'opposition entre « tumba » et « tesoro » qui figurent les deux issues possibles de la recherche : soit la mise en danger de mort, soit la découverte d'un trésor, donc en d'autres termes, l'accès à l'initiation.

b - Les épreuves d'un cheminement labyrinthique

Le voyage nocturne accompli en compagnie de son guide Toyota est une première étape du voyage initiatique du jeune orphelin :

[...] fueron las noches más importantes de mi vida, porque dormíamos de día y nos poníamos en ruta de noche debido al calor. (*El Libro*, 77)

Les cycles : jour/nuit et veille/sommeil sont inversés, ce qui permet à Miguel Goitia d'accéder à un autre monde, le monde de la nuit. Ce sont des nuits, passées en veille, où la vie nocturne est observée en toute conscience. Le

repas pris en commun avec les pêcheurs qui ont capturé et dépecé une tortue géante a également un rôle initiatique :

A partir de ese momento yo sabía que iba a asistir a un espectáculo sangriento. Supe que me esperaba un trance cruel [...]. La duda era si lo podría aguantar. (*El Libro*, 92)

Il s'agit là d'une mise à l'épreuve (le mot « trance », qui signifie selon le dictionnaire RAE « momento crítico y decisivo por el que pasa alguien », est de la même famille que « tránsito », et renvoie ici à l'idée de rite de passage) où le jeune garçon doit surmonter son dégoût pour s'intégrer au groupe. L'eau-de-vie bue à tour de rôle ritualise cette intégration au groupe (« Todos bebieron. Yo la probé », *El libro*, 93). Son parcours se complique lorsqu'il doit poursuivre seul le voyage. Il s'agit d'une deuxième étape qui exige de lui davantage de ressources et de courage. Il prend le risque, pour échapper aux recherches entreprises par son tuteur, de s'introduire clandestinement dans un camion chargé de brebis. Le camion est embarqué sur un navire. Le jeune garçon se retrouve donc seul, dans le noir, bercé et ballotté au sein d'un troupeau de brebis. Cette étape renvoie au mythe biblique de Jonas dans le ventre de la baleine, puisque Jonas est avalé et sauvé de la tempête par une baleine qui le recrache sur le rivage quelques jours plus tard :

El barco cabeceaba y los animales se mecían como las olas. (*El Libro*, 111)

Le jeune Goitia, durant ce voyage dans le ventre du bateau, fait l'expérience d'un temps sans repère :

No podía calcular la hora que era. Imaginé que era de noche y que llegaríamos a Mazatlán al alba. (*El Libro*, 111)

L'espace ne lui offre pas plus de repère, puisqu'il voyage dans l'obscurité. Il se trouve donc au sein d'un espace clos et sombre, qui le conduit vers un lieu inconnu, durant un temps indéterminé. Sa sortie est aussi brutale qu'une naissance :

Todo permaneció inmóvil durante un buen rato, y de repente la bodega se inundó de luz cuando la popa del barco se abrió con un enorme bostezo. (*El Libro*, 112)

« se inundó de luz » correspond à l'expression « dar a luz » et renvoie à la violence avec laquelle l'enfant paraît à la lumière du jour. Le terme « bostezo » rappelle que la baleine recrache Jonas par la gueule. Il y a donc une association entre l'histoire de Jonas et l'idée de naissance ou re-

naissance initiatique. Cette épreuve lui permet de mieux se connaître et favorise son évolution. De plus, il a perdu ses bagages, mais il ne les regrette pas :

Ni siquiera lamentaba haber perdido el equipaje, al contrario. Aquello formaba parte de mi libertad. (*El Libro*, 113)

Cette libération des choses matérielles est un allègement qui lui facilite l'accès à la spiritualité et à la connaissance.

Les aventures du jeune Goitia sont structurées de façon très claire selon le schéma établi par Campbell²⁴⁴ et repris par Villegas. Elles suivent l'ordre chronologique établi par ce schéma. Cela n'a rien d'étonnant car il s'agit d'un roman destiné à la jeunesse, un roman d'apprentissage de la vie dont les étapes sont bien visibles. Le héros y a parfaite conscience de l'utilité de son voyage, puisqu'il déclare à sa servante, en toute lucidité :

Lo tendrás todo ordenado y limpio para cuando regrese hecho un caballero. (*El Libro*, 40)

Ce schéma n'apparaît pas de façon aussi limpide dans les autres romans de Manuel de Lope où il faut déceler différentes étapes du voyage initiatique qui n'apparaissent pas nécessairement selon l'ordre chronologique de ce schéma ni de façon aussi claire. Elles se manifestent, à un moment ou un autre, sous différentes formes qu'il nous appartient de mettre en évidence.

La séparation d'Alfredo Gavilán (*Bella*) avec le monde « d'avant » ne fait pas partie de la diégèse. L'action commence avec la mort du général et l'avocat se trouve présent à la réception des funérailles. Gavilán arrivé à Linces se trouve dans un environnement déstabilisant. Le nom même du village de Linces, qui est un pluriel et désigne des félins sauvages et tapis dans la forêt, épiant leur proie, évoque un lieu peuplé d'yeux scrutateurs et hostiles.

De plus, sa mission est rendue difficile par le pouvoir de séduction d'Ana Rosa :

Fredi se dejó llevar por aquella fascinación : luego salió de aquel estado hipnótico. (*Bella*, 103)

Cette femme est perçue comme une ensorceleuse qui porte au doigt un magnifique rubis « como un recurso de hipnotismo » (*Bella*, 86). Il émane d'elle « una imperceptible señal de peligro » (*Bella*, 163). Son entretien avec

²⁴⁴ Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, México, Fondo de cultura económica, 1959, p. 35-40.

Ana Rosa est décrit comme un combat perdu d'avance contre un félin, le tigre du Bengale, qui sait parfaitement user de toutes les ressources de la séduction pour le manipuler.

Le rôle de Fredi Gavilán est défini dès le début : « dejar claras las cosas », ce qui s'annonce plutôt ardu, d'après ce que l'on peut lire un peu plus loin :

[...] enfrentándose ya, sin sospecharlo siquiera, a todas las artimañas y a todos los subterfugios que se pueden fraguar en un caso de herencia. (*Bella*, 41-42)

La présentation qui est faite de l'avocat et de ses compétences supposées est ambiguë. Il apparaît à la fois comme un « abogado inexperto » (*Bella*, 88), jeune et dépourvu d'expérience, tout en ayant des qualités de bon joueur de billard, et l'on précise que Castro se trompe en le croyant naïf. Le lecteur ne sait donc pas à quoi s'en tenir sur les capacités de cet avocat débutant, ce qui laisse penser que l'affaire qu'il aura à résoudre sera particulièrement délicate, et son parcours semé d'embûches. Par ailleurs, son nom, Gavilán (l'épervier), l'annonce comme quelqu'un de perspicace, qui voit juste et loin. Voilà de quoi désorienter le lecteur.

Pourtant, la scène du café (*Bella*, 215-222) le plonge dans la plus grande perplexité. L'avocat y est pris à partie par des villageois hostiles sans bien comprendre pourquoi. Dès son entrée dans le café, l'atmosphère tendue lui fait comprendre qu'il y est malvenu et la suite le lui confirme :

El abogado enseguida entendió que no debía haber entrado allí. (*Bella*, 216)

Por segunda vez pensó que no debía haber entrado allí. (*Bella*, 218)

La conversation porte sur le tragique événement de la veille et chacun a son mot à dire, mais cela n'éclaire pas l'avocat sur les ressorts et le véritable rôle de chacun des acteurs de la tragédie. Il n'y comprend pas grand-chose et il est remarquable que le verbe « entender » apparaisse six fois à la page 218. Il prend conscience en sortant du café que la situation n'est pas plus claire pour lui qu'au début, et même que cette visite au café du village a ébranlé ses certitudes :

No estaba seguro de haber comprendido exactamente la situación, porque entre todas las inmundicias que se abrieron camino en su mente no estaba seguro de haber comprendido nada. Supo que las cosas podían haber sido de otro modo a como él las había imaginado. (*Bella*, 221-222)

Le verbe « podían » dans « podían haber sido » montre qu'il ressort du café dans une plus grande incertitude qu'il n'y était entré. Il a des doutes sur ce

qu'il croyait savoir, mais rien de sûr ne vient remplacer ses premières hypothèses. La seule chose dont il est sûr, c'est qu'il ne sait pas, comme l'indique le verbe « supo » dans la phrase : « Supo que las cosas podían haber sido de otro modo a como él las había imaginado ». Il est donc perdu, égaré dans un monde qui lui est à la fois incompréhensible et hostile. La scène du café est pour lui une épreuve : la tension monte jusqu'au climax, le moment où il se met à crier en renversant sa chaise, provoquant un lourd silence dans le café (*Bella*, 219). Il y ressent une sourde menace :

Sus ojos [del cliente del café] indicaban una situación de extremo peligro, sin que en ningún momento se pudiera averiguar de donde procedía la amenaza. (*Bella*, 221)

El jardinero alzó de nuevo el índice amenazador. (*Bella*, 221)

Après la mort du docteur, l'avocat retourne dans ce café et revit la même sensation de rejet et d'opprobre que la première fois, jusqu'à ce qu'il en ressorte vaincu par l'hostilité des villageois (*Bella*, 436). La répétition de cette situation est l'une des traces du mythe dans *Bella*, où l'avocat, en tant qu'ami du docteur, est un substitut de ce bouc émissaire que devient le docteur Castro, dès la mort du général.

Le personnage de l'avocat se trouve donc plongé dans un labyrinthe, ainsi désigné par le narrateur :

[...] se veía introducido en un sórdido laberinto de infamia, de humillación y de avidez. (*Bella*, 271)

Iba dejando [Castro] una estela de compasión y de infamia que ningún abogado podría desentrañar. Entonces el abogado, inmóvil en el centro de aquel laberinto, recordó [...]. (*Bella*, 236)

Le labyrinthe mentionné ci-dessus par le narrateur n'est pas un espace mais une situation. Il s'agit d'un labyrinthe de passions dont il est l'observateur perplexe et désorienté.

Lors de sa visite à l'hôpital au chevet d'Ana Rosa, en contemplant le visage inexpressif de la femme plongée dans le coma, l'avocat « tuvo miedo, como si se hubiera inclinado sobre un pozo de mina » (*Bella*, 321). Cette frayeur face au mystère insondable de la conscience disparue d'Ana Rosa fait partie de son initiation, de son accès à la connaissance, pour ce jeune avocat dont on sait seulement qu'il est un bon joueur de billard, mais qu'il n'a guère d'expérience de la vie. Le labyrinthe où se trouve plongé l'avocat est encore décelable derrière la phrase :

El abogado se sentía en el centro de una situación incomprensible precisamente porque le era imposible averiguar cuál era su lugar en aquella situación. (*Bella*, 251)

Remarquons que le narrateur parle de « situación incomprensible » et qu'il précise : « le era imposible averiguar cuál era su lugar », insistant sur sa difficulté à se repérer, à s'orienter. Il décrit bien un « espace égarant²⁴⁵ » dont parle Siganos. La situation où se trouve l'avocat est exactement la place de l'homme à l'intérieur du labyrinthe du monde dont il n'a pas les plans, ni la vision d'ensemble. Il est dans l'incapacité d'y effectuer des repérages le conduisant à la compréhension du tout. C'est bien le cas de l'avocat qui essaie de démêler les ressorts d'une affaire complexe dont les différents acteurs aux comportements et paroles ambigus gardent tout leur mystère. Sa fuite de l'hôpital en compagnie du docteur Castro est une course éperdue dans les couloirs labyrinthiques de l'hôpital à la recherche de la sortie :

El doctor aprovechó el momento y enfiló el corredor escaleras abajo. [...] Desfilaron ante los rostros atónitos [...]. Se abrieron paso entre los vehículos [...]. Derribaron al doblar un recodo el carrito [...]. Se perdieron en aquel laberinto y equivocaron la salida. Volvieron atrás, hallaron las cocinas y al cabo regresaron y cruzaron a empellones el gran vestíbulo, entre exclamaciones airadas. Y alcanzaron al fin el aire libre únicamente para perseguirse serpenteando entre los automóviles del aparcamiento, condenado el uno a soportar al otro, y obligado éste a recitar la interminable letanía de insultos y reproches que su conciencia le dictaba, sin saber a ciencia cierta cuál era su profunda implicación en aquel odio [...]. (*Bella*, 324)

La succession des verbes d'action et leur place en début de phrase traduit cette difficile recherche de la sortie, assortie de fausses routes (« equivocaron la salida ») et de retours en arrière (« volvieron atrás » ; « regresaron »). Le labyrinthe semble se poursuivre à l'extérieur de l'hôpital, sur le parking. L'expression « serpenteando entre los automóviles » montre que le labyrinthe est davantage lié aux égarements de la réflexion et de la conscience (« que su conciencia le dictaba » ; « sin saber a ciencia cierta ») qu'à l'espace lui-même.

Le passage où Gavilán se rend pour la deuxième fois à l'intérieur de la grotte secrète est un moment crucial pour son initiation. C'est grâce à une divinité, la gorgone Méduse, dont il découvre l'image en mosaïque à l'intérieur, que se fait cette initiation :

Ella misma representaba un icono inmemorial. (*Bella*, 306)

²⁴⁵ André Siganos, *Mythe et écriture*, op. cit, p. 43.

[...] arrodillado sobre aquella patética figura del mosaico, profética y trascendente entre el juego [...]. (*Bella*, 307)

Les termes « icono », « profética y trascendente » et la posture de Fredi Gavilán (« arrodillado ») en font de toute évidence une figure à la fois divine et magique qui lui permet d'accéder à la compréhension du destin tragique d'Ana Rosa, celui de toutes les femmes qui n'ont pas vécu la vie à laquelle elles aspiraient :

El rostro poseía la inalterable serenidad del infortunio, la impenetrable dureza de las mujeres sin amor, la indecible y fragmentada ambición de la vida reducida a sus rasgos elementales, [...]. (*Bella*, 306)

De retour à Linces, bien après cette visite, il pense que cet endroit aurait pu être « un lugar de prácticas de alta magia » (*Bella*, 445). Le climax est atteint au moment où « el misterio alcanzó a cobrar unas dimensiones tan dementes que el sonido de su propia voz en la caverna parecía ser la señal de que se estaba volviendo loco. » (*Bella*, 306). Quel est ce mystère qui provoque de telles sensations chez Gavilán ?

Gavilán se trouve dans un lieu souterrain, donc obscur. Les sons y prennent une importance plus grande qu'à l'extérieur et le silence y est plus intense également. Rappelons que le mythe de la caverne de Platon place les hommes le dos à la lumière et que la seule perception qu'ils ont du monde est celle des ombres projetées de l'extérieur sur la paroi de la grotte. Dans ce passage, ce n'est pas la vue qui amène la connaissance du monde extérieur mais les sons qui sont l'écho du monde, la résonance des choses non visibles. Il est remarquable que l'ouïe soit mentionnée quatre fois dans un seul paragraphe. Tout d'abord « creyó escuchar » (*Bella*, 306), puis « oyó las voces y jadeos » (*Bella*, 307), « Luego le pareció oír » (*Bella*, 307) et enfin « El rumor de la carretera, lejos » (*Bella*, 307). Les verbes « creyó » et « pareció » montrent que tout cela n'est peut-être que le fruit de l'excitation des sens, d'un état de conscience modifié, qui lui permet d'entendre des bruits qui sont produits à l'extérieur, loin de la grotte, dans une conscience globale et élargie de la réalité. De même dans l'utérus maternel l'enfant ne perçoit le monde extérieur que par des sons étouffés par le liquide dans lequel il baigne et la paroi abdominale. Le héros en fait lui-même la remarque bien plus tard :

Allí había de detener el vértigo de su conocimiento, en el misterio vaginal de un antro tibio y húmedo, en la sexual hendidura de un vientre que no debiera haber penetrado. (*Bella*, 445)

Il s'agit là d'un véritable « regressus ad uterum » dont parle André Siganos²⁴⁶, un retour à l'origine de l'être, par une pénétration dans les entrailles de la terre. C'est après une dispute au téléphone particulièrement violente et déstabilisante avec son ami et employeur Goitia, que l'avocat recherche du réconfort dans cette grotte, comme dans un giron maternel :

Le parecía que en la gruta encontraría el reposo a tanta agitación extrema [...] necesitaba recluirse en aquel antro para tomar conciencia de su significado y para que perdurara su memoria. (*Bella*, 301)

Sa pénétration dans la grotte exprime la nostalgie de la vie foetale, nostalgie qu'éprouve un homme en échec professionnel et mal à l'aise face aux valeurs de son milieu, celui des avocats d'affaires.

Le trafiquant Prwzulski de *Las perlas* qui a échoué dans sa tentative d'importer de l'uranium radioactif caché dans des perles éprouve la même sensation dans la salle d'attente de l'aéroport :

La sala de espera era un ámbito mullido, sólo alterado por la mínima respiración agónica de una cafetera y el estruendo regular, sobrehumano, de los aviones en el exterior. (*Las perlas*, 349)

Dans *Otras Islas*, Fredi Fortes connaît une double initiation. La première est celle qui le conduit à explorer ses émotions et son passé à travers une psychanalyse, nécessaire pour surmonter une épreuve qu'il vit comme une tragédie : sa rupture d'avec sa femme *Verónica*. Nous avons présenté ce personnage féminin comme une femme fatale, et c'est bien ce qu'évoque aujourd'hui ce prénom, selon l'article que lui consacre Véronique Léonard Roques dans le *Dictionnaire des mythes féminins* : « une Véronique dangereuse, fatale, qui va s'affirmer plus fortement au XX^e siècle²⁴⁷ ». Mais elle signale également que le voile de Véronique figure la découverte de cette vérité qui précipite l'héroïne au pied de la croix. Il s'agit là d'une « Initiation supérieure qui, rappelant l'effet apotropaïque provoqué par la tête de Méduse, peut être de l'ordre de la pétrification²⁴⁸ ». Rappelons à ce propos que le psychanalyste de *Otras islas* compare son client, l'ex-mari de *Verónica*, à un homme qui aurait perdu une jambe, donc empêché de se mouvoir. En cela, il est comme pétrifié. On peut considérer également que c'est grâce à son ex-femme qu'il se voit dans l'obligation de s'engager dans

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 44.

²⁴⁷ Véronique Léonard Roques, « Véronique », *Dictionnaire des mythes féminins*, sous la direction de Pierre Brunel, Monaco, Éditions du Rocher, 2002, p. 1895.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 1896.

cette démarche psychanalytique d'initiation, ou de connaissance de soi. Elle est donc une initiatrice. Elle lui assène une vérité cruelle, l'obligeant à une remise en cause de son passé :

– Fuimos felices durante algún tiempo – dijo Fortes.

– Te equivocas – dijo ella – Yo nunca fui feliz contigo. Fue un error.

El psicólogo opinó que las cosas quedaban definitivamente claras. (*Islas*, 307)

Son psychanalyste est un initiateur. Il amène Fortes, déstabilisé, à se pencher sur lui-même et à reconnaître une crise d'identité (*Islas*, 123). Durant ce qu'il appelle « una confesión cronometrada », il évoque également son rapport avec l'argent. À cette occasion, il explique au psychanalyste le sens profond du mot « hucha », du moins tel qu'il le décèle derrière son apparence écrite, comme si le mot était un idéogramme :

Aquellas cajas correspondían a la evidencia de la palabra HUCHA. La H era una letra estructural. Representaba la horma de la caja con la ranura en la tapa. La U era el hueco, el depósito, la cavidad. La CH era el mecanismo simple de la cerradura, bastaba con girar la C para abrir la hucha. Le hacía observar que la palabra Hucha terminaba en una vocal abierta [...]. (*Islas*, 184)

À plusieurs reprises au cours du roman, le héros s'adonne à ce divertissement, ce qui met en évidence son désir d'accéder au sens profond des choses du monde, comme si l'écriture, ainsi observée et analysée, pouvait révéler un sens caché. Lorsqu'il se rend chez Llopis & Llopis pour remettre la malette remplie de billets et que l'ingénieur se demande à quelles obscures transactions correspond cet argent, il cherche mais ne trouve pas de signification à l'entrelac qui symbolise l'entreprise :

En los sellos del consignatario las iniciales de Llopis & Llopis se cruzaban formando un complicado anagrama. En otras condiciones el ingeniero hubiera sido capaz de hallar un significado a aquel dibujo. Las letras se comprimían. Era una especie de alfabeto arrugado. Le pareció que las cuatro es entrelazadas imitaban vagamente un acordeón. (*Islas*, 146)

La complexité du dessin est trop grande. C'est comme si le signe résistait à l'interprétation, comme si Fortes ne pouvait déchiffrer le mystère qui entoure cette société aux transactions opaques. Ses capacités à accéder au sens par les mots vus comme des idéogrammes sont insuffisantes devant l'opacité du labyrinthe.

Cette propension à rechercher le sens caché des choses engage le héros dans une voie labyrinthique que le psychanalyste considère comme une pathologie du langage, révélatrice de l'inconscient :

Era el caso de un paciente con serios trastornos del lenguaje. ¿Quién puede tomar el lenguaje por una colección de acertijos ? Escribiría un artículo. El inconsciente se articula como un ideograma. Triunfaría en el próximo congreso de psicólogos. (*Islas*, 186)

C'est son inconscient qui est à l'œuvre lorsqu'il aperçoit un titre de journal dans le salon de coiffure à Valencia :

Por un instante algo le llamó poderosamente la atención. Su mirada se posó en un objeto en una circunstancia que atrajo de golpe todo su interés y en el mismo momento lo olvidó, como una percepción intensa pero efímera, antes de que lo registrara la consciencia. (*Islas*, 151)

Bien que son esprit soit détourné un instant après par un autre détail, il a le sentiment d'avoir vu quelque chose de « vagamente amenazante » (*Islas*, 152), qu'il retrouve un peu plus loin sur un étalage de kiosque à journaux : « Guerra en Nigeria » (*Islas*, 154). C'est seulement à cet instant qu'il fait le rapprochement avec la mission qui lui a été confiée. Comme s'il ne pouvait plus échapper à la connaissance de la vérité. Il est obligé de se rendre à l'évidence : il est l'instrument d'une mission « sale ». Mais il renonce à en savoir plus : il n'achète pas le journal, il refoule ce qui lui affleure l'esprit.

Mais le labyrinthe où se trouve plongé Fortes n'est pas seulement celui de l'inconscient, il est également spacial car dès son arrivée à l'hôtel de Valencia, « no se encontraba en el apartamento donde debía encontrarse » (*Islas*, 141). L'ingénieur Fortes est d'emblée désorienté par cette équivoque, annonciatrice de ses doutes sur les agissements de la Compañía.

L'argent a été l'un des sujets longuement abordés au cours de son analyse. De retour à l'hôtel, chargé de la valisette pleine de liasses de billets qu'il a réussi à récupérer, il fait le point sur sa situation, et se met à penser à ce qu'il va faire, dans quelle voie il va s'engager. S'enfuir vers des îles où il pourrait jouir de l'argent volé ? C'est alors qu'il fouille le labyrinthe de sa conscience et que la valisette lui apparaît comme « el Maldito Maletín », un avatar du mytheme du démon tentateur dont nous avons parlé pour l'avocat Kauffmann de *Las perlas* :

La letra M era la inicial de la cosa sucia. Era también la cara del Monstruo. ¿Qué podía significar aquello ? Entre los sueños escabrosos de la noche aparecía el largo brazo de la Compañía y la erección matinal podía ser debida al sueño de la muerte por estrangulamiento. (*Islas*, 290).

Il s'interroge sur le sens de la mission que lui a confiée son ami Meneses. Celle-ci lui semble louche :

La conversación con Meneses lo había alterado. No había sacado nada en claro de su misión allí, ni de los astronómicos negocios [...]. En el fondo le

importaba muy poco que los contenedores que había visto [...]. También podía ser que verdaderamente llevaran maquinaria de obras públicas y su Compañía fuera una Compañía eficiente, cristiana y civilizadora como la Compañía de Jesús. (*Islas*, 164)

Il ne se sent pas concerné par les tenants et les aboutissants de cette mission. Il prend conscience qu'il navigue en eaux troubles à la lecture des titres de journaux vus dans un kiosque. Son esprit met en relation les titres des journaux avec la conversation du matin. C'est ainsi qu'il se pose des questions sur le véritable objet de sa mission, puis renonce à s'informer pour tenter d'approcher la vérité :

¿Qué clase de maquinaria ? El ingeniero no podía estar seguro de nada, pero, ¿Qué clase de maquinaria se envía en un país en guerra ? [...]. La Compañía era un engendro opaco. Se alejó del quiosco sigilosamente, como si se evadiera. (*Islas*, 154-155)

Nous voyons qu'il renonce à élucider l'architecture du labyrinthe dans lequel il est plongé. Il fuit la résolution de l'énigme, comme si, lâche lui-même, il avait lâché le fil d'Ariane. Son questionnement s'arrête là. Pourtant, après une conversation téléphonique lourde de menaces avec Meneses, Fortes sait ce qu'il doit faire (*Islas*, 283). Il prend sa décision, qu'il met en œuvre dès le lendemain en récupérant la valisette qu'il rendra à La Compañía. Ce choix entre remettre comme convenu les deux valisettes avec leur contenu à Meneses ou s'enfuir avec l'argent volé, est le moment de la bifurcation ou du carrefour en tant que choix à opérer, selon André Peyronie²⁴⁹ dans son étude sur le labyrinthe. La bifurcation est symbolisée par l'idée du double et la répétition du chiffre deux aux pages 168 et 169 :

Son dos tarjetas. Tiene doble puerta. [...] antes de dar dos pasos [...]. (*Islas*, 168)

L'ingénieur tend au réceptionniste « un billet de veinte euros » (*Islas*, 168), puis il monte dans les étages et constate qu'il dispose de « dos dormitorios » (*Islas*, 169), qui ne sont pas identiques mais présentent des aspects bien différents qui orientent son choix. L'un d'eux est qualifié d'« antipático » et l'autre de « modesto ». Fortes se trouve donc placé devant une alternative. Puis, l'ingénieur observe sur les murs de sa chambre d'hôtel la présence de tableaux de maître :

[...] copias de grandes maestros, los auténticos debían estar ocultos en las cámaras acorazadas de la Compañía. (*Islas*, 169)

²⁴⁹ André Peyronie, « Labyrinthe, y es-tu ? », *Lettres Actuelles*, n°5, Mars-Avril 1995, p. 55.

Les copies constituent elles-mêmes des doubles des tableaux de maître. Ce sont des faux, qui induisent en erreur et inspirent une idée d'illusion, de trompe l'œil, de piège auquel le héros pourrait bien se faire prendre. Cette idée de piège se confirme quelques pages plus tard, lorsqu'au lieu de la valise signalée il se trouve face à deux valises pleines de billets de banque. Ce chiffre deux pourrait bien être alors celui du diable, celui qui diabolise ou plutôt divise, voire dédouble la valise pour tenter la cupidité de l'employé missionné :

Según sus instrucciones esperaba una cartera y un maletín y ahora tenía encima de la cama una cartera y dos maletines. Quizá todo el dinero no había cabido en un solo maletín. Qué esperaba, ¿un misterio? ¿Qué clase de misterio? ¿Había un misterio más crudo que el dinero? O bien había habido un error. Podían haber dejado dos maletines en vez de uno como un lechero que deja dos botellas de leche en vez de una. (*Islas*, 174)

En effet, à travers cette série de questions transparaît la perplexité. Une fois de plus, l'ingénieur ne comprend pas dans quelle situation il se trouve. Il cherche des explications à cette circonstance inattendue qui pourrait bien lui donner l'idée de garder pour lui l'une des deux valises, s'il s'agit comme il le suppose, d'une erreur. À ce moment-là le temps ralentit pour lui : « había pasado más de una hora ». Il en prend conscience matériellement en constatant :

El hielo en el vaso de tónica se había fundido. (*Islas*, 174)

Il se trouve donc dans un écoulement du temps ralenti, subjectif, qui lui permet la réflexion labyrinthique et initiatique. Sur le divan du psychanalyste, ses réflexions sont comparées à ses fonctions digestives :

Su pensamiento tomó un rumbo visceral. (*Islas*, 159)

On peut considérer l'intestin comme une métaphore du labyrinthe initiatique, car il opère une transformation des aliments par le passage à travers les circonvolutions des boyaux. Les circonvolutions intestinales sont plus profondes que celles du cerveau et semblent héberger l'inconscient. La fonction digestive répugne Fortes, car il s'agit d'une « función oculta » (*Islas*, 159) tout comme l'inconscient que l'analyste cherche à faire affleurer. Sans transition, le texte passe de cette scène chez le psychanalyste à une conversation, ou plutôt un monologue, voire une leçon de philosophie dispensée par le berger Tertuliano. La page 126 s'achève sur ces mots :

El tratamiento era una confesión cronometrada. (*Islas*, 126)

et la suivante commence par :

Se hablaba de cosas que no se sabían, decía el pastor [...]. (*Islas*, 127)

Il est logique de passer ainsi sans transition de la scène chez le psychanalyste à un entretien avec le berger, car les récits et paroles de cet homme sont tout aussi initiatiques pour Fortes que les confessions sur le divan. En effet, le berger est un homme âgé, qui aborde des sujets graves et éternels, notamment celui de la mort, avec sa sagesse de vieillard solitaire. De plus, le narrateur précise qu'à Barrantes, en compagnie de Tertuliano, l'ingénieur « dejaba de ser una persona débil y mediocre y se convertía en alguien importante » (*Islas*, 151). Il s'agit d'une transformation de la personne qui « grandit », comme l'orphelin Goitia dans *El Libro*. On peut considérer également la prostituée Kdo comme une initiatrice, car c'est ainsi que la voit Fortes lui-même :

El objeto del deseo era una fuente de información, pero no una fuente de información cualquiera. Era un sumidero que abría la mirada sobre oscuros abismos de la vida ignorados en el oficio de ingeniero. (*Islas*, 221)

Les termes « sumidero » et « oscuros abismos » font de cette jeune prostituée une médiatrice de l'accès à la connaissance des choses de la vie. La psychanalyse n'est donc pas pour l'ingénieur Fortes la seule voie d'accès à la connaissance. Cette technique d'analyse a mis en valeur le rôle du rêve comme porte entr'ouverte sur le labyrinthe de l'inconscient, et comme fil conducteur vers les profondeurs de l'âme humaine. Jean-Pierre Hammel le rappelle ainsi : « Il s'avère que rêves et mythes mettent en œuvre des mécanismes identiques. On peut donc en déduire qu'ils obéissent à des lois communes, celles de l'inconscient, qui se révèlent être universelles²⁵⁰ ». C'est pourquoi nous allons étudier la place des rêves dans les romans de Manuel de Lope.

c - Sommeil et songes, cauchemars et hallucinations

André Siganos²⁵¹ a montré que le rêve fait partie du cheminement labyrinthique. Or, il se trouve que tous les personnages dont nous sommes en train d'étudier le parcours initiatique font un ou plusieurs rêves.

²⁵⁰ Jean-Pierre Hammel, *op.cit.*, p. 223.

²⁵¹ Siganos, *Mythe et écriture, La nostalgie de l'archaïque*, PUF, Écriture, 1999, p. 51.

C'est le cas de l'avocat F. Gavilán, qui après son second dîner avec le docteur Castro, passe une nuit de cauchemars. Il constate :

El responsable de los malos sueños no era el menú de la casa Garrafones, sino el final de la velada en la casa de putas. (*Bella*, 197)

On peut en déduire qu'il s'agit comme pour la diarrhée d'un châtiment dû aux mauvaises fréquentations de l'avocat, qui passe des nuits de débauche avec son comparse le docteur Castro.

Plus tard, alors qu'il est déjà de retour dans le monde d'avant, chez lui, à Madrid :

Una noche, poco después de quedarse dormido, recibió la visita del doctor. (*Bella*, 332)

L'expression « recibió la visita del doctor » donne de la consistance au rêve, donne l'illusion du réel vécu, et de ce fait accentue la confusion rêve-réalité.

Toribia lui apparaît en rêve « ataviada con todas las joyas del joyero » comme s'il savait que c'est elle qui détient les bijoux d'Ana Rosa :

Había algo monstruoso en su presencia como si el doctor hubiera formado con la sirvienta un híbrido juego de naipes. Ya despierto el abogado no pudo averiguar si aquella era una imagen del destino y si la invitación a internarse en el bosque no encerraba alguna otra lección. (*Bella*, 332)

La comparaison avec le jeu de carte rappelle les figures divinatoires du jeu de Tarots qu'il faut savoir interpréter pour dévoiler les arcanes du destin. Ce songe a des effets sur l'état de veille de l'avocat qui cherche un sens à son rêve : « encerraba alguna otra lección ».

Gavilán, de retour à Madrid, voit la ville différemment, et il retrouve dans certains détails de la réalité présente (« un automóvil negro ») des éléments du passé (« un modelo anticuado »), dans une confusion rêve-réalité :

Había un Madrid onírico que él mismo no había conocido y que sólo frecuentaba mediante algunos rápidos destellos de intuición. Así pues se vio extraordinariamente conmovido por un automóvil negro de un modelo anticuado que podía situarse con cierta precisión en los años sesenta, y al que de inmediato atribuyó una carga sentimental probablemente inventada, todo ello porque se figuraba a Ana Rosa bajando de un automóvil parecido, con grandes alerones y cromos rutilantes [...]. (333)

La confusion mentale se produit de façon plus puissante pour le docteur Castro, qui, avant de prendre la décision définitive de mettre fin à ses jours et d'abrégier l'étrange sommeil d'Ana Rosa, fait un rêve ou plutôt un cauchemar, qu'il qualifie d'hallucination :

Borracho de la víspera el doctor se había despertado con una alucinación.
(*Bella*, 343)

Ces hallucinations ont un rôle initiatique car elles le renvoient à la fois aux récents événements de la mort du général et du meurtre de sa veuve et à des événements beaucoup plus anciens comme la guerre civile. Ce sont ces hallucinations qui le poussent à agir, à prendre une décision radicale :

Aquellas alucinaciones despertaban un oscuro arrepentimiento. (*Bella*, 348)

Le docteur sait que ces hallucinations durent environ deux à trois minutes, ce qui veut dire qu'il y est habitué, qu'elles sont répétitives. Il est donc régulièrement rattrapé par un passé qui le hante. Or, la répétition est l'un des signes du mythe, et notamment dans l'espace labyrinthique puisque « tout espace deviendra labyrinthique à partir du moment où le temps n'y sera plus l'expérience de la succession mais de la répétition²⁵² ».

Fortes a lui aussi un moment de songe (*Islas*, 192) :

Había sido una noche complicada. Le había visitado en sueños Mariluz, la mujer de Pecholobo, el dueño del Hotel Luz en Barrantes.

Les images sont fugaces et ne résistent pas au réveil :

Quedaba el ambiente lejano, duro, las siniestras y enormes montañas, el neón de carretera del Hotel Luz, vagamente amenazador y curiosamente exaltante. Le sorprendía la importancia que tomaba aquel lugar remoto en su vida, al menos en la doble vida que se practica en los sueños. En los pocos días que llevaba en Valencia se había abierto un paréntesis. Le parecía haber entrado en una situación ficticia que se resolvería mas tarde, de regreso a aquellas montañas, donde transcurría la verdadera realidad. (*Islas*, 192)

Pour Fortes aussi, il se produit une confusion entre rêve et réalité, puisqu'il lui semble qu'à Valencia il se trouve dans la fiction (« Le parecía haber entrado en una situación ficticia ») son séjour n'est qu'une parenthèse hors du réel, alors que son rêve de Barrantes (« aquellas montañas, donde transcurría la verdadera realidad ») lui semblait la réalité. Cela est d'autant plus surprenant que l'ambiance de Barrantes est décrite à l'aide d'adjectifs aussi négatifs que « duro », « siniestras », « vagamente amenazador ». Mais ces rêves sont pour lui une piste, une voie qui lui permet d'éclairer son comportement et la nature de ses désirs.

Sabía que estaba apelando a su instinto de fuga y que el sueño, o las propuestas del sueño, o la tentación de remitirse a una realidad inmediata que le

²⁵² Philippe Forest, « Achille dans le labyrinthe, temps et écriture chez Kafka, Borges et Butor », *Lettres Actuelles* n°5 Mars-Avril 1995, p. 66.

rodeaba, alimentaba un deseo de libertad que tampoco en un lugar remoto se cumpliría. (*Islas*, 192)

Le rêve agit sur lui comme la psychanalyse, en lui ouvrant la voie au sens, ils reflètent les désirs profonds du sujet (« un deseo de libertad »).

Pour le jeune orphelin Goitia, l'initiation se déroule en plusieurs étapes lors du voyage, et après la traversée en bateau dont nous avons dit qu'elle s'apparente à un séjour dans le ventre de la baleine, c'est la rencontre avec le sorcier Urrías qui parfait son initiation. On a l'impression que le jeune homme n'a voyagé si loin et pris tant de risques que pour se retrouver face à ce qu'il avait déjà chez lui. Juan Urrías ressemble fort à Toribia, d'après ce que remarque tout de suite le jeune garçon, et celui-ci trouve également que le breuvage préparé par le sorcier ressemble tout à fait à une recette que lui préparait Toribia. Son voyage serait donc une anabase, un retour au point de départ. Le but du voyage serait donc de se trouver lui-même, et le jeune homme en est conscient :

Y fue entonces cuando decidí que yo ya había aprendido lo suficiente de mí mismo. (*Bella*, 132)

À la fin, il affirme :

Ya se sabe que lo más importante de un viaje es el viaje, y de menos importancia resulta el objetivo. (*Bella*, 140)

comme s'il l'avait toujours su, comme une vérité générale qu'il venait seulement de vérifier en en faisant l'expérience.

Le sorcier lui délivre un enseignement, en répondant aux questions qu'il se pose sur la vie et sur la mort. Cette entrevue est accompagnée de moments de sommeil, et le jeune Goitia sait que ce sommeil a une action sur son évolution, son passage à l'âge adulte :

[...] otra vez me dormí como si aquel sueño fuera a durar siglos, mientras en mi interior algo maduraba. (*Bella*, 131)

L'initiation est faite à partir du moment où il s'éloigne du lieu où vit le sorcier, et il a pleinement conscience que le but de son voyage n'était pas les retrouvailles avec un oncle, mais la rencontre avec le sorcier Urrías, puisqu'il déclare :

Yo tenía el sentimiento de que regresaba a casa, es decir, que a partir de Tuxtla empezaba el camino de vuelta a Madrid. (*Bella*, 134)

La nuit est un motif qui accompagne souvent l'initiation. C'est bien le cas pour le jeune Goitia, pour qui les choses vraiment importantes se passent la nuit, comme le voyage en compagnie de Toyota, l'entretien initiatique avec le sorcier qui a lieu au crépuscule et est suivi de l'apparition de la lune :

Y al fin apareció la luna en su cuarto creciente. (*El Libro*, 131)

Ce n'est pas de la pleine lune qu'il s'agit, mais de la lune croissante, celle qui annonce comme l'aube des temps nouveaux.

D'ailleurs, Miguel Goitia perd la notion du temps :

No sé a ciencia cierta el tiempo que me quedé. (*El Libro*, 131)

Creo que dormí diez horas, lo que no me había sucedido desde que siglos antes [...]. (*Bella*, 145)

De même Castro, lors de ses hallucinations cauchemardesques :

El tiempo era elástico en aquellas condiciones. (*Bella*, 345)

Los cimientos de la casa se estremecieron con la explosión en cascada de una segunda serie de barrenos. Súbitamente la situación dio un vuelco. De nuevo era la guerra. (*Bella*, 348)

Dans l'esprit confus de Castro, le présent de la construction des travaux d'autoroute se mêle au passé de la guerre civile.

Ce temps brouillé est un temps labyrinthique, qui ne s'écoule pas normalement, et donc s'apparente au temps du mythe. Dans cette confusion du temps, les lieux mêmes perdent leur réalité :

Las nubes ocultaban Tuxtla como si esa ciudad hubiera dejado de existir en cuanto salí de ella. Cosas de brujería. (*El Libro*, 134)

La notion du temps est pour Fortes (*Islas*) altérée et significative d'un temps mythique, dilaté, hors du réel :

Le quedaba el sentimiento de haber cerrado un ciclo de su vida que abarcaba mucho más que el tiempo que había pasado allí. (*El Libro*, 291)

L'expérience de la nuit est également celle d'Alfredo Gavilán (*Bella*) qui non seulement connaît l'obscurité de la grotte mais retrouve dès sa sortie l'obscurité de la nuit :

Quando al fin decidió salir de la caverna descubrió con sorpresas que afuera había anochecido. Eran cerca de las doce. (*Bella*, 326)

Pour lui, la nuit n'est pas seulement le « lieu » de l'initiation. Elle est aussi un espace labyrinthique en adéquation avec son état d'esprit :

Recluido en la noche como en la jungla de sus pensamientos. (*Bella*, 443)

Tout comme le jeune Goitia de *El libro*, l'avocat de *Bella* perd la notion du temps. Lorsqu'il retrouve sa femme et lui fait part de ce qu'il a vécu, il se souvient d'un instant passé avec Ana Rosa comme du seul moment « en que se habían rozado sus manos, siglos atrás » (*Bella*, 326).

Pour Kauffmann, l'été à Madrid n'est pas à proprement parler un voyage, puisque, au contraire, il décide de passer ses vacances chez lui, seul à Madrid, sans femme ni enfants, en toute liberté. C'est pour lui nouveau et c'est une forme d'aventure qui le conduit à se déplacer dans Madrid et à Marbella, ainsi que dans la demeure de Garras, à l'extérieur de Madrid, à la recherche de la perle Nemesis. Pour cela, il évolue dans les profondeurs du milieu interlope des affaires. Il ne semble pas véritablement conscient du danger, et il prend de gros risques. En découvrant sa voiture fracassée dans le parking de son immeuble, il pousse un cri d'effroi, le cri de celui qui prend conscience de toute l'horreur de la situation :

Mi coche – gritó el abogado alzando el puño – . El coche de mi mujer y de mis hijas – repitió.

Su voz se multiplicó en el sórdido laberinto de hormigón. (*Las perlas*,111)

Le parking souterrain est clairement désigné comme un labyrinthe, contre les murs duquel son cri d'effroi se répercute et lui revient aux oreilles tel un écho. Ce cri semble être l'effet d'une révélation, comme si le personnage venait d'entrevoir le terrible destin qui l'attend. Cependant, cela ne lui sert pas de leçon. Cet épisode n'est pas pour lui une véritable initiation, il n'en ressort pas transformé comme le veut la tradition littéraire du labyrinthe initiatique, et bien que le narrateur affirme :

Mucho había aprendido el abogado Kauffmann en aquellos pocos días de verano. (*Las perlas*,186)

le lecteur n'en croit pas un mot, tant l'obstination du héros dans l'erreur est grande. Lors de sa visite chez l'antiquaire surnommé El Gordo, il remarque dans le magasin des douzaines de statuettes représentant un Saint Sébastien transpercé de flèches. L'avocat se sent mal à l'aise et en vient à se poser quelques questions :

¿Qué clase de sugerencia era aquella? ¿Se trataba acaso de una premonición? ¿Quién caería acribillado de flechas en aquel asunto? (*Las perlas*, 140)

Sentía una especie de temor primitivo ante la violencia trascendente, investida de algún oscuro significado. (*Las perlas*, 141)

Cependant, ce questionnement labyrinthique mis en évidence par « oscuro significado » ne l'amène pas à remettre en cause sa périlleuse et douteuse recherche. Il n'est pas en mesure d'accéder à ce sens qui lui est caché :

Luego se dirigió a la galería de mártires y crucifijos, y copones de oro falso con falsas piedras engastadas, y cálices y custodias, y hasta los Cristos eran falsos. (*Las perlas*, 147)

Tout cet étalage d'objets dont il remarque bien que ce ne sont pas des objets de valeur mais que ce sont tous des faux, devrait lui servir d'avertissement. Mais loin de se demander s'il n'est pas lui-même à la recherche d'un faux, il poursuit sa quête éperdue. L'étape initiatique existe bel et bien, mais elle est sans effet sur lui, elle ne donne lieu à aucune prise de conscience. C'est pourquoi il serait préférable de dire que Kauffman se trouve pris au piège d'une toile d'araignée. Sylvie Ballestra Puech a étudié l'analogie entre la structure de la toile d'araignée et celle du labyrinthe : « La métaphore est ici celle du piège et repose sur l'appréhension du fil en tant que lien qui emprisonne et sur l'organisation de l'espace autour d'un centre mortifère²⁵³ ». En effet, le héros de *Las perlas* est fatalement attiré par les perles qui vont entraîner la mort des siens.

d - Le retour de l'initié, sa réintégration à la société

L'étape du retour est la troisième étape signalée par Villegas²⁵⁴. Symboliquement, la réintégration au monde « d'avant » se fait pour l'avocat Gavilán à l'aube, « en la madrugada » (*Bella*, 329) et lui permet de vérifier un changement :

La ciudad le pareció nueva y al mismo tiempo reconocible. (*Bella*, 329)

Si la ville lui semble nouvelle ou neuve, ce n'est pas parce qu'elle a changé mais parce qu'il la voit avec un nouveau regard. C'est l'effet de son initiation.

²⁵³ Sylvie Ballestra Puech « La toile et le labyrinthe », *Lettres actuelles*, n°5, Mars-Avril 1995, p. 79.

²⁵⁴ Juan Villegas, *op. cit.*, p. 126.

À son retour, il croit être en septembre car c'est le mois où il a quitté Madrid, comme si pour lui le temps s'était arrêté, comme si le temps ne s'était pas écoulé pendant son voyage, son absence de Madrid :

Todo concordaba salvo que era octubre. En su agenda el abogado había trasapelado los días. (*Bella*, 329)

L'explication qui suit introduit un aspect magique ou divin dans cet arrêt du temps :

Le parecieron días generosamente añadidos a su vida con alguna misteriosa intención, como si arrebatado el tiempo real por la simple desidia de no verse sujeto a horario hubiera participado en un tiempo imaginario y caballeresco donde los acontecimientos y lecciones de la vida se hubieran precipitado sin tener en cuenta las revoluciones de la tierra o mas modestamente las exigencias del reloj. (*Bella*, 329)

C'est une force supérieure et transcendante, « alguna misteriosa intención », qui est à l'origine de cet « enchantement », et le narrateur nous renvoie aux aventures donquichottesques avec les adjectifs « imaginario y caballeresco ». Son retour se fait à travers des voies tout aussi « magiques » ou irréelles, puisqu'au départ d'Oviedo, il traverse une « terrorífica noche donde la locomotora de un expreso se sumergía en las entrañas de la tierra, y cruzaba campo a través, no sobre raíles, las llanuras » (*Bella*, 328). Le retour au monde d'origine se fait à travers le tunnel de la nuit, qui est lui-même une sorte de descente aux enfers. En effet, il lui semble traverser les entrailles de la terre, et l'arrivée contraste avec le voyage puisqu'il arrive à l'aube « a la suave y seca y septembrina claridad de Madrid ». Cette opposition entre les mondes confirme que son séjour à Linces a bien été un voyage initiatique.

Le dialogue avec sa femme montre le décalage qui s'est établi entre l'« initié » et la « non-initiée » Margarita :

- ¿Octubre? Claro que es octubre -zanjó algo bruscamente Margarita- ¿Dónde tienes la cabeza? Si oliera a pavo y hubiera un árbol en la entrada sería Navidad.

Con esa perspectiva, y bajo el inevitable apremio del presente, el abogado se incorporó a la marcha normal del calendario. (*Bella*, 330)

Pour l'avocat Fredi Gavilán, le retour est difficile car il échoue dans ses tentatives de rendre compte à sa femme de l'expérience qu'il a vécue. Elle l'écoute « con la suprema indiferencia de la mujer que no espera el regreso de su marido con semejantes pamplinas » (*Bella*, 316).

Au moment même où il vit les instants les plus intenses de son existence, la question du retour se pose :

[...] lo que el abogado jamás podría explicar a su mujer, a Margarita, sin cruzar las manos y retorcerse los dedos en busca de alguna elocuencia íntima que diera razón de lo que fueron sus sentimientos allí en la gruta, [...]. (*Bella*, 306)

Comment dire l'indicible ? Comment être cru ? Sa transformation personnelle l'éloigne des autres hommes, du monde au sein duquel il doit se réintégrer après l'expérience de la séparation et de l'initiation.

En revanche, la question ne se pose pas pour Fredi Fortes (*Islas*) qui se sent simplement « ressuscité », ce qui est le propre de l'homme qui a connu une descente aux enfers et des épreuves initiatiques :

A su regreso a Madrid, se había sentido un hombre distinto [...]. Podía dar a su amor por muerto y sentirse un hombre resucitado. (*Islas*, 307)

Il est d'abord passé par une première étape à Barrantes où il a cessé d'être « una persona débil y mediocre » pour se transformer en « alguien importante » (*Islas*, 151).

Sa réintégration au monde d'avant est mystérieuse et il ne fait pas de réponse claire à l'interrogation de son ami Meneses :

-¿No te irás de vacaciones a las islas vírgenes ?- bromeo Meneses.
- Quién sabe – dijo Fortes levantando la cabeza -.Puede haber otras islas.
(*Islas*, 302)

La séparation des deux amis est pour Fortes une rupture avec le monde « d'avant », symbolisée par la disparition au milieu de la circulation :

Durante un trecho siguieron el mismo recorrido por la misma avenida. Luego Fortes les perdió en medio de la circulación. (*Islas*, 305)

Le lecteur ne parvient pas à savoir de quoi sera fait son retour et quelle direction il choisit de donner à sa vie, hormis qu'il fait le choix de la rupture avec son passé.

Le retour de l'orphelin Goitia montre clairement que le but du voyage a été atteint et que l'adolescent en a pleinement conscience :

Toda la ropa me venía pequeña. Era algo incomprendible. Parecía que mi cuerpo se hubiera estirado durante el viaje durante el viaje, o que hubiera crecido cuatro o cinco centímetros en un golpe. (*El Libro*, 160)

Toribia se encargaba de buscarme una indumentaria a mi medida para que pudiera incorporarme a la vida real. Así sucede con algunos reptiles, que al llegar ciertos momentos de su vida cambian de piel porque la antigua se les ha quedado estrecha y les impide crecer. (*El Libro*, 160)

Le jeune homme est déconcerté lorsqu'il demande à Toribia si elle veut bien écouter le récit de son voyage et que celle-ci lui répond par la négative et sans donner d'explication. Cette personne à la fois si primaire et intuitive sait

d'avance qu'il est inutile qu'elle écoute son récit, car l'expérience des uns ne serait pas transmissible aux autres. Elle a l'intuition de l'incommunicabilité de l'expérience vécue.

En ce qui concerne l'avocat Kauffmann, on ne peut parler de retour mythique de l'initié, car il n'y a pas eu, malgré les différentes étapes « initiatiques » décrites plus haut, d'initiation. En effet, Kauffmann ne connaît pas de transformation. Il ne connaîtra jamais la vérité sur les deux perles qu'il a offertes en pendentifs à sa femme. Il reste un avocat médiocre dont l'ambition dépasse les capacités, car il est pris au piège de sa propre cupidité, enfermé dans un modèle qui est celui de la réussite sociale et du règne des apparences. Il s'écarte irrémédiablement de toute possibilité d'accès à la transcendance. Son modèle et rival est l'inaccessible et inégalable Millonetis. Mais la distance n'est pas toujours aussi grande entre des personnages rivaux. Nous pouvons décrire des couples antagonistes moins inégaux, et dont les parcours illustrent la tradition littéraire caïniste.

4 - Couples antagonistes et itinéraires caïnistes

Kauffmann (*Las perlas*) n'est pas le seul personnage enfermé dans la conformité d'un modèle basé sur la cupidité et la course au prestige social. Mais il est le seul d'entre eux à figurer parmi les héros ou personnages principaux. Il en est d'autres réunissant ces mêmes caractéristiques, que l'on retrouve associés au personnage principal, au sein d'un couple de personnages qui véhiculent des valeurs opposées. On peut observer ces couples antagonistes dans les romans suivants : *Bella*, *La sangre* et *Islas*. Ces antagonismes répétés nous mettent sur la voie du mythe. Philippe Sellier²⁵⁵ rappelle que le mythe se caractérise par la présence d'abondantes oppositions structurales comme : cadet/aîné, agriculteur/pasteur, rejet/agrément, etc.

Dans *Bella*, on oppose l'héritier Goitia à son ami l'avocat Fredi Gavilán. Dans *Islas*, l'opposition se joue entre le cadre dirigeant Julio Meneses et l'ingénieur Fredi Fortes. Dans *La sangre*, c'est entre le militaire nationaliste Arderius et le capitaine Herraiz, fidèle à la République. Ces deux derniers personnages ne sont pas les personnages principaux du roman, mais il

²⁵⁵ Philippe Sellier « Qu'est ce qu'un mythe littéraire ? » *Litterature*, n°55, 1984, p. 114.

existe des similitudes entre leurs relations et celle des deux autres couples que nous avons cités. Nous analyserons les relations à l'intérieur de chaque couple antagoniste pour montrer que ces relations se répètent à l'identique dans chacun des romans cités ci-dessus.

a - Échec vs réussite sociale

Nous constatons en effet que l'héritier du Général Goitia joue vis-à-vis du personnage principal l'avocat Alfredo Gavilán (*Bella*) le même rôle que Meneses vis à vis de Fortes (*Islas*) : un rôle assez ambigu, puisqu'il est à la fois un ami qui leur confie une mission de confiance et un personnage dominateur dont les propos et l'attitude posent leur « ami » en situation d'infériorité. Ces faux amis leur font sentir leur échec, les considérant comme des « losers », des perdants dans la course au statut social, à la reconnaissance sociale, selon les valeurs modernes dominantes. L'opposition interne à ces couples de faux amis, faux frères, frères ennemis, est celle de la réussite et de l'échec selon les normes en vigueur dans nos sociétés occidentales mondialisées. L'opposition se manifeste également à travers les notions de conformité ou non-conformité à ces normes ou modèles.

Leurs échanges sont intéressants, car révélateurs des valeurs de chacun et de la vraie nature de leurs relations, dans un face à face qui met en évidence les oppositions, soit par le dialogue, soit par l'échange de courrier ou encore par la conversation téléphonique.

La relation de subordination est clairement établie entre Meneses et Fortes (*Islas*) :

Se alegraba de estar con su amigo, subordinado y compañero, las tres cosas a la vez. (*Islas*, 297)

De même, Goitia se charge de rappeler à son ami l'avocat Alfredo Gavilán que celui-ci est son subordonné, en lui précisant quelle est la nature de leurs relations dans cette affaire. Il est le client, celui qui paie et qui décide :

Y ahora escúchame. Eres mi abogado, y yo te pago dietas, te pago minuta y te pago gastos de hotel. No me importa que [...]. Pero lo que yo necesito es que se firmen papeles. ¿ Está claro ?

Está claro – dijo el abogado apaciguándole.

Buen chico. (*Bella*, 100)

Remarquons la brutalité des paroles et le ton condescendant du « Buen chico » qui, loin d'être un compliment, place l'avocat dans une relation d'infériorité. Les situations professionnelles et sociales des deux hommes de loi de *Bella* sont aussi contrastées que celles de Meneses et Fortes, les deux ingénieurs de *Islas*.

En effet, l'avocat Fredi Gavilán est un avocat de second ordre, voué à des affaires banales et aussi peu reluisantes que médiocrement lucratives. Il se définit lui-même ainsi :

Era un abogado medroso y derrotado. (*Bella*, 122)

Su negocio era [...] [defender] los intereses de una foca bursátil [...].
(*Bella*, 123)

Il est d'origine modeste alors que Miguel Goitia est un héritier disposant d'une fortune personnelle :

El triunfante Goitia era distinto. Miguel Goitia era un ocioso rentista injustamente lozano, cuyos negocios consistían en echar una ojeada por las mañanas a la cotización de cuatro o cinco sólidos paquetes de acciones [...].
(*Bella*, 122)

C'est par amitié qu'il en fait son avocat personnel (*Islas*, 88-89). Gavilán lui est donc redevable de sa situation.

Dès le début du roman *Islas* (45), est établi le parcours professionnel des deux protagonistes. Fortes reçoit un courrier à l'en-tête de Julio Fernandez Meneses, Ingeniero de Dirección, Ingeniero Jefe de Proyecto, en-tête qui signale clairement la position de supérieur hiérarchique de Meneses, alors qu'Alfredo Fortes Rubi y est simplement qualifié de Ingeniero de obras. À la réception de ce courrier, Fredi Fortes se remémore son parcours : il détaille comment Meneses, qui a fait les mêmes études que lui et est entré dans la Compañía en même temps que lui, a réussi à occuper un poste beaucoup plus élevé, alors que lui-même stagne toujours au même niveau. Meneses a une haute opinion de lui-même et il l'affirme :

La firma era una *M* mayuscula rematada con una corona real, una broma habitual de Meneses cuando se titulaba a sí mismo Meneses el Rey o Meneses Primero. (*Islas*, 191)

Fortes a au contraire un complexe d'infériorité : lorsque la secrétaire Carlotta s'adresse à lui au téléphone en lui donnant du « Don Alfredo », Alfredo Fortes prend cela pour de l'ironie :

Donde decía Don Alfredo se entendía que quería decir jodido imbécil.
(*Islas*, 46)

De même, face au patron de l'hôtel Luz, il lui semble que « la humillación de toda una carrera se reflejaba en la pupila del dueño » (28-29). L'échec et l'humiliation qui en découlent sont parfaitement intégrés par Fredi Fortes. Le narrateur résume ainsi la situation :

[...] se encontraban el uno frente al otro como dos colegas a los que separa un abismo profesional : el éxito y el fracaso, la competencia y la incompetencia, la ambición y la resignación. (*Islas*, 77)

L'énumération des notions antinomiques de l'extrait ci-dessus met en évidence que tout oppose les deux personnages. Véronique Léonard Roques souligne que par son système d'antinomies, le mythe d'Abel et Caïn peut être lu comme la confrontation de « voies opposées ou complémentaires qui s'offrent à l'être humain²⁵⁶ ». Pourtant, Meneses se dit l'ami de Fortes et il est devenu son protecteur au sein de la direction. C'est pourquoi il l'a choisi pour une mission de confiance :

En realidad, te tengo mucha estima porque eres un hombre seguro. Es una virtud muy rara. (*Islas*, 88)

Meneses semble le tenir en estime, capable au moins d'être l'exécuteur d'une tâche qui demande de faire abstraction des réalités : ne pas voir l'illégalité et l'immoralité de la transaction, et également d'être totalement dévoué à son amitié et désintéressé. Il n'est pas du tout certain que cela soit des qualités aux yeux de Meneses, qui le tient pour un grand sentimental, donc faible, mais fiable. De son côté, Fortes éprouve pour Meneses un sentiment mélangé d'admiration et de rejet moral :

Los hombres con éxito son cobardes, pensó el ingeniero [...] Las pequeñas victorias necesitan grandes dosis de coraje. Sin embargo el gran éxito, el éxito de altura, el éxito de la planta noble de los rascacielos es otra cosa. No había más que ver a Meneses para comprenderlo. Se puede llegar a lo más alto escondiendo el alma de un cobarde o de un bribón. (*Islas*, 80)

Être un couard, cela signifie pour Fortes accepter les compromissions et céder à la corruption. C'est choisir d'être une crapule. Pourtant, il est tenté d'imiter Meneses afin de faire partie, comme lui, de l'élite des hommes forts et des puissants :

Por algo más que un sueldo hubiera deseado implicarse en aquellos altos negocios. (*Islas*, 164)

²⁵⁶ Véronique Léonard Roques, *Caïn et Abel, rivalité et responsabilité*, Monaco, Éditions du Rocher, Figures et mythes, 2007, p. 21.

On peut dire alors qu'il est poussé par le « désir mimétique » défini par René Girard²⁵⁷ et qu'il aspire à égaler son ami Meneses :

Hubiera deseado superarse a sí mismo y ser un hombre sin escrúpulos
(*Islas*, 164)

Ce désir dit triangulaire ou mimétique est celui que lui offre l'exemple de l'arrogante réussite de Meneses, dont le nom inspire à Fortes une analyse :

La M era monumental, los andamios de la ambición. El resto del apellido era una sucesión de letras sinuosas y silbantes, con la vocal ambigua repetida tres veces. Era la ondulación, la reptación, el siseo de los reptiles. (*Islas*, 79)

L'allusion au serpent tentateur de la Bible y est très claire, grâce au lexique : « sinuosas y silbantes », « la ondulación, la reptación, el siseo de los reptiles ». Ces répétitions entraînent une allitération en « s ». La « vocal ambigua » rappelle l'ambiguïté même du serpent, dont on ne sait jamais s'il est un véritable allié ou un conseiller perfide. Il est celui qui, en courtisan roué, rampe devant les plus puissants que lui, et qui utilise les voies détournées de la fourberie pour parvenir à ses fins.

Meneses est donc une sorte de Lucifer, qui cherche à entraîner Fortes à sa suite, sur la voie du mal. Fortes observe à travers l'exemple de Meneses que le succès financier est « directement proportional a la transgresión de las normas » (*Islas*, 164). Le succès et la reconnaissance résultent de la transgression, ils sont donc la récompense du mal. Il y a là une inversion de l'ordre moral et des valeurs. Le Dieu-Tout-Puissant de cet ordre-là se trouve au sommet de la Compañía et n'occupe même pas la suite qui lui est réservée au dernier étage de l'Hotel, symboliquement nommée Jupiter. Pour ce dieu-la, Meneses est l' élu, il est dans le Saint des Saints, alors que Fortes en est banni, envoyé sur des territoires déshérités de l'arrière pays valencien, dans la région de Teruel, afin d'y réaliser des œuvres de construction d'un tunnel qui n'intéressent personne, et surtout pas la direction de la Compañía. Cela lui donne le rôle d'un Cain, condamné à l'errance de l'alcoolique et au bannissement. Cependant, il n'a nullement tué son (faux) frère Meneses, ni n'exerce de violence contre lui. Il est condamné pour n'être pas conforme aux attentes de la direction : il s'adonne à l'alcool, est dépourvu d'ambition, bref, il est un élément moins performant. Ses supérieurs hiérarchiques le tiennent à l'écart. Seul Meneses le protège, mais il semble que ce soit pour mieux l'utiliser.

²⁵⁷ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.

La réussite de Meneses et son entrée au sein de la direction correspond symboliquement à l'offrande d'Abel acceptée par Dieu, et l'échec professionnel de Fortes renvoie au refus de l'offrande de Caïn. (Génèse IV, 1-16). Mais « les faveurs du ciel, » nous dit Véronique Léonard Roques, « l'homme les paie cher.[...] être l'élu de dieu n'est pas moins douloureux et contraignant que d'encourir son courroux²⁵⁸ ».

Le dernier entretien entre les deux hommes montre un Julio Meneses qui passe de la satisfaction à la peur panique dès qu'il a un doute sur la remise de la mallette pleine de billets de banque, et tant que celle-ci n'est pas entre les mains de son garde du corps, il ne trouve pas de paix intérieure :

Meneses miró a Fortes a los ojos y quiso brindar por su reencuentro. Se alegraba de estar con su amigo, subordinado y compañero, las tres cosas a la vez. Se alegraba de que fuera así. Se alegraba de que fuera las tres cosas a la vez. (*Islas*, 297)

L'anaphore de « se alegraba » associée au verbe « brindar » montre une grande satisfaction, qui n'est peut-être qu'un soulagement, mais celui-ci est de courte durée. Après s'être réjoui de ses retrouvailles avec son ami, lorsque celui-ci l'informe que la précieuse mallette se trouve dans le coffre de la voiture, exposée à la possibilité d'un vol, Meneses est pris de panique :

Los ojos de Meneses se dilataron de estupor. Apretó los dientes y estiró su pescuezo a través de la mesa, sobre las bandejitas de jamón, de carpaccio y de aquella sustancia desconocida, hasta casi juntarse con Fortes. (*Islas*, 299)

La panique se manifeste dans cet extrait par une transformation physique radicale : la dilatation des yeux, les dents serrées qui indiquent une forte tension intérieure, et surtout l'allongement démesuré du cou, pour lequel l'auteur a choisi « pescuezo » plutôt que « cuello », qui donne au personnage l'allure d'un animal, un poulet qui pourrait bien se faire tordre le cou par la Compañía, comme le suggère l'expression « estirar el pescuezo ». Par ailleurs, « pescuezo » a également le sens d'orgueil, arrogance, ce qui convient parfaitement au personnage. L'énumération des plats qui se trouvent sur la table rallonge la distance que le cou de Meneses doit franchir pour rejoindre le visage de son ami. Le dialogue qui suit met en évidence le trouble profond qui s'empare de Meneses pendant le laps de temps où son garde du corps va s'assurer que la valisette est en sécurité :

– ¿ Me estás diciendo que has dejado todo este dinero en el coche ? – preguntó con un susurro entre el rechinar de dientes. (*Islas*, 299)

²⁵⁸ Véronique Léonard Roques, *Caïn et Abel, rivalité et responsabilité*, op. cit., p. 16.

Même sa façon de parler en est altérée (« con un susurro entre el rechinar de dientes ») comme si les mots n'osaient sortir de sa bouche pour exprimer une réalité tant redoutée, comme le montre la suite :

En el maletero del coche – admitió Fortes apartándose ligeramente del aliento de Meneses, perfumado de Chablis.

–¿Sabes una cosa Fredi ? Hay instantes en la vida que parecen un vacío. Es un agujero que dura unos minutos y parece una eternidad. Es el miedo a seguir viviendo. No sé lo que sientes tú, pero eso es lo que yo siento ahora.

–Tranquilo, Meneses.

[...]¿Tu estás tranquilo ?

–Yo estoy tranquilo –mintió Fortes – (*Islas*, 299-300)

« El miedo a seguir viviendo » exprime le danger dont Meneses a plus peur que de la mort. Le châtiment de la Compañía serait donc terrible (*Islas*, 301). La répétition de « tranquilo » montre par antinomie le degré de perturbation mentale qui affecte Meneses.

Dès que son garde du corps lui fait signe que la malette est en sécurité, il change radicalement d'attitude :

Desapareció la mueca de ansiedad y fue de nuevo el Meneses cordial y confortable de antes. (*Islas*, 300)

Ces changements brusques et extrêmes d'états d'âme montrent que sa situation d'élú fait peser sur lui, comme une épée de Damoclès, la possibilité d'une chute d'autant plus grande que sa place est élevée. De la même façon, bien que dans une moindre mesure, les états d'âme de Miguel Goitia dépendent des hauts et des bas de la cotation en bourse de ses actions :

[...] y según fueran al alza considerarse por encima de la inteligencia de los demás mortales, y si fueran a la baja sospechar en su entorno un complot de la humanidad. (*Bella*, 122-123)

Il est également menacé de la possibilité d'un revers de fortune. Dur en affaires, comme le montre sa démarche envers Ana Rosa, il recherche avant tout l'efficacité, le résultat :

Miguel Goitia quería noticias frescas de las gestiones realizadas y esperaba fulgurantes resultados. (*Bella*, 120)

Il est impitoyable envers son avocat, qu'il juge incapable, et en vient à préférer des menaces contre lui :

—Tu carrera se ha acabado— prosiguió Goitia exultante. Te hundiré. Te expulsaré del colegio de abogados. (*Bella*, 300)

La violence qui s'exprime ci-dessus dans des propos tenus en face à face n'est que l'aboutissement d'une violence symbolique et latente qui s'est auparavant manifestée lors de conversations téléphoniques. Ces échanges téléphoniques se déroulent toujours de la même façon : c'est Goitia qui appelle, et cet appel est ressenti comme une intrusion agressive par Fredi Gavilán. Lorsque celui-ci raccroche le combiné, il ressent une irritation qui le pousse à rechercher du réconfort dans un autre appel téléphonique, adressé à sa femme. Ces conversations méritent l'analyse, car elles révèlent la vraie nature des relations entre les deux types de personnages, aussi bien entre Goitia et Gavilán (*Bella*) qu'entre Meneses et Fortes (*Islas*).

b - Des liens de « Frérocité²⁵⁹ »

Remarquons que ces deux couples de personnages entretiennent de nombreuses relations téléphoniques. Le téléphone peut symboliser le fil ou le lien qui unit les personnages, un attachement plutôt ambivalent. Dans de telles conversations, seule la voix est perceptible. Le corps de l'interlocuteur est absent. Les mots et le ton prennent alors tout leur poids. Dans les deux cas, les échanges téléphoniques servent au client ou au « supérieur hiérarchique » à s'enquérir de l'avancement de la mission en cours. Les entretiens téléphoniques ne sont pas toujours amicaux :

Meneses colgó sin despedirse. En el aire quedaba como una amenaza que no había pronunciado. Fortes guardó el teléfono. Encendió los faros [...] Fuera del túnel de luz el resto del mundo quedaba en las tinieblas. (*Islas*, 283-280)

Après une conversation peu amène pour Fortes, Meneses est rejeté avec le reste du monde dans les ténèbres de la nuit, comme un importun que l'on préfère oublier. Par une inversion symbolique, les ténèbres ci-dessus mentionnées ne sont pas le lieu du songe, mais la réalité à laquelle il aimerait échapper, et à laquelle il est relié par le biais du téléphone :

Su teléfono [...] le conectó de nuevo con la realidad. (*Islas*, 155)

Meneses appartient à cette réalité triviale et ses appels sont pour Fortes comme une agression :

El ingeniero oyó su voz como si lo tuviera dentro de la oreja. (*Islas*, 155)

²⁵⁹ Nous empruntons ce terme à Jean-Bertrand Pontalis, qui analyse les relations entre frères dans : Jean-Bertrand Pontalis, *Frère du Précédent*, Paris, Gallimard, 2006, p. 27.

En effet, ce n'est pas la voix de Meneses mais Meneses lui-même qui pénètre son ouïe comme un corps étranger.

Une relation de supériorité se manifeste dans le fait que c'est Fredi Fortes qui doit appeler son supérieur hiérarchique et non l'inverse :

Cada vez que sonaba el teléfono me decía : es Fredi que me llama desde ese pueblo como-se-llame. Cada vez que Carlota me pasaba una comunicación yo me decía : este es Fredi. Pero no. Fredi no llama a su amigo Meneses. He sido yo el que he tenido que llamar a Fredi. (*Islas*, 280)

Meneses s'adresse à Fortes comme s'il s'adressait à un enfant pris en faute. De plus, il ne se donne pas la peine de retenir le nom du lieu où se trouve Fortes et le dénomme « ese pueblo como-se-llame » avec mépris, comme un territoire d'exil. Ce serait l'est d'Eden, un territoire indéterminé où Fortes-Caïn expierait une faute. Rappelons que Philippe Sellier signale que l'« on ignore où peut se trouver le pays de Nod, à l'orient d'Eden, lieu où le récit fait séjourner Caïn après le meurtre d'Abel²⁶⁰ ». C'est sur le même ton ironique et méprisant que Goitia (*Bella*) reproche à son avocat de ne pas l'avoir rappelé avant qu'il ne le fasse lui-même. Lorsque pour s'excuser celui-ci avance qu'il allait justement le faire, Goitia lui répond ainsi :

—¿Ah? ¿Sí? Enhorabuena, Fredi. Por fin mi abogado piensa en llamarme. Supongo que será para darme noticias de mis asuntos. (*Islas*, 199)

La situation est donc rigoureusement identique. Les coups de fil de Goitia à Fredi Gavilán ne sont donc pas plus amicaux et fraternels que ceux de Meneses à Fortes .

—Procuraré mantenerte al corriente.

—Así me gusta Fredi. Te llamaré mañana, o pasado mañana, en cuanto tenga un rato libre. Yo no me meto en averiguaciones. Yo tengo demasiadas cosas que hacer.

Fredi escuchó el tintineo del hielo en el vaso de whisky. No respondió nada. (*Islas*, 101)

Le bruit des glaçons dans le verre de whisky démentent les propos qui précèdent sur sa surcharge de travail et rendent moins pertinentes les recommandations et les exigences qu'il prodigue à son avocat. Goitia s'adresse à son ami en vrai patron à qui il dicte sa conduite à distance. Ce sont des rapports de dominant et dominé, de puissance et de subordination.

²⁶⁰ Philippe Sellier, « Caïn », *Dictionnaire des mythes littéraires*, Pierre Brunel (dir.), *op. cit.*, p. 243.

Il va même jusqu'à adresser à son avocat cet étrange conseil, comme s'il savait que cette conversation a déstabilisé son adversaire :

— Y no te olvides de llamar a tu mujer.

— No te preocupes, Goitia, así lo haré. (*Bella*, 101).

Lorsque l'avocat souffre d'un dérangement intestinal, Goitia ne se soucie pas de la santé de son ami, mais plutôt des conséquences sur la conduite de ses affaires :

— ¿Enfermo? Tengo a un abogado enfermo ocupándose de mis negocios?
(*Bella*, 120)

Il répond avec son égo : c'est le « je » de « tengo » qui se manifeste, et le possessif « mis » montre que ses affaires passent avant toute autre considération.

Goitia n'admet pas la possibilité de la maladie, qui pour lui est la marque d'une faiblesse. Il conseille à son ami et avocat :

— Súbete los pantalones y apriétate el cinturón y vete como un hombre a ver lo que quiere esta reina de copas. (*Bella*, 122)

Chaque appel téléphonique produit le même effet sur Alfredo Gavilán, et augmente en intensité :

El abogado dejó el teléfono con alivio. Hablar con Goitia le irritaba.
(*Bella*, 101)

Hablar con Miguel Goitia le irritaba profundamente. Era un combate de boxeo. Se veía atrapado entre las cuerdas sin poder escapar. Recibía una lluvia de insolencias sin devolver una sola bofetada. (*Bella*, 122)

On retrouve dans la deuxième citation le verbe « irritaba », assorti de l'adverbe « profundamente ». Chaque coup de fil devient plus pressant, plus irritant, et se termine par l'humiliation de celui qui sera toujours perdant, parce qu'il est condamné, comme fatalement, et par une volonté transcendante, à perdre :

Goitia colgó el teléfono y el abogado se sintió humillado. El enojo se reducía a los límites de sus relaciones con Goitia, a la pura sumisión de sus relaciones[...]como si entre ellos se establecieran los términos de una partida en la que Goitia hubiera de resultar obligatoriamente ganador. (*Bella*, 203)

La haine finit par se mêler à l'amitié :

Detestaba a aquel hombre. Odiaba a su amigo. (*Bella*, 199)

Cette haine se retrouve dans la relation de Fortes à Meneses :

Odió a Meneses. (*Islas*, 301)

Elle est unilatérale, du dominé vers le dominant. Elle est la résultante de cette relation inégale qui s'est installée injustement, et en tout cas ressentie comme injuste :

Miguel Goitia era un ocioso rentista injustamente lozano. (*Bella*, 122)

La domination du fort sur le faible, injustice fondamentale, ontologique, celle qui pousse Caïn au meurtre, à la rébellion.

Cependant, dans aucun de ces deux romans ne s'accomplit de violence physique. Les protagonistes ne commettent qu'un meurtre symbolique, sous forme d'une rébellion qui se manifeste par une opposition radicale aux valeurs qui font de Meneses et de Goitia des élus de la providence ou de la société dans laquelle ils sont fort bien intégrés.

En revanche, le crime a lieu dans *La sangre ajena*, où l'on peut considérer les camarades de régiment du capitaine Herraiz comme collectivement auteurs, en tant que partisans de la rébellion, du meurtre de ce jeune capitaine resté fidèle à la République. Lors de la soirée, l'un des invités,, envieux, se laisse aller à des pensées troubles :

El hombre de los párpados caídos cerró los ojos. Se veía a sí mismo camino de San Juan de Luz a disfrutar de la noche de bodas, pintando con colores más encendidos lo que podía ser una noche de bodas. Solo una vez en su vida había disfrutado de una virgen, que desgraciadamente era ahora su mujer. Apacible y sólido, el coñac había alumbrado una vaga lujuria. El deseo de suplantar al novio abría un camino tortuoso en su imaginación. (*La sangre*, 53)

Cela rappelle que dans la guerre, les causes de l'hostilité ne sont pas qu'idéologiques. L'envie joue un grand rôle. Ses camarades de régiment l'ont surnommé « Muslito de Pollo », « envidiando el lugar que ocuparía Muslito de pollo aquella misma noche » (*La sangre*, 50). L'auteur propose deux explications à ce choix : soit parce que son choix se portait toujours sur la cuisse lorsqu'il y avait du poulet à table, soit à cause de ses manières et de son maintien soignés et raffinés. Dans les deux cas, il s'agit d'un homme élégant et délicat. De cette façon, ce sobriquet le place tout à fait à part dans l'académie militaire et le situe très loin d'Arderius, le seul parmi le groupe de ses camarades invités à la noce qui soit individualisé par un nom. Il s'agit d'un personnage d'une toute autre trempe, au langage et au comportement

plus soldatesque, dont le nom évoque le feu et les flammes : « arder » signifie « brûler ». On ne peut s'empêcher de penser à la lecture de son surnom « Siete Cabezas », au « dragón de las siete cabezas²⁶¹ » que le général Franco voulait combattre, du moins dans les manuels scolaires destinés aux écoliers de la dictature, écolier que fut aussi Manuel de Lope. Il est fort probable que l'auteur, qui justifie ce choix en disant qu'on l'appelait ainsi pour sa grosse tête et sa vivacité d'esprit ait eu une réminiscence scolaire. Dans la propagande franquiste, ce dragon désignait l'ennemi communiste, mais ici, il n'a bien sûr pas ce sens. Arderius sera le bras armé du franquisme, et le narrateur signale qu'il aurait tout aussi bien pu être surnommé « Siete Sables » ou « Capitán Pistolas » puisque cela le classe comme un matamore, un « va-t-en guerre », à l'opposé de « Muslito de Pollo ».

On peut donc penser qu'Arderius et Herraiz forment également un couple antagoniste, à la fois par leurs personnalités, par leurs choix idéologiques, et par l'envie que provoque chez son camarade le fait que l'élégant capitaine Herraiz soit l'élu du cœur de la jeune et convoitée Isabel. Herraiz est tué au tout début de la guerre civile par le camp qu'ont rejoint ses anciens camarades dont Arderius. Herraiz serait Abel face au Caïn Arderius.

Le mythe d'Abel et Caïn est très présent dans la littérature espagnole. Il est au cœur de l'œuvre de Unamuno, comme l'a montré Véronique Léonard Roques²⁶². Et plus près de nous, à propos de la littérature écrite autour de la guerre civile, Michèle Ramond parle d'une « hypertrophie du mythe des frères ennemis et du fratricide fondateur²⁶³ ».

Les deux personnages cainiques que sont l'avocat Fredi Gavilán et l'ingénieur Fredi Fortes connaissent tous deux un parcours initiatique, comme nous l'avons montré plus haut. Or, Cécile Husherr insiste sur les « liens pluriséculaires qui attachent le cainisme au processus initiatique²⁶⁴ ».

²⁶¹ Antonio Fernández Rodríguez, «El dragón de las siete cabezas », *Enciclopedia práctica del párvulo* (chapitre III -A) Barcelona, Miguel Salvatella, 1952.

²⁶² Véronique Léonard Roques, *Caïn, figure de la modernité*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 26.

²⁶³ Michèle Ramond, « Note sur les violences civiles », *La guerre d'Espagne en héritage, Entre mémoire et oubli (de 1975 à nos jours)*, Études réunies par Danielle Corrado et Viviane Alary, Clermont ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2007, p. 442.

²⁶⁴ Cécile Husherr, « Caïnisme et lieux initiatiques : une trouvaille du romantisme ? », in *Littérature et espaces*, Juliette Vion-Dury, Jeanne-Marie Gassin, Bertrand Westphal, Limoges, PULIM, Espaces Humains, 2002, p. 413.

Elle présente ensuite Caïn comme une « figure tourmentée », qui « accède donc à l'initiation intérieure qui est celle de la conscience [...]»²⁶⁵ ». C'est bien le cas de l'avocat Gavilán, qui, voyant passer la voiture de police avec à son bord le jeune homme dont il a révélé la cachette, est en conflit avec sa conscience, car il se pose des questions d'ordre éthique :

No sabía si era la úlcera, o los acidos segregados por el remordimiento, o el castigo de Judás que le devoraba las entrañas [...]. (*Bella*, 289)

El debate de la propia conciencia, entre brutales sacudidas, comenzaba allí. (*Bella*, 271)

Il n'a de cesse, dès son retour à Madrid, de rendre visite au jeune homme, placé dans une maison d'éducation, afin de percer le mystère de son âme. Lors de sa visite au pénitencier, il cherche en vain à découvrir un sens au monde et aux événements, et finit par adopter le point de vue de Goitia :

Las cosas no tienen significado, pensaba, y esta visita es un complemento de las cosas que han pasado y que yo reúno ahora, pero no significan nada, y ningún artista que las reúna como yo las reúno podrá añadir un ápice de sentido a los escándalos e ignominias que no lo tienen, porque así son las cosas, o así dice Goitia que son las cosas, y sabrá lo que dice porque no es hombre que se deje engañar. (*Bella*, 337)

Malgré la déclaration que lui fait Miguel Goitia : « eres un artista, Fredi » (*Bella*, 336). Gavilán n'est pas un artiste accompli. Pourtant, c'est ce à quoi il aspire. Mais il n'a que la frustration de celui qui, ayant une sensibilité d'artiste, n'en a pas le talent pour l'exprimer :

Y si acaso hubiera pertenecido a cierto círculo de poetas hubiera hallado el modo de expresar el misterio del muchacho. Le vio alejándose en el cielo estrellado, hacia la constelación de la Medusa, todo suposiciones, la noche de navidad. (*Bella*, 341)

L'artiste maudit, incarné par les poètes amants d'Ana Rosa, est une figure de Caïn car il est rejeté par la société et le pouvoir en place, comme Caïn est banni par Dieu lui-même. C'est la vision des auteurs romantiques, pour qui les « caïnides présentés comme "supérieurs" mais méconnus et incompris, apparaissent comme des figures exemplaires de l'artiste²⁶⁶ ».

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 419.

²⁶⁶ Véronique Léonard Roques, *Caïn et Abel, rivalité et responsabilité*, Monaco, Éditions du Rocher, 2007, p. 120.

c - Cain, figure de l'artiste

C'est avec admiration que l'avocat Gavilán parle d'Ana Rosa en ces termes : « ha frecuentado poetas » (*Bella*, 202). On voit bien qu'il est fasciné par le monde des artistes. Fredi Gavilán est intrigué par un poème dont l'auteur est probablement un de ces poètes qu'a fréquentés Ana Rosa à l'hôtel Wellington. Il interroge Joaquina Vals, une amie d'Ana Rosa, pour découvrir qui en est l'auteur. L'avocat se prend pour un critique littéraire, ou du moins pour un connaisseur, puisqu'il fait à Joaquina Vals une lecture expliquée du poème :

Observe la ingravidez atmosférica del primer verso, « Amor, si fueras aire y respirarte. Y la caballerosa ebriedad del segundo, « y si fueras, Amor, vino y beberte ». Hay terciopelo y destellos de rubí en esta expresión [...]. (*Bella*, 455)

C'est le commentaire enflammé d'un poème médiocre dont chaque vers a été écrit par jeu et par une personne différente, qui pourrait n'être qu'un poème de potache, mais il alimente la nostalgie et les aspirations poétiques de Gavilán. Celui-ci est avant tout un témoin de la tragédie, et il a vécu à Linces une aventure initiatique tout à fait comparable à celle d'un lecteur de roman, qui cherche à comprendre, à interpréter la tragédie qui s'est déroulée sous ses yeux. Il cherche à percer le mystère des personnages auxquels il a été confronté, dans une démarche de lecteur envers des personnages de fiction, dont Margarita dit qu'ils sont « un ogro », « una bruja », (*Bella*, 272) comme si ces personnages appartenaient à un roman dans le roman, à un deuxième degré dans la fiction. Il est profondément touché par son aventure qui laisse sur lui la même empreinte qu'une lecture. Voici des vers qui frappent son imaginaire :

Amor, si fueras aire y respirarte... ¿Qué clase de pesadilla o de obsesión le había sido trasladada para siempre al pensamiento con aquellos versos? (*Bella*, 459)

Il est d'ailleurs comparé à un romancier :

A la manera de los novelistas podía estimar que la vida es una escuela, dando mayor participación a la tragedia y al misterio de la vida ajena que a la absoluta indiferencia de la propia, siempre al cabo o en la frontera de lo que parecía ser una inmediata revelación. (*Bella*, 445)

Mais il serait plus juste de dire qu'il est le lecteur du roman de la vie d'autrui, que de dire qu'il en est le créateur. Ce lecteur pourrait bien déclarer à l'instar de Flaubert (ou de ses lecteurs) : « Madame Bovary, c'est moi » car la

lecture des lignes suivantes montre qu'il est atteint de bovarysme, au sens d'une fragilité du moi, d'une aspiration à être "autre" :

Joaquina conocía el rostro de todos los hombres que habían amado a Ana Rosa. El abogado tuvo un ataque de vértigo. Se sentía atraído por una magnitud amorosa y un destino que sólo los individuos poseídos por un temperamento novelesco llegan a confundir con la realidad. (*Bella*, 420)

Ce monde qui le fascine appartient-il à la vie réelle ? L'avocat, « possédé par un temperamento novelesco » confondrait la fiction du passé d'Ana Rosa avec la vie réelle, la sienne propre. Pourtant, Ana Rosa est le seul personnage du roman avec le Général et les poètes ayant réellement existé. Ce paradoxe égare le lecteur dans le labyrinthe d'une réflexion sur la littérature : les personnages de fiction ne seraient-ils pas plus vrais que les personnages réels ?

Mais l'aventure initiatique de l'avocat Fredi Gavilán n'a été qu'une parenthèse dans une vie plate et ordinaire. Il a entrevu les territoires de la passion, comme un lecteur qui referme le roman après avoir vécu à l'unisson avec les héros de l'histoire. Les dernières lignes du roman sont un retour à une réalité beaucoup plus terne :

Aquella noche llamó por teléfono a Margarita, su mujer, para avisarle de la hora de llegada. Fue una conversación cariñosa, familiar, sin pasión y sin versos. A la mañana siguiente, temprano, regresó a Madrid. (*Bella*, 460)

Fortes est bien, lui aussi, à l'instar de Caïn, une « figure de l'intranquillité, travaillée par des questionnements ontologiques, éthiques et épistémologiques²⁶⁷ » comme le montre cette pensée :

Oscuramente sentía que también mantenía una suerte de superioridad moral sobre Meneses. (*Islas*, 231)

D'après Véronique Léonard Roque « l'itinéraire caïnique porte l'empreinte d'une profonde crise du sujet²⁶⁸ ». C'est bien le cas pour Fortes, qui a entrepris une psychanalyse, qui résiste à la tentation de devenir un homme puissant comme Meneses, et d'adhérer au monde des affaires louches de la direction de la Compañía. Il devient fort comme Fortes, c'est-à-dire dans la résistance : dans le pouvoir sur soi-même plutôt que sur autrui. Fortes se bat contre lui-même, contre ses propres penchants, dans une lutte contre sa propre faiblesse qui lui fait penser que « Las pequeñas victorias necesitan grandes dosis de coraje » (*Islas*, 80), allusion à sa victoire personnelle

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 32.

²⁶⁸ Véronique Léonard Roques, *Caïn, figure de la modernité*, *op. cit.*, p. 345.

contre l'alcoolisme. De plus, cette victoire est aussi le fruit d'une lutte intérieure où ses propres valeurs l'emportent contre celles de Meneses. Il refuse d'adorer le Veau d'or et se tourne vers une autre voie. À la proposition que lui fait Meneses de le faire accéder au Saint des Saints : « Ahora quería que Fortes estuviera en la cúpula de su propia cúpula » (*Islas*, 302). Fortes répond par la négative. Il s'agit d'un rejet de tout ce que Meneses représente.

Véronique Léonard Roques rappelle que dans la littérature moderne, la confrontation entre les deux frères bibliques n'est qu'une « peinture symbolique d'un conflit intérieur entre le bien et le mal²⁶⁹ ». Fortes recherche un autre monde, en accord avec sa « supériorité morale » (*Islas*, 231). Il est un rebelle qui s'éloigne de son protecteur et supérieur hiérarchique Meneses :

Tengo otros planes, Meneses.

Eres el hombre más sentimental que he conocido, Fredi. Eres un hombre honrado y sentimental.

¿Me estás llamando idiota ? (*Islas*, 302)

La repartie de Fortes («¿ me estás llamando idiota ? ») met en évidence l'inversion des valeurs chez Meneses, pour qui l'honnêteté n'est qu'une faiblesse, et qui avait imaginé que son ami pouvait s'enfuir avec l'argent de la valise dans des îles lointaines. Fortes lui répond :

Puede haber otras islas. (*Islas*, 302)

Remarquons que « otras islas » s'oppose à « las Islas Vírgenes » o « Bahamas » (*Islas*, 280), modèles conformistes de paradis publicitaires qui sont les seules îles possibles dans l'imaginaire de Julio Meneses.

Dans *Caïn et Abel, rivalité et responsabilité*, Véronique Leonard Roques rappelle que dans la littérature du XIX^e siècle, Caïn est la figure du poète, de l'artiste maudit²⁷⁰. On peut vérifier que le personnage de Fredi Fortes est bien celui d'un poète, puisqu'il écrit, et qu'il a des dons révélés dès l'enfance. Le père Berga, après lui avoir expliqué ce qu'est un idéogramme et avoir reconnu son talent dans l'interprétation des mots écrits, lui demande :

¿Qué vas a estudiar ? ¿Linguística ?

²⁶⁹ Véronique Léonard Roques, *Caïn et Abel, rivalité et responsabilité*, op. cit., p. 21.

²⁷⁰ *Ibidem*, p. 193.

Ingeniero de caminos.

Esta teoría que te explico sólo sirve para hacer la vida más interesante, pero no para hacer carrera. (*Islas*, 119)

Son entourage avait même vu en lui un futur écrivain :

Finalmente el ingeniero no había sido Flaubert. (*Islas*, 64)

À l'inverse de Fredi Gavilán qui ne peut que se contenter d'apprécier des vers écrits par d'autres, Fortes est un créateur. On peut voir dans les lignes qui suivent que l'inspiration de Fortes passe par l'image, la vision des mots, comme s'il étaient des objets à part entière, dont la plastique permettrait d'accéder au sens :

En la oscuridad le pareció ver la palabra BAR. La B era la barriga hinchada por el alcohol, el cinturón apretado, el bajo vientre, o las mejillas de un rostro congestionado, blando, desprovisto de rasgos, modelado en bultos, deformado por la bebida. La letra A representaba la ayuda necesaria, la ayuda propia, la autoestima, las andas o muletas para mantener el equilibrio o los pies en el suelo. Era una letra que en cualquier momento podía venirse atrás y caerse de espaldas. La letra R era el organo vital, protuberante, alcanzado por el virus de la hepatitis o la cirrosis. (*Islas*, 31)

Chaque lettre prend, elle-même, un sens en fonction de sa forme et de ce que celle-ci inspire à l'imaginaire de Fortes. L'impact visuel de ces images provoque la nécessité d'écrire (« era un impulso necesario ») :

Probablemente el rótulo del Hotel Luz se había apagado. Entonces encendió la luz de la mesilla de noche. Era un impulso necesario. El juego de las letras se había desvanecido. En su lugar se había producido una especie de rumor más hondo, susurrado a sí mismo, primero con un titubeo, luego con cierta seguridad gramatical. Ciertas palabras se habían concertado en su cabeza hasta formar una combinación. En el cuaderno que siempre tenía al alcance de la mano apuntó un verso. (*Islas*, 31)

Fortes passe de la lumière (« [...] el rótulo del Hotel Luz se había apagado. Entonces encendió la luz [...] » ; « El juego de las letras se había desvanecido. ») au bruissement des mots (« En su lugar se había producido una especie de rumor más hondo, susurrado [...] »). C'est la vision des lettres individualisées et personnalisées du mot BAR qui lui suggère ces deux vers :

No volverás a tu abrigo,

No volverás de su amor. (*Islas*, 31)

Le processus de création de l'artiste est analysé à cette occasion. Fortes est souvent décrit dans l'acte de l'écriture, pendant la création, et il commente lui-même sa production :

Entonces compuso unos versos. Fue una inspiración automática.

En la noche

Un rumor de pasos.

El ladrón se retira.

Lo repitió para retenerlo en la memoria Le parecía un buen poema, con un final inesperado y original. Lo repitió de nuevo y lo analizó con criterio de lector. Los dos primeros versos introducían la inquietud de la noche. El último verso derramaba sobre los versos anteriores una sensación de paz, aunque se tratara de la inquietante paz de un ladrón que se va a dormir. (*Islas*, 65)

C'est comme si la création poétique lui permettait d'apaiser ses propres angoisses.

Meneses est dans un tout autre état d'esprit, à l'opposé de Fortes. Chez lui, l'esprit pratique domine, et son avis est celui d'un conseiller en marketing. La poésie de son ami ne se vend pas et ne lui permet pas d'acquérir prestige et notoriété :

— Sigues escribiendo ?

— No

— ¿Cómo se llamaba aquel libro de poemas que publicaste ?

— Sirius. Es una estrella. Lo publiqué a cuenta de autor.

— ¿Cuántos se vendieron ? ¿cien ejemplares ?

— Recogí la edición. Menos siete ejemplares la tengo completa en casa.

(*Islas*, 79)

— Siete ejemplares. El título no era bueno. ¿Qué significa eso para el público ?

— [...] eres un ingeniero y un poeta pero no entiendes nada de fútbol [...].

Es una especie de inadaptación. (*Islas*, 80)

Pour lui, cet aspect de la personnalité de son ami est un handicap social.

Goitia n'apprécie pas non plus cette tendance chez son avocat. Lorsqu'il lui déclare : « Eres un artista, Fredi » (*Bella*, 336), c'est comme s'il lui disait : « Tu es insensé ». Or, celui-ci lui répond : « No me ofendo » (*Bella*, 336), car il a pleinement conscience qu'il ne s'agit pas d'un compliment, mais il assume son choix. Goitia pense ramener son ami à la raison en déclarant : « Las cosas suceden y no significan nada. ¿Me entiendes ? » (*Bella*, 336) alors que la quête de l'artiste est justement une quête de sens. L'avocat se sent davantage attiré par la poésie que par les textes de loi :

Amor, amor, Amor, si fueras muerte.

El abogado se detuvo dejando suspendida la última frase. Le pareció que contenía indicios racionales de criminalidad. Pero no. Apartó de su mente toda idea profesional para saborear las armonías del verso. (*Bella*, 420)

Il éprouve un conflit interne entre deux tendances de sa personnalité : celle de l'homme de lois et celle du poète. De même, avant de déclarer sa décision à Meneses, Fredi Fortes a longuement hésité en son for intérieur entre devenir un homme cynique et puissant comme son ami Julio Meneses, et partir à la recherche d'autres voies. Ces deux artistes portent un Abel en eux et c'est contre ce faux frère que chacun d'eux doit lutter. C'est pourquoi au lieu de parler d'Abel et Caïn nous pouvons dire qu'Abel est Caïn.

Lorsque l'ingénieur Fredi Fortes, qui a décidé de mettre fin à sa psychanalyse et de partir à la recherche d' « autres îles », a rejoint Madrid, à la fin du roman, il se dirige vers le couchant :

Sobre el barrio de la Moncloa se extendía un temprano crepúsculo de invierno. Fortes echó a andar en aquella dirección, siguiendo la tradición municipal de que los esplendorosos crepúsculos de la sierra son el mar de Madrid. (*Islas*, 310)

à l'inverse de Caïn, qui part à l'Est d'Eden. Mais ce que quitte Fortes n'est pas le paradis, bien au contraire ; il abandonne l'homme en souffrance qu'il a été, pour être un homme nouveau, né de l'épreuve labyrinthique. L'Eden de Fortes se trouve ailleurs, dans ces « autres îles » de tous les possibles, suggérées par « el mar de Madrid », « el mar » étant le lieu obligatoire des îles. Le récit de l'histoire de Fortes s'arrête là, car c'est là que commence pour lui une autre histoire. Le crépuscule est donc à la fois une fin et un début, chargé d'espérances, car les « autres îles » qu'évoque Fortes sont des îles mythiques qui incarnent l'Eden préservé, « un espace protégé où la bienveillance de la Providence offre aux parias et aux exclus des civilisations modernes [...] un lieu "autre" où chacun pourrait se ressourcer dans l'origine magiquement retrouvée²⁷¹ ».

²⁷¹ Jean-Michel Racault, « De l'île réelle à l'île mythique : Bernardin de Saint Pierre et l'île de France », *L'île territoire mythique*, François Moureau (dir.), Paris, Aux amateurs de livres, 1989, p. 79.

CHAPITRE III

L'ÉCRITURE LOPIENNE

EST-ELLE RÉVÉLATRICE DES

MYTHES DE LA SOCIÉTÉ

ESPAGNOLE CONTEMPORAINE ?

De la mythocritique à la mythanalyse

Après avoir étudié l'espace-temps mythique des derniers romans de Manuel de Lope, puis la galerie de personnages réapparaissants présentés comme des figures mythiques, ainsi que leurs itinéraires, nous voulons nous poser la question suivante : ces mythes mis en évidence dans l'œuvre romanesque de Manuel de Lope ont-ils quelque chose à voir avec les mythes qui parcourent la société espagnole du passage du XX^{ième} au XXI^{ième} siècle ? C'est pourquoi nous suivrons Gilbert Durand pour qui « la mythocritique dévoile un système pertinent de dynamismes imaginaires. Cette dernière, lorsqu'elle compare en des tableaux les grandes structures figuratives, leur flux et leur reflux en une culture et à un moment culturel donné, débouche alors sur une " mythanalyse". Par là, non seulement le visage mythique d'une œuvre particulière, mais encore celui de toute une époque se révèle à notre compréhension et " nous regarde " significativement²⁷² ». Ainsi nous relierons la mythocritique du corpus étudié à une ébauche de mythanalyse de la société espagnole.

Si, comme le dit Pascal Quignard, « le mythe définit la narration dont l'auteur est la société²⁷³ », il est pertinent d'examiner quels sont les rapports entre le récit, l'œuvre littéraire, et cette société qui en serait l'auteure derrière l'écrivain Manuel de Lope. Lorsque Tertuliano, le berger de *Islas*, raconte les histoires qu'il sait sur son village et les autres villages des alentours, il se retranche derrière d'autres conteurs l'ayant précédé, utilisant la forme indéfinie « se », suivie de la troisième personne du singulier :

Se contaba que en Gumuncio, muchos años atrás, [...] era muchos años antes de que el pastor hubiera nacido y lo que sabía lo contaba por haberlo sabido de tradición. (*Islas*, 129)

Le conteur n'est donc pas l'individu Tertuliano mais le groupe de tous ceux qui ont colporté et transmis ces histoires de génération en génération. Tertuliano est un passeur, il s'inscrit dans le temps linéaire, puisqu'il occupe sa place dans la succession des conteurs, mais il est également intemporel et ainsi représente tous les conteurs à la fois. Son rapport au temps est

²⁷² Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Paris, Berg international, l'île verte, 1979, quatrième de couverture.

²⁷³ Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 248.

cosmogonique. On peut le voir dans cette pratique ancestrale qui consiste à évaluer l'heure grâce aux phénomènes naturels :

En la pupila del ojo de su perro el pastor podía ver que eran las seis de la tarde. Era como un reloj. Con la caída de la luz la pupila del ojo del perro se dilataba y marcaba aproximadamente la hora. (127)

Son nom, Tertuliano, est générique car il est également un nom commun qui désigne celui qui participe à un groupe de parole, à une conversation instituée de manière rituelle au sein d'un groupe. Or, le mythe est dans sa définition la plus large, celle de Roland Barthes²⁷⁴, une parole. Tertuliano est donc un passeur de mythes au sein de la société espagnole et par là un révélateur des mythes de cette société. Dans *Bella*, il n'existe pas de personnage défini comme raconteur d'histoires. En revanche, on peut y considérer la rumeur comme un personnage choral, qui représente symboliquement la communauté villageoise de Linces, car la rumeur parle au nom de cette collectivité. Lorsque l'inspecteur Perro accuse le docteur Castro de corruption de mineur, il le fait sur la base de la rumeur, que Castro qualifie de calomnie :

Calumnias.

– Es usted un hombre muy conocido en Linces, doctor. Se le conoce en muchos sitios. Se le conoce en el Oasis y también se le conoce por lo que ha pasado con ese chico, y no hay denuncias pendientes que le señalen a usted [...] Únicamente lo que se va diciendo por ahí [...]. (*Bella*, 379-380)

L'inspecteur réitère la formule « se le conoce » pour insister sur la convergence des commérages. Puis il renforce ses accusations avec « lo que se va diciendo ». Par ailleurs, la rumeur est fréquemment citée par le narrateur comme une référence, une source fiable du récit : dans les formulations suivantes : « había quien pensaba » (*Bella*, 49) ou « Muchas personas se hubieran preguntado » (*Bella*, 53), les indéfinis renvoient à ce personnage choral qu'est la rumeur. De cette façon, on ne sait pas qui parle, ce qui donne toute son ambiguïté à une parole dont on ne connaît pas l'origine.

²⁷⁴ Roland Barthes, *Le mythe aujourd'hui*, in *Mythologies*, Paris, Seuil, Points, 1957, p.193-194.

A – LA GUERRE CIVILE COMME MYTHE FONDATEUR

Nous avons étudié plus haut le pouvoir destructeur du temps. Nous avons vu que le temps, Saturne, détruit tout, plus ou moins lentement, à des échelles qui peuvent être humaines (la vieillesse et la mort) ou à l'échelle cosmique. Mais la guerre, l'autre face de Saturne, change le cours des choses et bouleverse la vie des hommes plus violemment et brutalement que le temps. Saturne, fils de Gaïa et d'Ouranos, affronte les dieux de l'Olympe lors de la gigantomachie. L'enjeu de ce combat entre les dieux et les géants est la souveraineté du monde. Après avoir exterminé les géants, les dieux de l'Olympe deviennent les seuls maîtres de la terre et des êtres qui l'habitent. Ce récit cosmogonique n'est pas sans évoquer, bien sûr, la Guerre d'Espagne et la lutte acharnée entre deux camps contraires, dont l'un écrasera l'autre sans pitié, afin d'accaparer un pouvoir exclusif sur la nation.

1- La Guerre civile : un temps archaïque et fondateur

Le succès de plusieurs romans publiés au début du vingt et unième siècle mettant en œuvre un travail de mémoire et reconstruction du passé lié à la guerre civile, nous pousse à nous interroger sur la pertinence d'un thème sur lequel existe déjà une littérature très abondante et qui aurait pu perdre de son intérêt dans l'Espagne démocratique. Ce fait est d'autant plus étonnant que leurs auteurs sont tous nés comme Manuel de Lope bien après les événements qui servent de contexte à leurs romans. Nous n'en citerons que quelques-uns à titre d'exemples, choisis à la fois parce qu'ils ont été abondamment étudiés par la critique universitaire, et parce qu'ils ont touché un très large public : Rafael Torres, *Ese cadáver* 1998 ; Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, 2001 ; Dulce Chacón, *La voz dormida*,

civile. Ainsi s'établit au fil du récit un jeu de va-et-vient entre le passé Th1 et le passé Th2 qui est un jeu de mise en perspective.

Le va-et-vient passé présent est systématique dans ce roman. Au lieu de suivre la logique suivante : raconter Th1 puis Th2, ce qui correspondrait à la chronologie des faits, le narrateur suit celle qui superpose les deux temporalités en pratiquant des allers-retours continuels entre Th1 et Th2. À l'aide de l'exemple suivant, on peut comprendre par quels biais s'opère ce va et vient :

Pero de todo esto ¿Qué sabía el muchacho ? (*La sangre*, 104)

Cette question sert de transition entre l'évocation du passé par Castro et le présent que vit le jeune Miguel dans le Th2. On passe aussi des pensées du capitaine Herraiz (Th1) à celles de Castro (Th2) sans transition et par analogie, ce qui permet de revenir au présent (Th2) :

[El capitán] Hubiera querido suponer que era el único de entre los tres compañeros de regimiento [...] que no merecía la muerte a las pocas semanas de haber concluido su luna de miel. Así lo había creído siempre el doctor, y en efecto, así era. (*La sangre*, 100)

À l'inverse, un peu plus loin, et par une association d'idées autour du nom du chat Satanás, on retourne au capitaine Herráiz et à son destin :

Satanás. Puede que no fuera el diablo quien tramó el destino del capitán Herráiz. Seguramente el doctor podía considerar que la misma mala suerte [...]. . (*La sangre*, 102)

Le narrateur parle des conversations des hommes le soir de la noce puis il passe par l'intermédiaire des tableaux de chasse du temps Th1 au temps Th2 tout naturellement et par association d'idées :

A su alrededor los hombres callaron. Sólo alguno de ellos se interesaba por asuntos militares como se hubiera interesado por alguna nueva técnica de caza. El gabinete de armas estaba entonces decorado con dos estampas de ciervos perseguidos. María Antonia Etxarri, muerta la dueña, y dueña indiscutida de aquello, las había quitado de la pared. (*La sangre*, 52)

Ce constant va-et-vient entre le temps de la Guerre civile et ce que l'on suppose être le milieu des années 80 montre à quel point la guerre civile de 36-39 marque le présent de l'Espagne car il est impossible d'expliquer ce présent sans un retour à ce passé.

Évoquant une chanson de la guerre civile dans le roman *Islas*, le narrateur dit : « El mundo estaba por hacer » (*Islas*, 51). Rappelons à ce propos que Mircéa Eliade dit que « le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un

événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des "commencements"²⁷⁵ ». La guerre Civile est donc un temps fondateur, originel, et par conséquent mythique, pour l'Espagne d'aujourd'hui, du vingt-et-unième siècle. Et celui qui en fait le récit ne peut être qu'un ancêtre, un raconteur d'histoires oubliées et mythiques, qui les fait revivre en les transmettant. Lui-même se présente ainsi :

Dirá usted que soy Viriato, dijo el pastor sin que el ingeniero hubiera dicho nada, dirá usted que soy el pastor que venció a las legiones romanas. (*Islas*, 52)

Tertuliano se place ainsi dans l'Antiquité romaine, remontant le plus loin possible dans sa connaissance de l'histoire ibérique. Dans le même roman, des indications de blessures aux mains et aux pieds comme :

Las piernas de María Antonia estaban marcadas de sabañones. Desde que era niña el frío le había dejado marcas en las manos y en los pies. (*Islas*, 244)

font penser à l'époque du Christ. On peut en effet reconnaître dans ces engelures qui laissent des crevasses aux mains et aux pieds des stigmates christiques. Cette évocation vaut également pour la Maria Antonia de *La sangre* qui fait soigner ses engelures aux mains par le docteur Castro durant l'hiver 36-37. Une telle confusion des époques montre que l'Histoire de la Guerre civile est bien élevée au rang de mythe puisque le processus de mythification consiste comme le précise Jean-François Carcelén à « extraire un personnage ou un événement de la chaîne du Temps pour le reverser dans l'espace de l'intemporel, *in illo tempore*, en ce temps qui n'était pas un temps et qui était tous les temps²⁷⁶ ».

Dans *Islas*, la guerre civile acquiert la dimension de mythe grâce aux récits qu'en fait Tertuliano. On sait que le mythe se caractérise par sa forme qui est celle du récit²⁷⁷. Sa parole est celle d'un conteur, ce que son nom, son prénom, ou peut-être son surnom, laisse entendre. Remarquons que le lecteur n'a aucune précision là-dessus, ce qui fait de ce personnage un archétype du conteur. Or, Jean-Pierre Hammel nous rappelle qu'« en tant que récit destiné à être dit, le mythe appartient à une civilisation de tradition

²⁷⁵ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, op. cit., p. 16.

²⁷⁶ Jean-François Carcelin, « Génèse d'un mythe : Treize roses pour l'éternité » in *Figures de la mythification dans l'Espagne du XXème siècle*, Francisco Campuzano Carvajal (dir.) ETILAL, Université Paul Valéry Montpellier III, 2007, p. 167.

²⁷⁷ Christophe Carlier, Nathalie Griton-Rotterdam, *Des mythes aux mythologies*, Ellipses, Édition marketing, Paris, 1994, p. 7.

orale et l'oralité implique une certaine perception du temps²⁷⁸». Parmi tous les récits de Tertuliano liés à la guerre civile, nous retenons celui-ci :

Durante la guerra, Lola de Valencia había cantado para un grupo de heridos republicanos hospitalizados en Valencia. Simultaneamente, otra Lola de Valencia había cantado para unos oficiales sublevados que estaban de permiso en Zaragoza. Otra Lola había cantado para las Brigadas Internacionales y hubo una Lola de Valencia que cantó para el exilio en París. (Islas, 26)

Il semblerait qu'il y ait plusieurs Lola de Valencia, et qu'elle aurait eu, telle une divinité indienne (Vichnou), de multiples avatars, voire qu'elle possédât le don d'ubiquité lui permettant de se matérialiser en plusieurs endroits à la fois. On peut se demander donc s'il s'agit d'un personnage ayant réellement existé, ou d'une création imaginaire, d'un personnage mythique. Une ballerine célèbre du nom de Lola de Valence a bien existé mais à une autre époque. Comme le précise Jean-Pierre Hammel dans la phrase citée plus haut, l'oralité implique une certaine perception du temps, et il s'agit d'un temps cyclique, qui permet les retours, « il échappe à toute datation » (ibidem). C'est pourquoi, outre le don d'ubiquité, elle possède celui de se réincarner à différentes époques. Cette danseuse du ballet espagnol a connu la gloire à Paris dans le milieu du dix-neuvième siècle, à l'époque romantique, et a été représentée par Édouard Manet, fortement influencé, comme on peut le voir ci-dessous, par la peinture de Goya.

²⁷⁸ Jean-Pierre Hammel, p.17.



Édouard Manet, *Lola de Valence*, 1862, 123 x 92 cm, Paris, musée d'Orsay.

Cette ballerine inspira Charles Baudelaire dans ces vers :

Entre tant de beautés que partout on peut voir,
Je comprends bien, amis, que le désir balance ;
Mais on voit scintiller en Lola de Valence
Le charme inattendu d'un bijou rose et noir.

Le tableau et le poème ont été commentés ainsi par Zola :

Il est parfaitement vrai que *Lola de Valence* est un bijou rose et noir ; le peintre ne procède déjà plus que par taches, et son Espagnole est peinte largement, par vives oppositions ; la toile entière est couverte de deux teintes. Et l'aspect étrange et vrai de cette œuvre a été pour mes yeux un véritable " charme inattendu ". (Zola, *Le bon combat*, Hermann, 1974, p. 86)

Tout ceci témoigne qu'elle est donc un personnage entré dans l'histoire des arts, une muse qui a conquis la mythique Paris. Le roman *Islas* fait resurgir ce personnage à une autre époque, celle de la guerre civile, au vingtième siècle, tel un mythe réapparaissant. Ce personnage intemporel transmet par contamination son caractère mythique à la Guerre civile. On ne retient plus alors de cette période de l'Histoire de l'Espagne que l'image fascinante d'une muse mythique au détriment de la dimension tragique de l'événement historique.

Les histoires mémorisées par Maria Antonia Dolina sont des récits mythiques :

En la iglesia de Barrantes, un miliciano enajenado metió una bala en el ojo de Cristo. Se produjo un milagro. El miliciano cayó de rodillas sollozando y recuperó la razón. El ojo de Cristo sangraba una especie de resina lenta y espesa como mermelada de ciruela. (*Islas*, 33)

Elle ne dit pas si elle a été témoin du miracle qu'elle décrit, ou si on le lui a raconté. L'essentiel, c'est qu'elle tienne ce récit pour vrai. La métamorphose des soldats en petits lapins blancs a quelque chose de surnaturel :

En torno a Teruel, una gran nevada cubrió el campo de batalla. Los soldados morían en cuclillas, congelados, con las manos aferradas al cañón de los fusiles, como conejitos blancos. (*Islas*, 33)

La blancheur de la neige apaise et neutralise toute la violence inhérente à la guerre.

Dans *Bella*, c'est le docteur Castro qui est chargé de faire le récit épique de la Guerre civile. Il n'est pas anodin que ce récit advienne lors d'un cauchemar que Castro fait après une soirée de beuverie :

Borracho de la víspera el doctor se había despertado con una alucinación. (*Bella*, 346)

Le rêve et le cauchemar sont des formes labyrinthiques du récit. Ils sont chargés de significations, comme l'a montré Freud dans L'interprétation des rêves dès 1900, car ils permettent l'accès à la connaissance de l'inconscient. Le général Goitia apparaît dans ce cauchemar comme un revenant, sous un aspect fantastique. Il est décrit comme un spectre mangé par les vers, alors que le cauchemar retrace l'époque de la guerre quand il était jeune et frigrant. Il y a donc là aussi une confusion des temps qui se confirme ensuite à travers ces réflexions :

Nadie desde los tiempos de Zumalacárregui había pasado artillería por aquellas montañas ¿O no había sido Zumalacárregui? Nadie desde los tiempos del emperador Augusto había hecho la guerra en aquellos pasos. (*Bella*, 346)

Le doute s'introduit avec la question qu'il se pose et la confusion temporelle s'accroît avec la référence à l'empereur romain. Là encore, l'achronie donne au fait historique la dimension du mythe.

En tout cas, l'histoire des hommes reste gravée dans le paysage et le décor qui en sont les témoins et assurent leur mémoire. Manuel de Lope lui-même affirme dans *El País* : « de la guerra civil sólo quedan en España restos en el paisaje; allá donde vayas te encuentras su huella²⁷⁹ ». Il n'est donc pas étonnant qu'il donne la possibilité de lire l'histoire à travers les décors, la géographie et les paysages.

2 - Une géographie et une guerre labyrinthiques

S'il est vrai que *La géographie, ça sert, d'abord, à faire la guerre*²⁸⁰, selon le titre provocateur d'Yves Lacoste, il est logique qu'à l'inverse les traces de la guerre se lisent dans la géographie et donc dans le paysage. Fortes en fait le constat lorsqu'il remarque en un lieu aussi isolé que le sanatorium, les traces ou les stigmates de la guerre civile :

Bajo el ángulo de un balcón se veía un rosario de impactos de bala. También la guerra había pasado por allí. (*Islas*, 288)

C'est en observant le paysage (« se presentaba un crepúsculo sangriento »), que le berger Tertuliano se met à parler de la guerre sans transition d'un paragraphe à l'autre, en commençant par « se decía que » :

Se decía que durante la guerra las fuerzas de un regimiento habían acampado en aquella nava [...]. (*Islas*, 50)

comme s'il n'était pas certain de la véracité d'un tel récit, colporté par la bouche à oreille, l'élevant ainsi, par la force de son oralité, au rang de mythe. Cette vallée a connu un épisode de la guerre et on peut y retrouver divers objets témoins du passé :

En la tierra blanda de la hoya el pastor había encontrado proyectiles, la hebilla y cuero de un cinturón, cerrojos de fusil, cantimploras deformadas y un hierro

²⁷⁹ Javier Goñi, « Un debate destaca el estilo « clásico y contemporáneo » de Manuel de Lope », *El País*, 20/10/2006.

²⁸⁰ Yves Lacoste, *La géographie, ça sert, d'abord, à faire la guerre*²⁸⁰, Paris, La Découverte, 1988.

de palmo de longitud que no podía ser de la guerra civil porque tenía la forma de un cirio plano y era la punta de una lanza herrumbrosa. (*Islas*, 52)

Le berger établit une sorte d'archéologie de la guerre qui n'est pas sans rappeler la recherche et l'exhumation actuelle des morts sans sépulture enterrés sans nom dans des fosses commune²⁸¹. Le paysage qui s'offre à la vue du berger et de l'ingénieur Fortes qui l'écoute n'est pas ou peu décrit. Il apparaît surtout dans sa dimension, dans son immensité et sa pérennité comme un espace a-temporel qui n'a pas changé depuis la guerre civile. Ce paysage acquiert donc une dimension symbolique et universelle : celle du territoire du meurtre biblique, car seule importe son immensité : « el paisaje parecía vacío. Era la geografía absoluta » (*Islas*, 50). En regardant les brebis éparpillées dans cette immensité, il vient à l'esprit du berger de les comparer avec des soldats. Dans sa mémoire, il ne peut s'agir que de combattants de la guerre civile. Cette comparaison ne laisse pas d'étonner. On comparerait plus facilement les soldats avec des loups qu'avec des moutons. N'est-ce pas une manière de montrer des combattants égarés dans l'immensité de l'espace, tel Caïn dans son errance initiatique ?

Nous avons dit plus haut que les choix idéologiques importaient peu et que le hasard y suppléait. C'est le cas du père de Maria Antonia Dolina qui suit les troupes républicaines pour quitter une vie familiale qui ne le satisfait pas :

Llevaba una gorrilla con una borla roja y tenía los ojos vivos y alegres, aunque hubiera preferido que las mujeres no sospecharan su alegría. Mariano Dolina estaba contento. Ser soldado era como ser soltero otra vez.. (*Islas*, 72)

Le fait que Mariano Dolina « estaba contento » montre une totale inconscience de ce qu'est la guerre. En effet, les combattants ne mesurent pas toujours les enjeux de leurs choix. Ils s'engagent dans un chemin labyrinthique dont le sens leur échappe. Parfois ils ne savent même pas se situer dans l'espace. La campagne du capitaine Herraiz (*La sangre*) ne comporte pas d'affrontement, de bataille héroïque portant le nom d'un lieu précis. Son cheminement ressemble plutôt à une errance. L'ennemi n'est pas loin, mais on ne sait pas où exactement. La situation est confuse. Herraiz lui-même essaie de tracer des repères sur une carte :

²⁸¹ On peut consulter le site <http://www.memoriahistorica.org> (site officiel de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica ou APRMH).

Herráiz había trazado sobre un mapa los movimientos de los últimos días después de la caída de los cuarteles de Loyola, pero nada, ningún mapa, ningún plano, ninguna intuición basada en la topografía podía dar idea del ámbito de decisiones que se ventilaba en aquella zona, algunas tan confusas como la organización de la propia columna. (*La sangre*, 84)

Lors de cette errance, donc, nul récit de bataille, pas de contact physique avec l'ennemi. Cette guerre ressemble à une longue attente que l'on peut qualifier de labyrinthique puisqu'aucune carte ne peut aider le protagoniste à savoir quelle est sa position par rapport à celle de l'ennemi. Cet ennemi mal localisé semble être en définitive une abstraction, à peine signalée par un bruit dans le lointain :

Nada iba a cambiar en el sector durante algunos días, incluso durante algunas semanas, salvo el esporádico aviso de un fuego de artillería tanteando [...] porque la sublevación en aquellos días no envolvía grandes acciones, ni el frente se hallaba aún trazado en ningún mapa. (*La sangre*, 91)

Le capitaine est égaré dans un espace incontrôlable qui n'est que le labyrinthe de la guerre civile. Quand il est question de bataille, celle-ci n'est même pas mentionnée par le nom du lieu où elle s'est déroulée ni par une date précise permettant de reconstituer les événements :

La batalla dejó a sus muertos sembrados por todas partes. (*Islas*, 74)

Le complément circonstanciel « por todas partes » est la seule mention faite à l'espace. Ce qui intéresse ici, c'est que la guerre mortifère soit partout. Cette guerre a entraîné non seulement des morts mais aussi des disparitions. La disparition a ceci de particulier que l'on ignore tout du destin et de la fin du disparu. Remarquons ainsi la disparition du grand père, caché dans le grenier parce qu'il était l'usurier du village et que d'aucuns auraient voulu sa peau pour effacer des dettes. Là encore, il s'agit davantage de règlements de comptes personnels que de divergences idéologiques :

Aquella rata grande que la abuela creía oír en el desván era el abuelo que vivía allí escondido. Al entrar se observaba un movimiento. Podía estar en cualquier parte de desván. (*Islas*, 37)

Le grand père n'a plus que le statut d'un rat caché dans le grenier jusqu'au jour où il disparaît totalement sans que personne n'ait plus de nouvelles de lui :

No sabía la suerte que había corrido el abuelo. (*Islas*, 38)

Cette guerre est donc labyrinthique car les gens s'y perdent et on ne retrouve pas leur trace. L'espace de la guerre est égarant, et le temps l'est aussi. Aucune date précise n'annonce le début de la guerre ni sa fin. La guerre s'achève avec l'arrivée du printemps, comme si elle n'avait été qu'un long hiver plus rude que les autres :

Volvía la primavera con cinco rosas en el rosal del patio mientras los himnos anunciaban en la radio que la guerra había terminado. (*Islas*, 260)

Cette mise en parallèle des faits historiques et des saisons donne à cette guerre un sens cyclique. Le printemps est lié à la paix, tandis que la guerre se place naturellement dans la froideur de l'hiver. La guerre serait donc destinée à se répéter comme les phénomènes naturels. Nous avons dit en introduction générale à notre travail que la répétition caractérise le mythe. La guerre est bien un fait relevant du mythe, et serait inscrite dans le patrimoine anthropologique de l'humanité en général, et de l'Espagne en particulier. La guerre civile est l'archétype de la guerre fratricide qui périodiquement traverse les sociétés humaines. Michèle Ramon²⁸² montre que la Guerre d'Espagne de 36-39 n'est « pas seulement rémanente dans la littérature actuelle de l'Espagne, mais latente, préfigurée et annoncée dans des œuvres littéraires antérieures au conflit fratricide ». Elle en veut pour exemples *Abel Sanchez* de Unamuno (1917), « La tierra de Alvargonzález » dans *Campos de Castilla* de Machado et rappelle que c'est grâce à la magnanimité de Segismundo dans *La vida es sueño* que le conflit autour du pouvoir ne se termine pas dans le sang. Elle remarque également que « tout dans l'histoire de l'Espagne, y conduit et y reconduit », évoquant le versant fratricide de la Reconquête, ainsi que la Conquête du Nouveau Monde où allait se perpétuer le conflit fraternel meurtrier et fondateur²⁸³, celui de Caïn envers son frère Abel.

Mais si le mythe caïnique est bien présent dans l'œuvre de Manuel de Lope, comme dans la plupart des œuvres traitant de la guerre civile, c'est celui de Saturne dévorant ses fils qui y prédomine.

²⁸² Michèle Ramond, « Note sur les violences civiles dans la littérature espagnole », *La guerre d'Espagne en héritage, Entre mémoire et oubli (de 1975 à nos jours)*, op.cit. , p. 437.

²⁸³ *Ibidem*, p. 442.

3 - Sous l'emprise de Saturne

Nous avons dit plus haut que Saturne, le temps, détruit tout, et que la guerre est l'autre face de Saturne. Dans *La sangre*, le narrateur compare la guerre civile à un géant :

La guerra tenía estos caprichos, salvar ciertos objetos menudos con la delicadeza táctil de un gigante ciego, y devorar las haciendas y las personas, como el mismo gigante enfurecido. (*La sangre*, 99)

Plus loin, on retrouve cette idée avec l'adjectif « gigantesco » pour évoquer la guerre civile mais cette fois associée à l'idée de fléau naturel par les termes « remolino » et « eje de rotación » :

Era el gigantesco remolino de los acontecimientos cuyo eje de rotación se desplazaba. (*La sangre*, 217)

Ce gigantesque tourbillon nous rappelle la force destructrice de la gigantomachie qui bouleversa l'univers mythique créé par les Grecs car « todo había de transformarse » (80), et ici l'emploi de « haber de » équivaut à un futur, ce qui renforce l'aspect inéluctable des choses. On ne peut s'empêcher de penser au tableau de Goya intitulé *Le Colosse* qui montre la guerre sous les traits d'un géant au-dessus d'une vallée dévastée et d'une foule en proie à la panique.



Attribué à Asensio Julià (1760-1832), *Le Colosse*, Huile sur toile, 116 x 105 cm, Madrid, Museo del Prado

Ces transformations ou bouleversements sont incompréhensibles au commun des mortels qui n'en peuvent démêler le sens et sont soumis à une fatalité qui les dépasse. Il est dit lors de la noce que « nada de ello era previsible », et plus loin nous lisons :

Todo había de transformarse, y si algún sentido, grotesco o fúnebre, encerraban aquellos apodos, nadie lo hubiera podido desentrañar. (*La sangre*, 80)

L'indéfini « nadie » fait pendant à « nada » et « desentrañar » à « previsible ». Ces tournures négatives placent les hommes dans le labyrinthe ténébreux de l'ignorance et de l'impuissance à comprendre leur destin.

Le géant Saturne qui détruit tout sur son passage correspond, selon les thèses de Gilbert Durand²⁸⁴, à l'archétype de la verticalité. La guerre civile vient d' « en haut », du ciel, comme un ouragan dévastateur, un châtiment attribué par une puissance divine. Saturne a châtré son père pour lui prendre le pouvoir, il symbolise à la fois le sceptre et le glaive dans cette classification des archétypes.

²⁸⁴ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op.cit., p. 144 et suiv.

Cette guerre possède avec la gigantomachie le pouvoir de provoquer des transformations géologiques. Lorsque Castro observe Publio Cruces qui se présente chez lui avec sa casquette de golf, il lui semble appartenir à une espèce animale disparue, à l'instar des dinosaures, lors d'une catastrophe naturelle :

Las circunstancias habían cambiado tanto que aquello mismo era como recordar un período geológico en el que ciertas razas o ciertos animales se hubieran extinguido. (*La sangre*, 220)

En effet, le cataclysme de la guerre a produit la disparition de certaines espèces zoologiques. Il a donc fallu moins d'un an pour produire les mêmes résultats que l'évolution des espèces sur des millénaires. La guerre apparaît ici comme un accélérateur du temps, comme un auxiliaire zélé du temps Saturne. Les personnages sont soumis à la volonté de Saturne, qui est le seul véritable acteur des événements :

Se supo, pensó el doctor, que el capitán había sido enterrado en el cementerio de Alsasua en el rincón conocido como el cementerio de los rojos, donde permaneció algún tiempo hasta que el cadáver se rescató, si podía decirse así o se recuperó y fue trasladado sin demasiados contratiempos al modesto panteón familiar de los Herráiz en San Sebastián. (103)

L'abondance des formes indéfinies comme « se supo », « se rescató », « se recuperó », et la tournure passive « fue trasladado » font de ce personnage un objet bien davantage qu'un protagoniste de l'histoire. Il est ballotté par des événements sur lesquels il semble n'avoir aucune prise, sous l'action de Saturne. C'est bien dans un temps mythique que se sont tenus ces combats de la guerre civile que raconte le berger Tertuliano :

Durante la guerra se habían hecho salchichas de caballo, salchichas de mula, salchichas de rata de agua... ¿Sería cierto todo aquello? ¿Se hubiera comido Noe los animales del Arca en caso de necesidad? ¿se hubiera comido Adan los animales del Eden? (*Islas*, 112)

On peut parler de temps mythique dans la mesure où il s'agit d'un temps très reculé, tellement ancien qu'il est permis de douter de la véracité des faits (« ¿sería cierto todo aquello? ») comme si le récit était transmis oralement et sujet à caution. Par ailleurs, les comparaisons avec Noe et Adam placent l'époque de la Guerre Civile sur un pied d'égalité avec les temps bibliques. La dévoration monstrueuse est monnaie courante en ces temps chaotiques où l'homme se caractérise par sa bestialité :

Qué cosa tan voraz era el rey de la creación. Había hombres que comían insectos y hombres que comían elefante, hombres que comían a Behemoth y hombres que se comían a Leviatán. (*Islas*, 112)

Comment ne pas voir dans ce « rey de la creación » qualifié de « voraz » l'image de Saturne dévorant ses propres enfants ? Les références à Behemoth et Leviathan font de la guerre un cataclysme universel et biblique. Le Béhémoth est présenté dans le Livre de Job (XL 15-24) comme la Bête, la force animale et primordiale du chaos originel que l'homme ne peut domestiquer. Nous avons là une description paroxystique du chaos originel où c'est l'homme qui dévore le monstre et non l'inverse. Lorsque les hommes ne trouvent pas d'explication rationnelle à un événement extraordinaire et incompréhensible, ils l'attribuent à la volonté divine de sorte que la Guerre Civile semble être un châtement divin :

Algo extraordinario había sucedido en todos aquellos años. Poco a poco, los animales habían desaparecido. Se los había llevado Dios. Dios se había retirado llevándose los animales para dejar solos a los hombre. (*Islas*, 36)

Ces hommes dévorateurs et cruels figurent également dans *La sangre* :

Entonces los hombres eran crueles con las ranas y crueles entre sí. (*La sangre*, 44)

Il faut comprendre que le « entonces » renvoie bien sûr à l'époque de la guerre civile. Mais « entonces » est assez vague pour désigner également des temps primordiaux et chaotiques. Le docteur Castro (*Bella*), qui s'examine dans un miroir après une cuite dévastatrice, se voit ainsi :

[...] se descubrió viejo, tan viejo como la vieja Toribia, esto es, viejísimo, procedente de edades pretéritas, de glaciaciones olvidadas, y si no de la edad de piedra, al menos de la guerra civil. (*Bella*, 59)

Il se considère, lui qui a vécu la guerre civile, comme un dinosaure, un être d'avant le déluge. L'accumulation de termes ayant trait à l'ancienneté avant la chute de la phrase sur « al menos de la guerra civil » fait de celle-ci un repère temporel antédiluvien, donc mythique. « Ainsi le mythe débute-t-il, en droit et en fait, du chaos²⁸⁵. » nous dit Benoit Vincent. La guerre civile est ce temps chaotique des débuts de l'Histoire.

Saturne, outre qu'il semble être par sa violence primordiale et divine, le déclencheur de la Guerre civile, refuse d'avoir une progéniture qui pourrait le supplanter. C'est pourquoi il avale successivement tous ses enfants à leur naissance.

²⁸⁵ Benoit Vincent, « Épistémologie et mythe », in Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter (dir.), *op. cit.*, p.122.

Il est remarquable à ce sujet, que dans *Bella*, ni le docteur Castro ni le général Goitia n'ont eu de descendance :

[...] había concluido para todos con el incompresible deseo de tener hijos, algo que ni el general ni el doctor habían realizado, quizá por un castigo selectivo, quizá porque la vida, otorgándoles otras compensaciones, les había negado aquella de la paternidad. (*Bella*, 354)

Nous faisons là un rapprochement avec les observations de Sandrine Dubel, qui, reprenant différentes études, établit un rapport entre dévoration des pères et pouvoir. D'après sa synthèse, ce lien serait essentiel « comme le suggère aussi le *Saturne* de Goya, allégorie possible de l'État dévorant les citoyens : il s'incarne littéralement dans la figure "métamythologique" du tyran, cet avatar du Cronos d'Hésiode qui concentre toutes les formes de transgression sexuelle et familiale et chez qui paternité et exercice du pouvoir s'excluent de manière topique²⁸⁶ ». Si nous considérons le personnage du docteur Castro dans *Bella*, il est soupçonné d'entretenir des relations inconvenantes avec l'adolescent Zorrilla, qui a l'âge d'être son fils, voire son petit-fils. Il est l'un des derniers représentants dans le village, après la mort du général, du pouvoir absolu des vainqueurs de la Guerre Civile. Par ailleurs, sa stature et certaines descriptions le font apparaître comme un ogre, ce que nous montrons dans notre sous-chapître intitulé « Les Géants ». Il meurt dans l'infâmie de son suicide, sans autre postérité qu'une réputation sulfureuse. Reprenons les conclusions de Sandrine Dubel: « Le tyran éclaire la leçon de Cronos : mettre à mort ses enfants ou ceux de la cité, tenter d'effacer la descendance du corps civique pour assurer la pérennité de son pouvoir dans une impossible négation du cours du temps revient à se condamner soi-même. On rappellera que la suspension de sa descendance prive précisément l'homme grec de la seule forme d'immortalité qui lui est accessible²⁸⁷ ».

C'est en vain que Castro de *Bella* tente d'établir une relation à la fois amicale et paternelle avec l'avocat Gavilán :

Y precisamente al doctor le hubiera gustado transmitir por encima de los veinticinco o treinta anos que le separaban del abogado todo aquello que el abogado no hubiera podido intuir. (*Bella*,387)

²⁸⁶ Sandrine Dubel, « Avant-goût », *Mythes sacrificiels et ragoûts d'enfants*, études réunies par Sandrine Dubel et Alain Montandon, collection Mythographies et sociétés, Clermont Ferrand, P.U. Blaise pascal, 2012, p. 17.

²⁸⁷ *Ibidem*, p.17.

Le verbe « transmettre » s'inscrit dans une relation père-fils précisée par la différence d'âge : « los veinticinco o treinta anos que le separaban ».

Le franquisme qui fut l'heure de gloire de Castro et du Général s'éteint avec eux et ne laissera pas de descendance idéologique.

4- Mythification et perte d'idéologie

Cette guerre civile, ainsi présentée comme l'oeuvre de Saturne, et ayant eu lieu en des temps très reculés, perd ainsi tout contenu idéologique.

Maryse Bertrand de Muñoz²⁸⁸ a observé un phénomène de « mythification » de la guerre civile dans les romans parus depuis les années 80. Le terme de « mythification » est à entendre au sens où la guerre se trouve reléguée dans des temps anciens, et qu'elle transmet une « parole dépolitisée²⁸⁹ ». Cette guerre ne sert plus que de prétexte pour narrer des conflits éternels et n'est plus utilisée pour justifier une idéologie précise. D'après la critique universitaire²⁹⁰, cette veine du roman actuel se caractérise par une « mythification » de la Guerre Civile, par la perte d'une vision idéologique du conflit. Manuel de Lope reconnaît cette neutralité en déclarant au journal *El país* : « un novelista no debe opinar, debe describir²⁹¹ ». Il se considère comme un observateur du réel, mais en aucun cas comme un juge. En disant cela, il récuse toute prise de position idéologique, au profit d'un engagement littéraire. Pour lui, c'est précisément « cuando pierde su carga

²⁸⁸ Maryse Bertrand de Muñoz, « La guerre civile espagnole et la production romanesque des quinze dernières années face à celle de la Transition à la démocratie », *La guerre d'Espagne en héritage, Entre Mémoire et oubli (de 1975 à nos jours)*, Études réunies par Danielle Corrado et Viviane Alary, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2007, p. 31 à 46.

²⁸⁹ Roland Barthes, *Mythologies*, p. 229, 230 et 231.

²⁹⁰ Nous désignons sous ce terme des auteurs ayant publié dans les deux ouvrages suivants qui regroupent divers articles sur ce sujet :

La Guerre d'Espagne en héritage, Entre Mémoire et oubli (de 1975 à nos jours). Études réunies par Danielle Corrado et Viviane Alary, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont Ferrand, 2007.

Le roman espagnol actuel, Pratique d'écriture, 1975-2000, coordinatrice : Annie Bussière Perrin, éditions du CERS, 2001.

²⁹¹ Rosa Mora, « La condena de Manuel de Lope », *El País cultura*, 22/07/2000.

emocional e ideológica cuando el creador pone el impulso literario²⁹²». Il estime avoir ainsi plus de liberté créatrice. Il n'est pas entravé par les lourdeurs d'une démarche didactique ou propagandiste.

Dans les romans de Manuel de Lope, les personnages qui prennent part à cette guerre sont entraînés malgré eux par un cataclysme dévastateur dont la logique échappe à leur compréhension et chacun se trouve dans un camp plutôt que dans l'autre sans que nous sachions le motif de son choix. Le capitaine Herraiz semble ne pas le connaître lui-même :

[...] lo mismo daba que fuera Siete Sables o Capitán Pistolas. Dos de ellos iban a pasar del lado de la sublevación, y el capitán Herraiz, por el contrario, sin quererlo y sin pensarlo, iba a encontrarse en aquella famosa columna de Azpeitia. (*La sangre*, 80)

Quant au père de Maria Antonia (*Islas*), c'est par hasard qu'il suit la route des soldats républicains :

Cuando la mejor división del Ejército Popular pasó por Barrantes, el padre de María Antonia, que no había sido llamado a filas, se unió a ellos. Tenía sus razones. Le habían requisado las mulas. No se sabe cual sería su entusiasmo por la guerra, pero no quería separarse de sus mulas. Eran tres buenas mulas. Se incorporó a una unidad de avituallamiento. (*Islas*, 71)

C'est par souci de sauver son bien et non par choix idéologique qu'il est parti avec les miliciens de l'armée républicaine.

Quelques changements de camp ont lieu sans qu'aucune explication n'en soit donnée. Ils sont relatés sous la forme d'un simple constat :

En ambos bandos se produjeron deserciones. Soldados republicanos se pasaban a los nacionales. Se presentaban en los puestos de mando. Se presentaba el soldado Tal ! Se presentaba el sargento Tal ! Y al contrario, una compañía de nacionales se pasó a los republicanos. (*Islas*, 51)

La guerre civile est donc présentée comme une fatalité car les protagonistes semblent n'avoir pas d'idéal, pas d'engagement idéologique, voire pas de véritable ennemi à combattre.

Le capitaine Herraiz (*La sangre*) suit son régiment, fidèle à la république, sans que rien ne soit dit sur les raisons de son choix :

Cuando a los pocos días de iniciada la guerra ya se habían incorporado con su grado y empleo a la Junta de defensa de Azpeitia, pero nada de eso tenía que ver con su lealtad, o su valor, o con lo que otros llamarían después su mala cabeza, porque un capitán de treinta años, cinco más que la novia, estaba allí para casarse y no para dar explicaciones sobre lo que habría de ser su conducta en caso de que

²⁹² Eva Larrauri, « Entrevista a Manuel de Lope, escritor », *El País*, País Vasco, 03/02/2000.

alguien, clarividente con lo que serían los próximos acontecimientos, se las hubiera atrevido a pedir. (*La sangre*, 48)

Cet extrait qui évoque la « lealtad », « el valor » ou la « mala cabeza » de Julen Herraiz ne donne aucune piste et replace les événements dans le contexte de la noce, très éloignée des drames à venir.

Si le choix d'appartenir à un camp plutôt qu'à un autre est dû au hasard, celui-ci joue également un grand rôle dans le déroulement de cette guerre. La mort y survient souvent de façon absurde et elle est due au hasard plus qu'à la volonté des combattants. Le berger raconte plusieurs épisodes comme celui-ci :

Una tarde en que se hallaba reunido con las mulas y sus compañeros, a más de cuatro kilómetros del frente, un obus perdido cayó en medio del grupo y lo alcanzó de lleno. Solo sobrevivió un mulero que se había apartado para orinar. (*Islas*, 73)

Puis dans l'épisode de l'explosion du wagon transportant des selles de cheval qui tuent de nombreux hommes de troupe se trouvant dans les parages, le récit ressemble à la description d'une comète annonçant une pluie de météorites :

Un hombre viejo contaba haber visto una cosa extraña en el cielo una noche como aquella [...] tres proyectiles de artillería cayeron en el ferrocarril de Cabrerías [...] Entonces sucedió algo extraordinario [...] ¿Quién muere sonriendo a una silla de montar ? (*Islas*, 310)

La question posée souligne le côté invraisemblable de l'événement. Cela ressemble davantage à un phénomène cosmique qu'à un fait d'armes. Quoi de plus invraisemblable que de mourir tué par un jet de selle de cheval ? On peut douter de la véracité du récit du vieil homme. Les récits les plus invraisemblables ont souvent leur source dans des temps mythiques.

De sus diez y doce años María Antonia Dolina recordaba los horrores que le habían contado de la batalla de Teruel, durante la guerra. Le gustaban las historias de horror. (*Islas*, 33)

Quant aux motifs qui ont déclenché cette guerre, ils ne sont plus d'actualité et ont perdu leur sens :

Se decía que durante la guerra [...] Aquellos hombres cantaban : *La patria son mis hermanos que están labrando la tierra* [...].

Pero aquella era una canción sin futuro y ni siquiera se había convertido en una canción popular, como aquella canción del verano que decía : « tengo un tractor amarillo » y ahora, dos generaciones más tarde, no habría tenido aplicación posible, visto el abandono de los campos [...]. (*Islas*, 51)

L'évolution de l'Espagne vers une société de consommation intégrée à l'Europe est marquée par la comparaison entre les deux chansons. L'inanité du titre de la seconde (« tengo un tractor amarillo »), qui fut le tube de l'été, semble être une dénonciation de l'abrutissement actuel par la consommation de masse.

Les seules données précises et datées du déroulement de la guerre civile dans le roman, sont fournies par le docteur Castro grâce à sa seule connaissance de l'Histoire (*La sangre*, 92), car son invalidité en fait un observateur extérieur de la Guerre Civile, à laquelle il n'a pu participer :

Su invalidez le había mantenido a una distancia prudente de la guerra.
(*La sangre*, 105).

bien qu'il ait dans son for intérieur choisi son camp. Castro prend clairement le parti du capitaine resté fidèle à la République :

[...] hubiera querido suponer que era el único de entre los tres compañeros de regimiento que no merecía la muerte a las pocas semanas de haber concluido su luna de miel. Así lo había creído siempre el doctor, y en efecto, así era.
(*La sangre*, 100)

C'est lors de l'entrevue du docteur Castro avec le père d'Isabel Cruces, que le lecteur est amené à prendre conscience du jugement de Castro sur le camp des nationalistes. Le regard que porte Castro sur son voisin venu lui rendre une visite de courtoisie est profondément critique, bien que nuancé par les marques grammaticales de l'incertitude et de l'hypothèse :

Cruces guardó silencio unos minutos quizá agobiado de encontrarse allí, aunque el doctor sospechó lo contrario, suponiendo que para aquel hombre representaba un alivio haber salido de Las Cruces [...] Quizá aquello le hizo recordar el banquete de bodas [...]. (*La sangre*, 220).

Dans le passage ci-dessus ainsi que dans le suivant, le verbe « sospechó » puis l'abondance de « quizá » souligne l'ambiguïté de ces paroles et nimbe de mystère le personnage vu par Castro.

El doctor se llevó la copa de coñac a los labios. Estaba escuchando la voz del egoísmo, voz pausada, triste, débil, pero seca de corazón y de lágrimas, y quizá sin otro sentimiento que no fuera el interés y quizá expresando el alivio de haber salvado la vida [...] Quizá las desgracias y el miedo le habían llevado a reivindicar su estado. (*La sangre*, 222).

La seule marque de certitude s'exprime ici dans le groupe verbal "escuchando la voz del egoísmo" grâce à laquelle on comprend que ce jugement, qu'il soit celui de Castro ou du narrateur ou des deux à la fois, est sans appel. C'est comme si Publio Cruces n'avait souhaité la victoire des

nationalistes que pour pouvoir récupérer cette casquette qui le classe parmi les possédants et les notables capables de tout pour conserver leurs privilèges. Publio Cruces est bien l'Autre pour Castro, le représentant quasi archétypique de l'autre bord idéologique, avec sa casquette de golf comme attribut emblématique de sa classe sociale :

[...] como si un leve desplazamiento de situaciones el personaje enajenado fuera él...como si al ver desde esta perspectiva [...]. (*La sangre*, 225).

La répétition de « como si » révèle l'incompréhension de l'Autre.

On relèvera également, dans la citation ci-dessous, la répétition du verbe "sospechar", déjà employé pour le docteur et cette fois-ci appliqué à Publio Cruces. Ce verbe appartient au champ sémantique du doute et de l'hypothèse :

Quizá nunca había sospechado que desde Las Sauces se alcanzara esa visión de su propio jardín. (*La sangre*, 220).

En effet, l'Autre est toujours un mystère. Publio Cruces découvre ici le point de vue de l'Autre, son voisin, sur son propre jardin. Il se trouve à la place de Castro, et découvre qu'on peut avoir une autre perspective que la sienne sur son espace personnel. On peut étendre cette découverte à celle du point de vue idéologique d'autrui. De même, le refus d'accepter un verre de cognac de la part de Castro est symétrique de celui de Castro devant l'offre de Publio Cruces d'une cigarette. On peut le voir en comparant ces deux extraits :

El doctor había conseguido una botella de coñac que administraba con parsimonia, y le ofreció una copa. Cruces la rechazó cortesmente y se sentó en una butaca. El doctor se acercó al mueble-bar y se sirvió una copa así mismo no del todo descontento de ahorrarse otra copa. (*La sangre*, 220)

Los cigarillos eran escasos [...] Ofreció uno de ellos al doctor. El doctor no quiso aceptarlo. Publio Cruces tomó uno [...] interiormente satisfecho de que el doctor no hubiera aceptado el otro cigarrillo, lo mismo que le había sucedido al doctor con la copa de coñac. (*La sangre*, 223)

L'offre est seulement courtoise et dissimule dans les deux cas le désir de se voir refusée. Cela signifie que l'échange est impossible. Chacun reste sur ses positions et aucun des deux ne franchit, même symboliquement, par l'acceptation d'un verre ou d'une cigarette, la frontière idéologique qui le sépare de l'autre. Publio Cruces juge son gendre fou pour avoir pris le parti des « rojos ». Mais le docteur pense et souhaite sans le dire que les « fous » selon Cruces vont gagner la guerre.

Cette position d'observateur extérieur de la guerre civile et de la mentalité et de l'état d'esprit de Publio Cruces est forcément aussi celle de Manuel de Lope qui n'a évidemment pas pu, lui non plus, prendre part à cette guerre dont il n'est pas contemporain et qu'il est obligé de considérer avec la distance du temps et de l'Histoire, mais qui a lui aussi une position personnelle : celle du docteur ? Le regard critique et acerbe porté sur cette figure du notable qu'est le père d'Isabel, pour qui son statut social importe plus que tout, est probablement aussi celui de l'auteur. Le personnage du docteur pourrait bien être le porte parole de l'auteur. Cette délégation idéologique se manifeste aussi à travers l'expression du doute et le recours à des tournures hypothétiques. En parsemant son discours de marques d'incertitude, le narrateur, se garde de donner une interprétation unique de ses attitudes et donne ainsi au lecteur la possibilité de nuancer son jugement. Mais le mythe selon Jean-François Carcelin est « une parole sur une histoire qui résiste à la compréhension, à l'explication, à l'effacement²⁹³... ». Le lecteur ne recevra donc pas d'explications claires et définitives, pas de lecture univoque des événements. La guerre civile semble, du moins dans l'œuvre de Manuel de Lope, être un mythe appartenant à un passé révolu et confus, a-temporel, voire cyclique, puisque soumis à la folie de Saturne.

Jean-François Carcelin remarque que « la mythification est une figure de l'excès : elle court donc en permanence le risque d'abolir ce qu'elle veut encenser²⁹⁴. » Nous dirions plutôt « sacraliser ». La guerre civile aurait-elle perdu son pouvoir de mobiliser les consciences ? Rien n'est moins sûr. En tout cas, les récents débats dans les médias espagnols et dans le monde politico-judiciaire qu'ont provoqué les recherches entreprises par l'Association Pour la Récupération de la Mémoire Historique et la loi de 2007 sur la Mémoire Historique prouvent le contraire. Le juge Baltazar Garzón a fait les frais de son engagement aux côtés des descendants des victimes du franquisme. Mais la littérature est peut-être en avance sur la société, alors que paradoxalement elle s'exprime sur le passé.

²⁹³ Jean-François Carcelén, « Génèse d'un mythe : Treize roses pour l'éternité » in *Figures de la mythification dans l'Espagne du XXème siècle*, Francisco Campuzano Carvajal (dir.) ETILAL, Université Paul Valéry Montpellier III, 2007, p. 166.

²⁹⁴ Ibidem, p.167.

Le romancier Alfons Cervera ²⁹⁵, invité à la librairie *Le bal des ardents* à Lyon le vendredi 23 novembre 2012, a déclaré : « Las guerras nunca acaban. Me interesa lo que pasa después de la guerra con los supervivientes. Jamás he escrito sobre la guerra. Las novelas son fundamentalmente tiempo y memoria ». Rappelons que *La guerra civil no ha terminado*²⁹⁶ est le titre d'une nouvelle de Manuel Vazquez Montalban. On peut penser en effet, que les guerres ne finissent pas, car la guerre d'Espagne est un exemple de guerre qui a gardé toute sa vigueur idéologique longtemps après la fin des hostilités. Juan Tena observe que chez Rafael Chirbes « cette persistance des affrontements du passé dans le présent est restituée dans le cadre de la sauvegarde des intérêts de classe²⁹⁷ ». Les romanciers sont bien en phase avec les acteurs de l'économie contemporaine, puisque Warren Buffet lui-même a déclaré sur la chaîne CNN en 2005 : « La lutte des classes existe et nous sommes en train de la gagner » Il s'agit bien d'une guerre permanente et latente dont parle l'homme d'affaires américain. Cette guerre-là, que Warren Buffet nomme « lutte des classes » après Karl Marx, ne concerne pas seulement l'Espagne, mais l'humanité. La guerre d'Espagne fut bien une guerre de classes et l'engagement international qu'elle a suscité au sein du camp républicain en est la preuve.

Mais à l'instar de Juan Benet, Manuel de Lope « n'écrit pas vraiment l'Histoire de l'Espagne ; il écrit la guerre, forme socialisée d'une violence toujours primitive²⁹⁸ », donc le mythe, car cette guerre sans fin est celle initiée par Caïn et perpétuée par ses descendants après lui.

Manuel de Lope aurait pu faire la même déclaration qu'Alfons Cervera. Lui aussi s'est intéressé aux suites et conséquences de la guerre et non à ses causes historiques ou à son déroulement stratégique. Lui aussi a traité essentiellement les questions relatives au temps et à la mémoire. Le temps

²⁹⁵ Auteur entre autres d'une tétralogie ayant pour toile de fond la guerre civile espagnole : *El Color del crepúsculo*, 1995 ; *Maquis*, 1997 ; *La Noche inmóvil*, 1999 ; *Aquel Invierno*, 2005.

²⁹⁶ Manuel Vazquez Montalbán, *La guerra civil no ha terminado*, in *Historias de política ficción*, Barcelona, Planeta, 1989.

²⁹⁷ Juan Vila, « La génération des fils, mémoire et histoire dans le roman espagnol contemporain », in *Le roman espagnol actuel, Pratique d'écriture, 1975-2000*, coordinatrice : Annie Bussière Perrin, Montpellier, Éditions du CERS, 2001, tome II, p. 204.

²⁹⁸ Monique de Lope, « Juan Benet », in *Le roman espagnol actuel, Pratique d'écriture 1975-2000, op. cit.*, p. 105.

et la mémoire sont indissolublement liés. De même que l'oubli est l'autre face de la mémoire.

B – MNÉMOSYNE ET LES LOTOPHAGES

Nous sommes faits en grande partie, de mémoire.
Cette mémoire est faite, en grande partie, d'oubli²⁹⁹.

Jorge-Luis Borges

La thématique de la mémoire est au cœur de *La sangre*, et imprègne *Bella* ainsi que *Islas*. Nous avons montré (Les géants aux pieds d'argile) que certains personnages de notre corpus sont des archétypes de la mémoire. En revanche, d'autres semblent ne vivre que dans le présent. Deux attitudes opposées s'affrontent vis-à-vis du passé à travers les personnages dont on peut dire à ce titre qu'ils sont des archétypes, puisque chacun d'entre eux représente et illustre de manière exemplaire l'une de ces deux fonctions, la mémoire et l'oubli.

1 - La puissance de Mnémosyne

a - Les formes de la mémoire

La mémoire de Maria Antonia Dolina (*Otras Islas*) se présente comme une collection d'images vues associées à des événements ou à des moments du passé :

La vida era una sucesión de estampas. Su madre fregaba las baldosas con sangre. Tenía los brazos remangados, rojos de sangre hasta el codo, junto a un caldero de sangre. (*Islas*, 260)

María Antonia apenas recordaba a su padre, pero veía a un hombre con un capote gris, grueso como una manta, que le cubría el cuerpo y le caía más abajo de las rodillas. (*Islas*, 72)

Sa mère revêt la couleur rouge du sang, et son père, l'homme à la capote grise, est associé à la guerre civile. Et la banane, fruit exotique, donc

²⁹⁹ Borges, *Le temps, Conférences*, Paris, Gallimard, Folio, Essais, 1985, p. 206.

importé et coûteux, est une image qui représente le luxe durant la post-guerre :

La paz era un plátano. Aquella niña rica que veraneaba en un chalet del pueblo y merendaba un plátano al atardecer en el jardín del chalet le había bajado para siempre la idea de lo que era la paz. (*Islas*, 33)

Dans son répertoire mental, certaines images sont figées à jamais. Cette mémoire-là n'est pas transmissible, car trop subjective.

La mémoire peut être une mémoire de seconde main (transgénérationnelle). Maria Antonia Dolina (*Islas*) ne se souvient de la guerre civile que par les histoires racontées, et pourtant il est dit qu'elle les a mémorisées comme des souvenirs personnels, donc vécus. Les récits qui ont marqué son enfance font partie de la construction de son identité. Elle les a faits siens :

De sus diez y doce años Maria Antonia Dolina recordaba los horrores que le habían contado de la batalla de Teruel, durante la guerra. Le gustaban las historias de horror. Sabía cosas que no había vivido y que por lo tanto no podía recordar, pero que habían quedado tan íntimamente grabadas en su memoria como si fueran recuerdos propios. (*Islas*, 33)

La forme indéfinie « le habían contado » souligne le fait qu'elle ignore l'origine de ces histoires, qui n'ont pas de source fiable, pas d'auteur, et qui peuvent donc être considérées comme faisant partie d'un fond mémoriel mythique. Elle s'est approprié cette mémoire de telle manière qu'elle est constitutive de son identité comme le montre l'expression « íntimamente grabadas ». Juste après l'extrait ci-dessus vient une liste de ces histoires :

Había las historias de las noches de fusilamiento, la historia de obispo ejecutado, la historia de los pobres miserables arrojados a los barrancos después de haberles roto las rodillas con una barra de hierro, los niños fugitivos ahogados en el Turia, la historia del coronel traidor y las historias de la gente dura del pueblo. (*Islas*, 33)

La forme énumérative, qui reprend le mot « historia » quatre fois, montre que ces souvenirs ne sont pas confus mais construits, répertoriés, emmagasinés. Elle possède un vrai répertoire qu'elle est capable de transmettre selon une tradition orale. On peut donc dire de Maria Antonia qu'elle est une figure de Mnémosyne au même titre que le berger Tertuliano qui sait toutes les histoires du village de Barrantes d'autrefois.

María Antonia Etxarri (*La sangre*) représente tout comme Castro (*La sangre*) la vieille Espagne qui sait. Mais sa mémoire est toute autre que celle du docteur. Pour elle, point de calendrier pour soutenir sa mémoire volontaire et

ordonner ses pensées. Au contraire, sa mémoire est confuse et s'appuie sur des sensations éprouvées et retrouvées malgré elle :

El tiempo había devorado los recuerdos de María Antonia hasta hacer de su memoria una atormentada y confusa acumulación. (*La sangre*, 115)

La mémoire de Maria Antonia s'oppose aussi à celle du docteur par le fait que c'est une mémoire silencieuse, qui ne s'exprime pas ; sa mémoire affleure involontairement et elle reste secrète, elle ne se dévoile pas :

Pero el manantial del rencor y del agravio podia ser más hondo, casi indiscernible en su origen, procedente de La sangre y de las vísceras de la vieja como resultado de una muy antigua deuda por saldar. (*La sangre*, 187)

Elle ne peut de toute façon se dévoiler puisque Maria Antonia ne peut expliquer, verbaliser, composer un récit de ses souvenirs :

También la vieja Etxarri recordaba otros cielos de oro, pero en su pensamiento los crepúsculos se sucedían con la misteriosa y profunda inconsciencia con que viven los animales y su sensibilidad [...] respondía a otros instintos. (*La sangre*, 111)

De même la servante Toribia dans *Bella* aurait bien du mal à construire un récit de ses souvenirs :

También Toribia recordaba oscuramente la guerra, moza entonces, aquel inexorable despilfarro de varones y metal. (*Bella*, 356)

L'adverbe « oscuramente » montre une mémoire involontaire et inconsciente traduite par l'imprécision et l'ambiguïté des termes utilisés ici (« muchas ignominias y alguna torpeza ») :

En esta casa se han cometido muchas ignominias y alguna torpeza. (*Bella*, 44)

Leur mémoire est inconsciente et instinctive. Jean-Yves et Marc Tadié parlent à ce propos de mémoire sensitive « qui nous envahit de la sensation ressentie autrefois, avant ou même sans que le souvenir image ne parvienne à la conscience³⁰⁰ ». C'est exactement ce qui se passe avec María Antonia. On dirait même qu'elle a des « bouffées » de mémoire qui l'assaillent et qu'elle subit, loin de les rechercher :

El olor de la venta de Etxarri aromatizaba su sentimiento y el calor del establo despertaba emociones primitivas. (*La sangre*, 115)

³⁰⁰ Jean Yves et Marc Tadié, *op. cit.*, p. 167-168.

À l'inverse de celle du docteur Castro de *La sangre*, la mémoire de Castro dans *Bella* est confuse pour le lecteur, car on n'en prend connaissance qu'à travers le cauchemar, ou bien lorsque la vision du jeune Zorrilla envoyé par le Général déclenche le souvenir d'une autre époque :

Le había parecido recibir una visión formada a partes iguales por un componente que le era familiar y otro que le resultaba anacrónico. Reconoció al muchacho en el contraluz de la puerta, rubiales y menudo, y aun así, a punto estuvo de tomarle por un ordenanza del mismo porte que le había asistido en otro tiempo junto a la mesa de operaciones [...]. (*Bella*, 13)

Cette vision trompeuse et confuse provoque une irruption brutale du passé dans la conscience de Castro, superposant le passé et le présent (« familial » se rapporte au présent et s'oppose à « anacrónico »). Il ne semble pas être le maître de sa propre mémoire ; on dirait plutôt qu'il est assailli par elle, comme par une hallucination. Le verbe « recibir » dans « Le había parecido recibir » montre qu'il est passif, que sa mémoire n'est pas volontaire. Sa rencontre fortuite avec le colonel Ramiro produit le même effet : Castro se trouve, sans l'avoir voulu, placé face à un passé qu'il croyait définitivement oublié :

De repente pensó si el encuentro con el coronel inválido había sido un aviso, [...]. El coronel Ramiro surgía de la memoria antigua y del entorno mismo del general. (*Bella*, 402)

Deux formes de la mémoire s'opposent à travers les deux Castro. Le docteur Castro de *La sangre* cherche au contraire à retrouver le passé, pour l'analyser, l'ordonner, lui donner un sens. Paul Ricœur rappelle la distinction entre « mneme » et « anamnesis » : « d'un côté, le simple souvenir survient à la manière d'une affection, tandis que le rappel consiste en une recherche active³⁰¹ ». Alors que le docteur Castro de *Bella* semble être victime d'une intrusion de mémoire involontaire, Castro de *La sangre* réactive volontairement sa mémoire, il se rappelle le passé. Néanmoins, dans les deux cas, ces personnages sont profondément affectés par leur mémoire. C'est Mnémosyne qui gouverne leur vie et qui lui donne un sens. Mnémosyne et ses filles les Muses avaient pour rôle de faire en sorte que ne soit jamais oublié le récit des origines³⁰². Or nous avons dit que la guerre civile, dont Castro de *La sangre* fut le témoin impuissant et dont Castro de

³⁰¹ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 22.

³⁰² Jean-Pierre Hammel, op. cit., p. 304.

Bella fut un participant actif aux côtés du général, est un mythe fondateur, donc un récit des origines.

En tant que témoin de l'histoire familiale de ses voisines, Castro de *La sangre* est le dépositaire de leur mémoire. Son goût pour les dates est celui d'un homme qui recherche la rigueur et la précision afin d'établir la vérité. Paul Ricoeur³⁰³ dit que l'effort de mémoire est pour une grande part un effort de datation, et cela en rapport avec l'idée bergsonienne que la propriété du temps est d'être d'abord une durée, une succession de faits. Cet effort de datation correspond à une volonté de mise en ordre de sa propre mémoire :

Fechas. Naturalmente el doctor Castro sabía que iba a ser necesario ir poniendo fechas, [...] para poner orden en sus propios pensamientos. (*La sangre*, 67)

En effet, comme l'affirme Tzvetan Todorov, « pour conserver le souvenir, et plus globalement pour penser, il est nécessaire de mémoriser un monde préalablement mis en ordre. Il faut mettre de l'ordre dans le passé³⁰⁴ ». et pour Joël Candau, « penser le temps suppose son classement, sa mise en ordre, sa dénomination et sa datation³⁰⁵ ». Or, la tâche de Castro consiste précisément à mettre de l'ordre dans sa mémoire. On peut dire qu'il est un archiviste de la mémoire, et c'est cela qui construit l'identité du personnage.

Le narrateur définit et caractérise les trois formes de mémoire des trois personnages de *La sangre* grâce aux trois adjectifs : « cerril », « afilada » et « inexistente ».

Ella era la memoria cerril de aquella casa, a igual o mejor título que el doctor Castro, a igual o mejor título que la difunta abuela, como el espejo profundo, algo enturbiado por la quina, de la afilada memoria del doctor. Entre la vieja y el doctor podrían ilustrar la inexistente memoria del joven Goitia. (*La sangre*, 106)

Le narrateur oppose la mémoire « afilada » de Castro à celle (« cerril ») de la vieille servante (une somme de souvenirs, un fond mémoriel inorganisé) et plus encore à celle, « inexistente », du jeune Goitia.

Rappelons que « la mémoire est aussi un art de la narration qui engage l'identité du sujet et dont la motivation première est toujours le vain espoir de

³⁰³ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 50.

³⁰⁴ Tzvetan Todorov, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995, p. 73.

³⁰⁵ Joël Candau, *op. cit.*, p. 65.

conjurer notre inévitable déchéance³⁰⁶ ». On remarquera le parallèle entre ces propos de Joël Candau et le commentaire du narrateur à propos de Castro :

Los trasvases de memoria [...] responden a un pernicioso concepto que la transmisión de la propia memoria garantiza alguna forma de inmortalidad. (*La sangre*, 110)

C'est pourquoi le docteur Castro s'intéresse tant à son voisin en qui il voit un récepteur de cette mémoire. La transmission est une façon de se projeter dans l'avenir. Si le jeune homme acceptait de recevoir ses paroles, cela conférerait à Castro un sentiment d'immortalité, à l'instar de la déesse Mnémosyne.

b – De la mémoire intransmissible au récit mémoriel

C'est donc peut-être pour cette raison, la recherche d'une forme d'immortalité, que Castro (*La sangre*) est fortement tenté de transmettre sa connaissance généalogique au jeune Goitia. Castro voit en lui la possibilité de se soulager d'un secret pesant, car il pense que le jeune homme pourrait bien prêter une oreille attentive à son récit et se sentir concerné par sa connaissance du passé :

Todo su sentimiento se había remontado a aquellos años de su juventud [...] como si la presencia del joven abogado en el chalet de Las Cruces sirviera de conjuro a la tragedia de la que el doctor se sentía depositario. (*La sangre*, 72)

Le docteur Castro de *Bella* envisage, lui aussi, de transmettre sa mémoire de la guerre civile et du franquisme au jeune avocat Gavilán :

Y precisamente al doctor le hubiera gustado transmitir por encima de los veinticinco o treinta años que le separaban del abogado todo aquello que el abogado no hubiera podido intuir. (*Bella*, 387)

Notons que parmi les personnages du roman *Bella*, Castro serait le seul à pouvoir transmettre cette mémoire, après la mort du Général. Or, Il ne révèle rien, ni au jeune avocat, ni au lecteur. Les deux irréels du passé « le hubiera gustado » et « no hubiera podido intuir » en témoignent clairement.

Il n'est pas anodin que les deux éventuels récepteurs de cette mémoire, à la fois dans *Bella* et dans *La sangre* soient précisément des hommes de loi, un

³⁰⁶ *Ibidem*.

futur notaire et un avocat débutant. Voici ce qu'en pense Felix Castro dans *Bella* :

¿Quien mejor que él para ser la voz del pasado y la memoria del tiempo perdido ? ¿Y quien mejor que un joven y despierto hombre de leyes, culto y en todo caso curioso, para recibir lo que el doctor no hubiera deseado llevarse a la tumba ?
(*Bella*, 387)

Ces juristes sont censés être des dépositaires de la mémoire officielle. L'anaphore du questionnement : « ¿quién mejor que » traduit ce souci de transmission efficace. Mais le désir de transmettre des deux Castro reste inassouvi. Leur mémoire est donc vaine et serait condamnée à l'oubli. Léthé pourrait bien alors vaincre Mnémosyne.

Nous avons dit dans le sous-chapître consacré au gigantisme de certains personnages que c'est la mémoire de Castro (*La sangre*) qui fait de lui un géant. Il serait l'incarnation d'une mémoire toute-puissante, capable de provoquer des dégâts parmi les humains. Sa lourde jambe morte qu'il traîne derrière lui est une métaphore d'un passé qui l'obsède. Manuel de Lope utilise également la métaphore de la longue vue qui donne l'illusion de rapprocher les objets dans l'espace, en l'appliquant au temps, comme si la mémoire pouvait rapprocher le passé du présent :

[con el catalejo] el doctor había escudriñado actos lejanos, figuras tan viejas como la gabardina, miniaturas singulares atrapadas en el duro y limpio cristal de la memoria, a veces fragmentada con precisión. (*La sangre*, 217)

Le terme « miniaturas » renvoie à des images souvenirs cristallisées, fixées dans la mémoire. Cette tentative de rapprochement du passé semble être l'activité favorite du docteur qui rumine à longueur de temps de vieux souvenirs. Mais ce goût pour la remémoration du passé est inquiétant. Dans la comparaison avec la destruction puis la reconstruction d'Irún, deux adjectifs insolites qualifient l'activité mémorielle du docteur :

Irún había sido levantada de las ruinas y todo, salvo la actividad centrífuga y destructora del doctor, parecía haber renacido después de un breve pacto con el diablo y con el fuego. (*La sangre*, 123).

S'agissant de mémoire, l'adjectif « centrífuga » est surprenant pour parler de l'activité du docteur qui essaie de communiquer des souvenirs qui le hantent. L'auteur qualifie en ces termes cette activité qui consiste à projeter sur autrui, ou extérioriser, ses propres sentiments. De même, l'adjectif « destructora » peut intriguer le lecteur, car la mémoire est habituellement constructive puisqu'elle tisse une narration, et renforce l'identité de celui qui se souvient. Son activité mémorielle serait donc destructrice pour tous ceux

qu'elle éclabousserait de ses souvenirs tragiques, si elle s'exprimait verbalement. Cette mémoire contrevient à la renaissance que le temps a installée sur les lieux de la guerre (« parecía haber renacido ») et s'oppose à l'oubli vertueux qui éloigne de ce pacte passé avec le diable. Dans l'extrait suivant, l'adjectif « espeluznante » traduit l'effroi qui fait dresser les cheveux sur la tête et qui fige, comme à la vue de la Gorgone Méduse :

Podía ser espeluznante visitar los sótanos y bodegas donde se almacenan los recuerdos. (*La sangre*, 105)

La démarche d'anamnèse serait donc un pacte avec le diable. Précisons que son chat noir Satanas au nom métaphorique est son double, un alter ego, qui va et vient entre les deux jardins des deux maisons voisines comme s'il s'agissait de son territoire. De même, la mémoire de Castro dépasse l'espace de sa propre maison pour s'étendre sur celui de ses voisines, Isabel puis Maria Antonia. Il épie continuellement ce qui se passe chez elles. Castro est donc trop curieux, tout comme son chat Satanas. La transmission de la mémoire serait un acte diabolique.

À propos du personnage de Tertuliano (*Otras Islas*), nous avons dit qu'il est, à l'instar de Castro, un géant de la mémoire. En effet, son rôle dans le roman est de raconter à l'ingénieur Fortes les histoires du village et de la contrée, certaines récentes, d'autres plus anciennes, voire remontant à la guerre civile. Il joue le rôle qu'auraient voulu avoir les deux docteurs Castro dans *Bella* et *La sangre* : transmettre leur mémoire en héritage à un homme beaucoup plus jeune qu'eux, d'une autre génération, celle du fils, voire du petit-fils dans *La sangre*. Tertuliano est le seul personnage de l'ensemble de l'oeuvre qui transmet sa mémoire de la guerre civile, et la seule qui parvient à transmettre sa propre mémoire personnelle est Ana Rosa. Par le récit de ses anciennes amours dans le décor de l'hôtel Wellington, elle se fait conteuse :

Se lo explicó con aquellas mismas palabras al abogado y describió el alba haciendo jugar en la sombra delante de sus ojos estupefactos la yema rosada de sus dedos. (*Bella*, 169)

La vision des doigts se superpose aux paroles et la vue se joint à l'ouïe pour hypnotiser l'auditeur-spectateur. L'avocat est subjugué (« sus ojos estupefactos ») par le récit théâtralisé que lui fait cette conteuse enjôleuse. On reconnaît en outre la tradition littéraire qui depuis l'*Odyssée* décrit l'aube « aux doigts de rose ». Franck Thibault cite des vers complets qui se répètent tout au long de *L'Odyssée*, avec des variations minimales : « Ainsi

lorsque l'Aurore aux doigts de rose eut pris Orion » (V, 121) ; « Lorsque parut la fille du matin, l'aube aux doigts roses » (V, 228) ; « Lorsque parut la fille du matin, l'aurore aux doigts de rose » (VIII, 1). Il montre que ces formules répétées ont une fonction mnémotechnique pour l'aède, et que « sur les 12 000 vers de *L'Odyssée*, environ 4 000 sont concernés. Un tiers donc du poème serait ainsi constitué d'effets « mécaniques » de répétitions et/ou de variations³⁰⁷ ! » Le réemploi de cette formule si caractéristique de la poésie d'Homère est une invitation à voir dans le personnage d'Ana Rosa un aède qui enjôle l'avocat par son récit mythique.

Manuel de Lope renouvelle cette image traditionnelle en associant l'aube aux doigts de la conteuse Ana Rosa, qui en outre est porteuse du prénom de Rosa, la rose. Ana Rosa devient elle-même l'aube, promesse du jour naissant, celle qui fait naître le désir chez l'autre. Elle instille chez l'avocat le désir et la fascination pour la vie des poètes maudits qui l'ont aimée. Ana Rosa devient alors un archétype de conteuse, telle l'araignée qui tisse sa toile autour de son auditeur. Rappelons, à partir de cette métaphore, que le texte³⁰⁸ (et donc le récit) veut dire tissu et toile d'araignée³⁰⁹. La mémoire d'Ana Rosa transmet les voix d'autres conteurs, celles de ses amants poètes, car le récit mythique se transmet oralement. Elle cite des fragments de poésie écrite par ses anciens amants :

Alguien recitaba en inglés Full many a glorious morning have I seen... y otra voz respondía con uno de sus versos. (*Bella*, 169)

Elle endosse à ce moment-là le rôle de l'écrivain transmetteur d'histoires déjà racontées par d'autres, de mythes et de mémoire. Ana Rosa, à l'inverse du docteur Castro, parvient à capter l'intérêt du jeune avocat. Un poème écrit par l'un de ces poètes maudits intrigue l'avocat au point que le dernier chapitre lui est réservé. La seule chose qui restera de cette époque disparue, est un poème d'amour écrit collectivement, ce qui en fait un poème choral, un poème à plusieurs voix, signifiant ainsi que seuls l'amour et la poésie traversent le temps. Remarquons que le moment choisi, l'aube, très rare dans la temporalité du récit lopien, place la poésie et les poètes

³⁰⁷ http://www.weblettres.net/blogs/article.php?w=Neverland&e_id=36972, page consultée le 03/04/2013.

³⁰⁸ Du latin « textus » : tissu, trame, selon Le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales: <http://www.cnrtl.fr/etymologie/texte> page consultée le 04/04/2013.

³⁰⁹ « nous pourrions définir la théorie du texte comme une *hyphologie* (*hyphos*, c'est le tissu et la toile d'araignée). » Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 100-101.

dans la dynamique de l'utopie et de l'uchronie, d'un ailleurs et d'un futur meilleurs :

¡Oh escogida mañana, semejante a la lágrima de un niño !, mientras los balcones del Wellington se tenían con los primeros rubores de la madrugada, leves [...]. (*Bella*, 169)

De l'époque franquiste ne méritent de perdurer que l'amour et la poésie, fille de Mnémosyne.

Ces deux personnages, Tertuliano et Ana Rosa, dont nous avons dit qu'ils sont des conteurs, des passeurs de mythes, ont seuls, le privilège de la transmission. Les autres, les deux docteurs Castro ainsi que les deux Maria Antonia verront leur mémoire tomber dans l'oubli.

2 - La victoire des Lotophages

a - Des lieux de la mémoire aux lieux de l'oubli

Les lieux sont intimement liés à la mémoire. Comme le fait remarquer Paul Ricœur, « ce n'est pas par mégarde que nous disons de ce qui est advenu qu'il a eu lieu³¹⁰ ». Les lieux et les objets se chargent de nous rappeler à la mémoire des faits passés :

Los lugares donde han ocurrido cosas espantosas quedan marcados para siempre. Así sucede con los campos de batalla [...] Así sucedía con el pozo del niño... Así sucedía con la curva de las cruce [...]. (*Islas*, 134)

Dans *La vie mode d'emploi*, Georges Perec a lui-même beaucoup pratiqué l'énumération et la classification. Il affirme qu'«entre l'exhaustif et l'inachevé, l'énumération me semble ainsi être avant toute pensée et avant tout classement, la marque même de ce besoin de nommer et de réunir sans lequel ce monde (la vie) resterait pour nous sans repères³¹¹».

C'est pourquoi, durant son voyage au Mexique, le jeune Miguel Goitia établit une liste mentale de souvenirs dont les titres sont les suivants :

Lista de olores en la bodega de un barco

³¹⁰ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p.49.

³¹¹ Georges Perec, *Penser, classer*, Paris, Hachette, 1985, p. 167.

Lista de recuerdos cercanos
Lista de recuerdos lejanos
Lista de proyectos inmediatos (*El Libro*, 107)

La première liste ne laisse pas d'étonner, mais elle conditionne toutes les autres, grâce au rôle de l'odorat dans la constitution et la restitution des souvenirs. Les autres (« cercano » ; « lejanos » et « proyectos inmediatos ») servent à baliser le temps afin d'éviter une confusion temporelle.

La démarche psychanalytique dans laquelle est engagé Fortes est fondée sur la mémoire, et il en tire des leçons pour comprendre le présent :

Hacia el pasado se veían lecciones de las cosas sucedidas. El ingeniero podía admitirlo. Lecciones de la vida. (*Islas*, 254)

Le divan du psychanalyste est le lieu qui le transporte mentalement dans le passé. En revanche, le futur est plongé dans l'obscurité :

Hacia adelante solo se veía oscuridad. (*Islas*, 254)

C'est comme si la mémoire du passé était un obstacle à la construction de l'avenir. La mémoire est difficile à convoquer et capricieuse. Le psychanalyste veut faire retrouver des vers parlant d'amour à son client Fortes :

Sitúese en la pubertad. Escarbe en su memoria.

Recordaba el estribillo de una canción :

Amor, amor, amor

Nació de ti, nació de mí, nació del alma... (*Islas*, 162)

Jean-Pierre Hammel³¹² rappelle que les Muses, filles de Mnémosynes, ont chacune une attribution particulière représentant une forme de mémorisation. La poésie et la chanson sont des supports privilégiés de la mémoire. Elles sont faites pour être répétées comme les mythes. De plus, la chanson véhicule un point de vue sur le monde qui est entendu, repris et partagé par toute une génération. Certains vers peuvent être constitutifs d'une façon de voir le monde et de se positionner, voire d'un questionnement ontologique :

Tenía memoria de un verso antiguo, sólido como un versículo de piedra, como los que brotan de la lengua de los santos de las catedrales.

³¹² Jean-Pierre Hammel, *op. cit.*, p. 304.

*Amor, amor, amor si fueras muerte*³¹³. (*Islas*, 162)

La répétition du mot « amor » tout au long du poème dont la structure est par ailleurs anaphorique rend l'amour lui-même mythique. De plus il est censé avoir été écrit par plusieurs amants poètes, c'est donc un poème choral, qui n'a pas d'auteur individuel, mais qui est l'expression d'une voix collective, exactement comme le mythe.

Le docteur Castro dit à Ana Rosa :

[...] recuerda aquel bolero : no volverás a tu abrigo, no volverás de tu amor.
(Bella, 62)

Ces quelques paroles sont une allusion à la situation d'Ana Rosa et en même temps elles rappellent à tous deux une époque de leur vie. Tertuliano se souvient de la guerre civile à travers les paroles d'une chanson :

El mundo estaba por hacer. Pero aquella era una canción sin futuro.
(*Islas*, 51)

Maria Antonia a en mémoire une chanson de sa jeunesse :

Ay, Miguel, Miguel, Mikelxu... Y es que ya nada tenía nombre. De forma que las canciones daban nombre a lo que de otro modo no habría podido nombrar.
(*La sangre*, 188)

Il lui semble que la chanson raconte sa propre histoire qu'elle n'a jamais pu formuler par elle-même. Cette chanson est pour elle associée à sa propre expérience de la vie, elle est en quelque sorte un lieu de mémoire. Pierre Nora a donné un sens élargi à la notion de lieu de mémoire puisqu' aussi bien les trois couleurs du drapeau français, les bibliothèques, les commémorations ou le dictionnaire *Larousse* sont pour la France des lieux de mémoire³¹⁴. Car « les lieux de mémoire ne sont pas ce dont on se souvient, mais là où la mémoire travaille³¹⁵ ».

L'escalier de sa maison est pour la vieille Maria Antonia de *Islas* un lieu de mémoire si fort qu'elle s'y sent redevenir une petite fille :

³¹³ Ce vers est issu d'un poème de l'écrivain guatémaltèque Manuel José Arce :

« Amor, si fueras aire y respirarte/ Y si fueras, amor, vino y beberte./ Si fueras sombra para no perderte. / O si fueras camino y caminarte (...) Si fueras tierra, Amor, para labrarte. Si fueras para más que amarte:/ Amor, Amor, Amor, si fueras muerte ».

³¹⁴ Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, t.1 : *La République*, Paris, Gallimard, bibliothèque illustrée des histoires, 1984, p. XXIV.

³¹⁵ Pierre Nora (dir.), *op. cit.*, p. X.

Cuando María subía la escalera tenía diez o doce años. Cada vez que subía la escalera hasta el desván tenía diez o doce años. (*Islas*, 36-37)

Alors qu'elle monte l'escalier dans lequel elle va trouver la mort, une série d'images remontant à l'enfance se présente à elle, illustrant ainsi l'idée que dans la mort « tout l'immense et compliqué palimpseste de la mémoire se déroule d'un seul coup³¹⁶ » :

La memoria recupera al fin del ciclo de la vida las estampas de los comienzos de ese ciclo, como la reunión de los extremos de un movimiento circular. (*Islas*, 33)

Comme si, dans l'entre-deux du début et de la fin de la vie, se logeait l'oubli. L'image des flammes dans le foyer est un déclencheur de mémoire pour Castro :

Luego fue cayendo la luz y volvió los ojos hacia el hogar. Allí ardía el fuego del invierno del año 36, pero solo se encendía para su memoria. (*La sangre*, 166)

À l'espace du foyer se superpose un autre espace ainsi qu'un autre temps, celui de l'incendie d'Irun en 1936.

D'autres lieux de mémoire le sont à dessein comme cette plaque commémorative qu'Alfredo Fortes (*Islas*) voit à la porte d'entrée de son coiffeur :

Junto a la puerta de entrada un pequeño cartel decía lo siguiente : « Esta peluquería recibió el impacto de un obus de marina durante el bombardeo de Valencia en la primavera de 1938 ». (*Islas*, 151)

Le texte rappelle sèchement les faits. La photographie qui l'accompagne est plus ambiguë :

Al cartel le acompañaba una instantánea en grano grueso recortada de un viejo periódico. Se veía la fotografía de tres peluqueros muy atildados, curiosamente impolutos, con su bata blanca y sus tijeras en la mano, delante de un edificio parcialmente arruinado donde aun colgaba el letrero PELUQ... (*Islas*, 151)

Remarquons que ces coiffeurs apparaissent « muy atildados, curiosamente impolutos » comme si la destruction partielle de leur édifice n'avait nullement affecté leur personne. On pourrait presque se demander si la guerre les a touchés et si elle a bien été une réalité. Paradoxalement, cet objet, qui a une visée commémorative, ôte ainsi une part de sa réalité à la guerre civile en effaçant son effet désastreux sur les hommes. Cette plaque commémorative

³¹⁶ Gérard Genette, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p. 67.

n'a pas seulement un rôle de réactif de la mémoire. Elle mythifie l'événement qu'elle est censée commémorer.

D'autres espaces de la mémoire sont ambigus. Les sous-sols et les caves sont les espaces souterrains de la mémoire : ils sont effrayants comme les enfers (« espeluznante ») et c'est là que Toribia entrepose les vieux clous qu'elle collectionne :

[...] arrastraba cajas de clavos viejos en el sótano como si arrastrara cajas de municiones. (*Bella*, 355)

Les sous-sols et les caves semblent ensevelir la mémoire afin d'occulter le passé, mais ils peuvent également le conserver pour le faire resurgir. En effet, les sons montent de la cave comme les souvenirs enfouis remontent à la mémoire et ces sons rappellent la guerre. Ces espaces souterrains sont ambivalents : ils participent de la mémoire autant que de l'oubli. Cette ambivalence est la propriété du mythe et il semble que la mémoire soit elle aussi ambivalente et propice à l'élaboration ou à la recréation du mythe

Jean-Yves et Marc Tadié constatent que paradoxalement, « l'oubli est aussi indispensable que le souvenir à notre adaptation au présent. Sans oubli, pas d'avenir possible³¹⁷ ». C'est la raison pour laquelle nous envisagerons une dialectique de la mémoire et de l'oubli.

b - Mnémosyne vs Léthé

Nous avons dit que le mythe se nourrit des antagonismes. Or, l'un des antagonismes les plus puissants dans les romans de notre corpus est celui qui oppose la mémoire et l'oubli.

L'autobiographie, l'écriture de ses mémoires par un grand témoin de l'Histoire, est un moyen privilégié d'entretenir la mémoire au-delà de sa propre existence. Le Général Goitia, malgré sa notoriété d'homme public, ne fait déjà plus partie du monde et n'intéresse plus personne. De ce fait, personne ne lirait ses mémoires :

En círculos históricos se decía que escribía sus memorias, ignorando su estado y la escueta realidad de que la Historia y la memoria ya le habían olvidado. (*Bella*, 18)

Il est oublié avant même d'être mort. En effet, il est en décalage avec le présent de la narration, qui est celui de l'Espagne moderne. Le Général

³¹⁷ Jean-Yves et Marc Tadié, *op. cit.*, p. 217.

n'est plus qu'une survivance d'une autre époque. Son effort de mémoire est vain.

Ce conflit entre la mémoire et l'oubli se traduit dans les lieux. Lorsque les questions de Castro se font trop pressantes, Miguel Goitia se sent mal à l'aise :

Sintió el vago deseo de estar en Madrid o en cualquier sitio pero no en aquel lugar. (*La sangre*, 119)

Le futur notaire ne souhaite donc pas en savoir davantage et seul l'éloignement de ce lieu de la mémoire qu'est la maison d'Hondarribia lui semble désirable. Madrid, la grande ville où il souhaite retourner serait le lieu de l'oubli, de l'ignorance et de l'apaisement.

À l'inverse d'Ulysse, qui parvient à éloigner ses marins de l'île des lotophages, et qui leur fait retrouver la mémoire, le docteur Castro ne peut rendre sa mémoire généalogique au jeune Miguel Goitia, car celui-ci ne souhaite pas accéder à la vérité. Pour suivre Jean-Yves et Marc Tadié pour qui « la non-mémoire, l'oubli, nous définissent autant que le souvenir³¹⁸ », nous dirons que le personnage de Goitia est un personnage « sans mémoire », et c'est bien ainsi que le présente le narrateur :

Entre la vieja y el doctor podrían ilustrar la inexistente memoria del joven Goitia. (*La sangre*, 106)

La « inexistente memoria » est une façon de désigner l'oubli. L'oubli est constitutif de ce personnage. Le narrateur justifie cette absence de mémoire par la jeunesse et par le temps écoulé :

La tragedia [...] que el mismo muchacho ignoraba porque el plazo mismo de dos generaciones permitía olvidar. (*La sangre*, 112)

Les deux verbes « ignoraba » et « olvidar » définissent le personnage de Goitia comme étant dépourvu de mémoire du passé. D'ailleurs, son passé familial ne l'intéresse pas :

Nada le importaba al muchacho salvo aquellas oposiciones. (*La sangre*, 118)

[...] todo él entregado a preparar para sí mismo el destino sólido, pacífico y cabal de los notarios. (*La sangre*, 104)

³¹⁸ Jean-Yves et Marc Tadié, *op. cit.*, p. 216.

En effet, il est entièrement tourné vers son avenir de notaire, ce qui est paradoxal, car le notaire est un garant de la mémoire et de la légitimité des actes passés. On dirait qu'il obéit par ses refus à un réflexe d'autodéfense inconscient qui le protégerait des méfaits du passé. C'est seulement à la fin, et juste avant son départ (page 248), qu'il se demande pourquoi sa grand-mère a cédé la maison de famille à sa servante. On remarquera qu'il se demande cela à lui-même sans poser directement la question à Castro comme s'il n'attendait pas de réponse :

- A veces me pregunto por qué mi abuela le dejaría la casa a la sirvienta.
- Secretos de notario – dijo el doctor apenas bromeando. (*La sangre*, 248)

Malgré ses nombreuses questions et allusions, Castro n'a réussi à éveiller chez lui aucun soupçon. Goitia reste donc jusqu'à la fin ignorant de ses origines véritables.

Cette ignorance est le fruit d'une volonté délibérée de cacher la vérité et donc de favoriser l'oubli du passé. Joel Candau considère positivement cette propension à l'oubli. « Loin d'être toujours un défaut de communication avec soi-même, l'oubli permet le plus souvent au sujet d'assurer la permanence de cette communication, grâce à un tri toujours subtil entre les souvenirs acceptables et ceux qui, à ses propres yeux, rendraient le passé psychologiquement et parfois même physiquement insupportable³¹⁹ ».

Cet oubli est un oubli volontaire, construit par la servante et fondé sur le secret et le silence. Maria Antonia est la principale détentrice du secret entourant l'identité de son hôte. On retrouve ce mythe du secret dans de nombreux détails du décor de la maison de Maria Antonia :

Las profundidades de la casa resonaban con un silencio de panteón.
(*La sangre*, 120)

Aquella luz se había apagado de forma que el chalet de Las Cruces era una arquitectura de sombras. (*La sangre*, 105)

La maison de Maria Antonia est à son image : elle renferme des secrets enfouis dans un silence éternel. Les ombres de la maison (« una arquitectura de sombras »), ne permettent pas d'entrevoir la vérité. Les meubles eux-mêmes sont complices de ce silence, de cette occultation du passé, car ils sont dissimulés sous la neutralité des draps qui les recouvrent :

³¹⁹ Joel Candau, *op. cit.*, p.65.

[...] los muebles del salón condenados a una misteriosa opacidad.
(*La sangre*, 38)

Les termes « opacidad » et « arquitectura de sombras » renvoient à la dissimulation. Goitia ne peut donc rien deviner derrière ce décor de camouflage. La maison est une métaphore de l'histoire de son actuelle propriétaire, détentrice d'un secret si bien enfoui dans sa mémoire qu'il ressemble à l'oubli. Dans la phrase suivante, il est permis de considérer que « lóbregas cavidades » est une métaphore de la mémoire et de l'histoire secrète de María Antonia et que « jamás exploradas por nadie » renvoie à son attitude qui consiste à faire obstruction sur le passé, qu'elle ne revisite jamais :

Eran lóbregas cavidades jamás habitadas, o jamás exploradas por nadie
[...]. (*La sangre*, 120)

Danièle Chauvin, s'appuyant sur la psychanalyse et le refoulement dans l'inconscient, établit un parallèle entre le mythe et l'inconscient. Elle retient que « le mythe serait donc quelque chose comme une mémoire celée, la résurgence travestie d'une mémoire inavouable³²⁰ ». C'est pourquoi le narrateur présente comme n'étant pas inhabituel un fait qui pour le moins sort de l'ordinaire :

A veces sucede que las señoras dejan en herencia su casa a la criada.
(*La sangre*, 55)

Cette assertion, qui prend l'allure d'un conte de fées³²¹ en énonçant des faits non situés dans le temps ni dans l'espace (« a veces sucede »), ne laisse pas d'étonner. L'une des définitions du conte est un « récit fait pour tromper » selon le Trésor Informatisé de la Langue Française. Cette affirmation servirait donc à camoufler la vérité. Ce serait la version, tenue pour vraie, de faits anciens, oubliés et inavouables. Pierre Smith classe les contes et les mythes dans un même genre et reprend à son compte les travaux de Claude Lévi-Strauss en disant que « les contes, si ce sont bien

³²⁰ Danièle Chauvin, « Mémoire et mythe », in Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter (dir.), *op. cit.*, p. 234.

³²¹ Rappelons ici avec Philippe Walter que « la plupart des mythologues (Dumézil, 2000) considèrent qu'il n'existe pas de différence majeure entre un conte et un mythe » in « Conte, légende et mythe », in Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter (dir.), *op. cit.*, p. 60.

des récits populaires, ce sont aussi des mythes en miniature, où les mêmes oppositions sont transposées à petite échelle³²² ».

La faculté de faire le tri dans le passé pour oublier l'inacceptable, cet oubli générationnel, cette ignorance du passé sont parfaitement représentés par la métaphore du blason de la maison qui disparaît sous le lierre :

[...] el escudo de la casa cubierto de enredaderas, un escudo heráldico. Tomaban por un abrelatas lo que era en realidad una lanza atravesando el cuerpo del lobo. Lo mismo que no veía el escudo heráldico Goitia también ignoraba aquella cena humilde. (*La sangre*, 58).

Ici, le lierre (enredaderas) symbolise le temps qui recouvre le mur, efface le souvenir et mélange tout, comme le signifie le verbe « enredar ». L'erreur d'interprétation sur le sens de ce blason pris pour un ouvre-boîte renvoie à l'oubli de la généalogie familiale par les jeunes générations. L'ouvre-boîte est un objet de la vie courante totalement insignifiant, qui rend d'autant plus dérisoire le sens de ce blason. Mais Goitia ne voit même pas l'existence du blason sous le feuillage du lierre et ignore même la réalité présente au sein de la maison : la vie quotidienne de María Antonia. Cette ignorance et ce manque d'intérêt de Goitia pour les choses du passé, María Antonia en a l'intuition lorsqu'elle pense que le jeune homme est incapable d'apprécier une vraie bonne morue à l'ancienne. Ce plat représente la mémoire familiale, la tradition culinaire de la maison, quelque chose que l'on transmet à travers le goût. Ne pas l'apprécier à sa juste valeur est comme s'écarter d'une culture familiale, d'une valeur transmise par les mères. Pour Dominique Schnapper³²³, c'est à travers la nourriture que se manifeste le plus profondément la relation à la mère, le lien avec l'enfance. Cette indifférence pour ce plat est une forme d'oubli et de rejet du passé :

[...] había hecho bacalao para el joven Goitia pero el abogado no parecía haberse percatado de que era bacalao de debajo de la pila, el más sabroso. María Antonia Etxarri pensó que ella tenía el paladar ácido por tenerlo Viejo, pero pensó también que el joven Goitia no tenía paladar. (*La sangre*, 161).

³²² Pierre Smith, « Positions du mythe », in *Le temps de la réflexion*, 1980, numéro 1, Paris, Gallimard, 1980, p. 69.

³²³ Dominique Schnapper, « La nation, hasard ou nécessité », *Sciences Humaines*, Hors Série n°15, décembre 1996-janvier 1997, p. 39.

La perte du goût est ici assimilée à une perte de mémoire. L'oubli peut se traduire de façon tout aussi métaphorique comme ici :

[...] tenía las iniciales de uno de sus antepasados grabadas en un vaso de vidrio que se exhibía en la vitrina del vestíbulo del hotel. El vidrio se había vuelto opaco. (*Bella*, 90)

L'opacité du verre est bien une métaphore : il s'agit de l'oubli du passé, d'une époque fastueuse mais révolue pour L'hôtel des Thermes. Les initiales qui y sont gravées sont moins visibles que sur la transparence du verre. Gavilán voit dans ces petits objets appartenant au passé une partie de l'histoire de l'Espagne, désormais oubliée.

Dans *Islas*, des graffitis sur les murs du sanatorium en ruine tentent de lutter contre l'oubli :

En la pared del pasillo había una inscripción en letras de almagre. « Marta quiere a José. » Había iniciales. Corazones flechados y corazones rotos. Por encima había una inscripción mayor : « Vivan los quintos del 53 ». (*Islas*, 289)

Ces écritures semblent efficaces en tant qu'évocation mémorielle puisque Fortes sent peser sur lui le poids de ces traces de vies :

Emprendió el camino de regreso bajo el amor de Marta y José, bajo las iniciales de corazones destrozados, bajo los vivos de los quintos [...]. (*Islas*, 289)

L'écriture serait le vecteur le plus efficace de la mémoire. Le mot « inscrits » paradoxalement employé pour la mémoire personnelle de Toribia dans cet extrait de *Bella* rappelle que la parole écrite est plus fiable que la mémoire :

Qué crímenes eran aquellos, los tiempos modernos lo ignoraban. Pero en la memoria tenaz de la montañesa se hallaban inscritos los horrores de la guerra, y aquel aliento del infierno confirmaba su esperanza de que el otrora ufano coronel Lopez Goitia, del victorioso Ejército del Norte estaba destinado a la eterna condenación. (*Bella*, 18)

Le « Pero » qui introduit la deuxième phrase marque l'opposition entre la vieillesse et la modernité. L'ignorance des événements du passé en général et des faits liés à la guerre civile en particulier est un trait de la modernité. La mémoire appartient à la vieillesse en la personne de la vieille Toribia. Sa mémoire résiste au temps (« tenaz »).

Mnemosyne est donc condamnée à perdre, avec le temps et la mort des personnages de la mémoire, inéluctablement, face à Léthé.

Cette ignorance et ce désintérêt pour le passé n'est pas seulement le fait du jeune futur notaire Miguel Goitia, ni de son homonyme l'avocat à succès de *Bella*. Elle est également incarnée par la jeune prostituée nommée Chuchú - Lolita – Shooshoo (*Islas*, 215) dont l'ingénieur dit :

Igual que sucede con los adolescentes poseía una idea completa de lo que es el mundo. [...] basada en la experiencia inmediata. (*Islas*, 222)

Cette expérience immédiate qui est sa forme de connaissance du monde la place dans le présent. Il n'y a pas de place dans sa vie pour le passé, dont on ne sait rien d'autre qu'elle a commencé « a follar en las cercanías de un cuartel cumplidos o sin cumplir los dieciocho años » (*Islas*, 221).

Chuchú a un avenir et des projets : ouvrir une boutique de mode à New-York. (*Islas*, 219) Elle vit l'expérience d'un espace mondialisé, puisqu'elle parle de la Thaïlande et envisage de s'installer à New York. En revanche elle ne connaît pas la sierra del Rayo dans les montagnes de Teruel toutes proches et ne s'intéresse pas à cet univers tellement étrange dont lui parle son client Fortes. (*Islas*, 223) Ces deux univers (celui de Chuchú et celui dont parle Fortes) semblent désynchronisés. C'est que l'espace rural de la sierra del Rayo appartient à un passé oublié, et le désintérêt de la jeune fille pour celui-ci est la marque de l'oubli. L'espace mondialisé qui est sa représentation du monde est l'espace du présent. Elle vit si intensément le présent que le passé semble ne pas exister pour elle. Remarquons que la sierra del Rayo est une fiction créée par l'auteur, et qu'elle n'est donc pas référentielle comme l'est la sierra de Teruel. La question que l'on peut se poser est la suivante : si cet espace n'existe pas, le passé de cet espace rural peut-il exister ? Cet espace temps a-t-il une réalité pour tout autre que Fortes ? La jeune fille n'a pas cette mémoire du passé, elle est un personnage de l'oubli. Sa façon de vivre si intensément le présent fascine Fortes comme les sirènes fascinent les compagnons d'Ulysse. Elle est, comme Goitia, un personnage lotophage. Rappelons qu'Ulysse voulait s'éloigner des rivages des lotophages, où, en consommant les fleurs de lotus, il risquait d'oublier qui il était et d'où il venait et de perdre ainsi le désir de retourner à Ithaque. Comme Ulysse, Fortes parvient à prendre ses distances avec cette Circé qu'est la jeune prostituée et la remercie pour ses services bien avant la fin de la nuit.

Nous avons déjà évoqué l'opposition entre les espaces de Valencia / Madrid (la grande ville) et le milieu rural de la sierra del Rayo. Nous avons également souligné que Madrid est le lieu de l'oubli alors que Hondarribia

(*La sangre*) et Linces (*Bella*) sont des lieux de la mémoire. Selon Milan Kundera « Il y a un lien secret entre la lenteur et la mémoire, entre la vitesse et l'oubli [...]. Le degré de la lenteur est directement proportionnel à l'intensité de la mémoire ; le degré de vitesse est directement proportionnel à l'intensité de l'oubli³²⁴ ». Or, le monde moderne, si l'on en croit le philosophe Hartmut Rosa est marqué par ce que l'on nomme (abusivement) l'accélération du temps, avec des poches géographiques et sociales de résistance à cette accélération, entraînant une désynchronisation globale. C'est bien ce que l'on observe dans ces romans, où les espaces ruraux et les petites villes sont des espaces « "désynchronisés" , autrement dit tenus à l'écart des grands développements structurels et culturels³²⁵ » :

Se tenía la impresión de un mundo lento, con pájaros que tardaban en volar. (*Islas*, 247)

Si Fortes a l'impression d'un monde lent, c'est par comparaison avec Valencia qui est un lieu plus en phase avec la « modernité tardive³²⁶ ». Son « ami » Meneses fait partie de ce monde-là, car il est toujours en déplacement, bien que son lieu de résidence et de travail se trouve à Madrid. Il rencontre toujours Fortes à Valencia, sans que l'on sache comment il s'y est rendu. Après une conversation téléphonique entre Fortes qui se trouve au village de Barrantes et Meneses dans son bureau de Madrid, voici comment s'exprime le décalage, la dyschronie :

La comunicación se cortó. El ingeniero guardó el móvil y el minúsculo fantasma de Julio Fernandez-Meneses desapareció de su oreja. Hubo un largo rato de calma. Durante unos minutos paseó delante del hotel. Se oyó un murmullo de palomas en el bosque de pinos. (*Islas*, 49)

Dès que la conversation s'arrête, Fortes ressent le temps de son environnement immédiat beaucoup plus calme et plus lent que celui que lui a transmis Meneses par téléphone. Le « murmullo de palomas » contraste avec les paroles de la secrétaire d'abord, ensuite de Meneses. Meneses vit dans le monde où prime la vitesse et par conséquent l'oubli.

Nous avons déjà remarqué que la mémoire humaine incarnée par le docteur Castro prend une dimension gigantesque, et nous voyons ci-dessous que

³²⁴ Milan Kundera, *La lenteur*, Paris, Gallimard, 1995, p.51-52.

³²⁵ Hartmut Rosa, *Accélération : une critique sociale du temps*, traduit de l'allemand par Didier Renault, Paris, La découverte, 2010, p. 34.

³²⁶ Terme que Hartmut Rosa emploie de préférence à celui de post-modernité.

l'oubli, représenté ici par l'estuaire qui sépare la France de l'Espagne, est , à l'instar de Castro, comparé à un géant :

El estuario del Bidasoa era el río Leteo, el río del olvido, apacible y poderoso como un gigante exhibiendo su ternura. (*Islas*, 216)

On peut donc établir un parallèle entre Oubli et Mémoire qui seraient vus comme deux géants exerçant chacun leur emprise sur les hommes dans une lutte entre frères, tels Chronos et Mnémosyne, le frère et la sœur Titans. Le Temps qui détruit tout, y compris la mémoire, et la déesse mère des Muses, la Mémoire qui persiste malgré tout. Cette dialectique entre mémoire et oubli se manifeste à travers les personnages de Castro (Mnémosyne) et Maria Antonia (Chronos) dans *La sangre* ; à travers les personnages de *Bella* qui appartient à un passé révolu qui sera vite oublié malgré les efforts de l'avocat Gavilán pour retrouver cette époque qui le fascine ; dans *Islas*, à travers l'opposition entre deux types de personnages : ceux qui sont comme Fortes, le berger Tertuliano et l'épicière Maria Antonia, porteurs d'un passé constamment remémoré. D'autre part, les personnages de la jeune prostituée shooshoo qui vit au présent, le jeune Miguelito qui fuit le passé et le présent à la recherche de la mort, et le collègue de Fortes, Julio Meneses, homme d'avenir et jouisseur du présent.

L'oubli et la mémoire pourraient aussi être les deux faces d'un seul géant ou bien d'un dieu tiraillé entre ces deux tendances. On pense alors à Saturne, divinité détrônée par son fils Zeus mais rappelée périodiquement lors des fêtes saturnales dans l'antiquité romaine. En effet, ces fêtes qui avaient lieu fin décembre, au solstice d'hiver, commémoraient son règne qui fut l'âge d'or. Ces fêtes commémoratives empêchaient que la période d'or, âge heureux fondé sur l'égalité des hommes et le partage, ne tombât dans l'oubli. L'écriture lopiennne tente de raviver la mémoire du passé et de l'histoire espagnole et empêche que celle-ci ne disparaisse dans l'oubli.

Le romancier Rafael Torres³²⁷ met en évidence le rôle de la littérature dans l'écriture de la mémoire historique de l'Espagne. Il montre que la mémoire historique a toujours été interdite en Espagne, et que le rôle normalement dévolu aux historiens est échu aux romanciers « comme si les bons écrivains espagnols avaient assumé la fonction prométhéenne de livrer à

³²⁷ Journaliste et romancier contemporain, connu surtout à partir de la publication de son premier roman à l'âge de 43 ans : *Ese cadáver*, en 1998. La publication en 2008 de : *1808-1814, España contra España, Claves y horrores de la primera guerra civil* montre un intérêt manifeste pour l'Histoire.

leurs compatriotes le feu de la mémoire³²⁸ ». Cela semble être le cas de Manuel de Lope qui, dans le journal *El País*, exprime l'idée que « dentro de muy pocos años ya no existirá nadie para contarla [la guerra civil] de viva voz y las únicas referencias serán las que deje la literatura³²⁹ ». C'est donc la littérature plutôt que l'histoire qui constituerait le fond mémoriel de référence pour les générations futures. Et dans une entrevue accordée au même quotidien il prophétise que : « la guerra civil se parecerá cada vez más a las novelas sobre la guerra civil³³⁰ ». On peut donc penser que pour Manuel de Lope, la littérature supplante l'Histoire dans la transmission du passé. En cela, il se rapproche de Rafael Torres qui dans sa conférence : *La littérature raconte ce que l'histoire oublie*, prononcée à la Villa Gillet à Lyon le 10 décembre 2001 constate que « l'on a cédé à la littérature la charge non seulement de reconstruire le passé, mais de remplacer l'Histoire, confisquée par les laquais du pouvoir³³¹ ».

L'écrivain semble accomplir un devoir qui est la tâche de tout romancier, comme Manuel de Lope l'a déclaré au quotidien *El País* : celle de « transmettre un imaginario colectivo³³² ». Cet imaginaire collectif peut être associé au mythe de la métamorphose, les personnages étant très souvent désignés par des métaphores dont on sait qu'elles ont valeur de métamorphose³³³.

³²⁸ Rafaël Torres, « La littérature raconte ce que l'histoire oublie », conférence prononcée à Lyon dans le cadre des *Assises du roman* à la Villa Gillet à Lyon le 10 décembre 2001.

³²⁹ María José Díaz de Tuesta, « Manuel de Lope narra la fortaleza de una mujer en la guerra civil », *El País*, cultura, 25/01/2000.

³³⁰ Eva Larrauri, « Entrevista a Manuel de Lope, escritor », *El País*, País Vasco, 03/02/2000.

³³¹ Traduction proposée au public de la Villa Gillet par les organisateurs des Assises Internationales du Roman.

³³² Rosa Mora, « La condena de Manuel de Lope », *El País* cultura, 22/07/2000.

³³³ Pierre Brunel l'a montré dans son chapitre « Métaphore et métamorphose » in Pierre Brunel, *Le mythe de la métamorphose*, Paris, U prisme, Armand Colin, 1974, p. 22 et suiv.

C – LE MYTHE DE LA MÉTAMORPHOSE

1 - De l'ambiguïté à la métamorphose

L'ambiguïté caractérise « ce qui est susceptible de recevoir plusieurs interprétations³³⁴ », ce qui offre une « pluralité de sens ». Selon le Dictionnaire Historique de la langue française, l'adjectif « Ambigu, comme équivoque, se dit de ce qui, réunissant des caractères différents ou opposés, est difficile à interpréter ou est incertain. » Un personnage ambigu a un double aspect, ce qui lui permet de passer d'une apparence à une autre, et ainsi de se métamorphoser. L'ambiguïté peut donc être une première étape avant la métamorphose, qui peut s'opérer par le truchement d'un glissement de sens. Les métamorphoses sont fréquentes dans les mythologies, et nombre de ces récits archaïques repris par les Grecs puis par les Latins, ont été collectés par Ovide. Les dieux peuvent prendre une forme humaine ou animale, et les hommes peuvent être changés en animaux ou en plantes, nous rappellent Christophe Carlier et Nathalie Griton-Rotterdam³³⁵.

a - Une écriture de l'ambiguïté et de l'incertitude

Les tournures hypothétiques introduites par « quizá » contribuent à créer une incertitude sur les motivations des personnages :

[...] quizá fue de ese modo simple, banal y casi sin palabras, como todo se produjo. (*La sangre*, 211)

Quizás cada una de ellas alimentaba proyectos que de haber sido contrastados hubieran resultado ser complementarios, aunque ninguna de las dos los hubiera podido confesar. (*La sangre*, 214)

³³⁴ <http://atilf.atilf.fr/tlfv3.htm> Trésor de la Langue Française informatisé, CNRS, Université de Lorraine, consulté en ligne le 07/02/2013.

³³⁵ Christophe Carlier et Nathalie Griton-Rotterdam, *Des mythes aux mythologies*, Paris, Ellipses, Thèmes et études, 1994, p. 26.

Cette tournure hypothétique est relayée par “como si” dans ces deux formulations équivalentes:

[...] como si entre ellas se hubiera establecido un pacto (*La sangre*, 211)

[...] como si hubiera sido previamente pactado. (*La sangre*, 211)

et on peut même trouver l'association des deux dans une alternative d'hypothèses :

El destino [...] ponía ahora a su alcance una mansa y tibia escena de maternidad, como si se compadeciera de ella, o quizá para que [...]. (*La sangre*, 213)

Derrière cette supposition :

[...] como si todo hubiera sido calculado de antemano y posiblemente era ésa la suposición más acertada aunque fuera imposible de demostrar. (*La sangre*, 214)

transparaît l'esprit d'analyse du docteur Castro, ainsi que celui du narrateur, qui se place à l'extérieur de ses personnages, et ne pouvant pénétrer leurs pensées tente de comprendre les ressorts de leur psychologie, toujours impénétrables.

On peut considérer aussi que dans la phrase suivante :

María Antonia parecía haber entregado a la niña al patrimonio común de la casa donde había entrado a servir. (*La sangre*, 214)

le verbe « parecía » indique la supposition, ce que l'on est obligé d'imaginer à partir de ce que l'on voit, faute de sources sûres.

Dans *Las perlas*, l'utilisation de « quizá » souligne toute la perplexité de Kauffman face à des interlocuteurs dont la logique lui échappe :

O quizá por esa misma razón Kauffman se equivocaba y el asunto había quedado por eso mismo solventado, como a veces sucede [...]. (*Las perlas*, 258)

Les différents narrateurs des romans du corpus laissent souvent planer un doute sur l'interprétation d'un événement ou sur la motivation des actes des personnages. Parfois, comme c'est le cas ci-dessous, le doute est rapidement dissipé, car il s'agit de créer un bref suspense autour de la mort du général :

¿De qué murió el general? envenenado susurró Felix Castro [...] eran problemas de *La sangre*. (*Bella*, 43)

Castro joue sur le mot « envenenado » pour laisser croire à son interlocuteur (et au lecteur) que le général est mort sous l'effet d'un acte d'empoisonnement volontaire alors qu'il s'agit d'un empoisonnement du sang sous l'effet de la maladie du foie.

L'écriture laisse planer le doute, l'incertitude entre deux choix. Parfois, le doute persiste et le docteur Castro est ainsi perçu par l'avocat Goitia :

Aquel hombre ni avaro ni iracundo, aunque no sabía si lujurioso. (*Bella*, 93)

La négation « no sabía » crée une ambiguïté autour du personnage de Castro dont l'avocat ne parvient pas à cerner toute la personnalité. Par ailleurs, le narrateur utilise un langage suffisamment imprécis pour laisser le lecteur dans l'incertitude :

Y precisamente al doctor le hubiera gustado transmitir por encima de los veinticinco o treinta años que le separaban del abogado todo aquello que el abogado no hubiera podido intuir. (*Bella*, 387)

Ce « todo aquello que el abogado no hubiera podido intuir » est suffisamment ambigu pour que le lecteur ne sache pas de quels faits précis le docteur aimerait parler : sa vie privée ? ou sa participation à des événements historiques ? Le secret reste entier.

Les relations entre Castro et le jeune Zorrilla sont ambiguës et Castro lui-même n'arrive pas à éclaircir ce point. Celui-ci recourt à des questions pour tenter de contourner ce qu'il ne parvient pas à expliquer clairement :

¿Cómo explicar la naturaleza de los favores recibidos a cambio de gratificaciones simbólicas o algo mas que simbólicas a medida que se desarrollaba la avidez del muchacho [...] (*Bella*, 360 -361)

Ces questions resteront sans réponses. D'ailleurs, l'avocat Goitia n'est pas non plus certain de l'exacte nature de ses propres sentiments à l'égard du jeune Zorrilla :

Lo cierto es que sentía un afecto instintivo por aquel muchacho y sus infinitos tesoros, y hubiera sido difícil explicar la categoría de su afecto. (*Bella*, 13)

Si aquello era turbio, indecente y bochornoso [...]. (*Bella*, 140)

Ces sentiments difficiles à définir doivent être tenus secrets :

Razón de más para no mencionarlo. (*Bella*, 140)

Et réciproquement, les gens du village lui cachent des choses :

No solo encubrían delante de él algo a medias desvelado, algo demasiado corrompido, que ni siquiera en aquel lugar de serrín y salivazos podía manifestarse impunemente. (*Bella*, 219)

Remarquons la répétition de « ocultaban » puis l'emploi de son synonyme « encubrían ». Le secret et la rumeur contribuent à créer la confusion, le doute et donc l'ambiguïté. Parfois le narrateur sème de fausses pistes : dans *La sangre*, un invité médisant donne à penser que le mariage entre l'héritière Isabel et le jeune capitaine est une bonne affaire pour celui-ci :

Braguetazo - dijo alguien que los veía bailar. (*La sangre*, 50)

Celui qui parle ainsi prendra-t-il part au funeste destin du marié ? Aucun élément nouveau ne permet par la suite de répondre à cette question. L'usage de « alguien » est très fréquent et cet anonymat ouvre des hypothèses et permet toutes les suppositions :

Había perdido un pendiente pero no lo sabía . Alguien lo había recogido y lo apretaba en el puño, dudando si los pendientes hallados en semejantes circunstancias se entregaban o significaban algo más. (*La sangre*, 49)

Le narrateur utilise aussi l'insinuation et la rumeur pour laisser le lecteur dans l'incertitude. C'est le cas en ce qui concerne de supposées relations amoureuses entre Castro et sa voisine Isabel :

Por otra parte, no se podía decir que el doctor hubiera mantenido relación con su vecina de Las Cruces, con Isabel, la abuela, aunque [...] Tampoco se hubiera podido decir que entre ellos hubiera existido una relación más honda, insospechada [...] ¿Y qué sabían de ello los comerciantes, los viejos veraneantes, los miembros de la cofradía de pescadores ? (*La sangre*, 122)

Des formules négatives comme « no se podía decir » ou « Tampoco se hubiera podido decir » et l'interrogation « ¿Y qué sabían de ello los comerciantes [...] ? » n'éclaircissent rien le lecteur.

L'autre docteur Castro (*Bella*) se garde de lever le doute sur sa moralité et ses moeurs :

[...] sospechas que el doctor ni negaba ni confirmaba. (*Bella*, 387)

Certains personnages entretiennent à dessein l'opacité, et le doute par des paroles sibyllines :

Ana Rosa Camps es lo que todo el mundo sabe, y unicamente eso, lo que todo el mundo sabe. (*Bella*, 70)

La rumeur circule à voix basse, comme un secret. Le mot « horrores » n'est pas accompagné de détails ni de précisions :

El director del hotel empezó a divulgar horrores con un murmullo. Era muy sencillo. Brotaban de sus labios los horrores con toda naturalidad. Se hacía portavoz del círculo de artesanos, de la cofradía de los pescadores, de las mujeres de la rula, del Bar el Farol [...]. (*Bella*, 131)

Ce n'est plus le patron de l'hôtel qui parle mais une voix commune dont il n'est plus que le « portavoz ». L'énumération des groupes dont il est le porte parole semble importer davantage que le contenu de ces « horrores » qu'il débite et qui ne sont jamais révélées au lecteur.

De Zorrilla, on ne sait pas s'il est un attardé mental ou si à l'inverse il s'agit d'un génie. Cela reste une énigme jusqu'à la fin du roman aussi bien pour les gens du village que pour l'avocat :

[...] tanto si el niño era un genio como si era un subnormal. Eso dividía al pueblo en dos parcialidades a espaldas claro esta del jardinero [...]. (*Bella*, 140)

De même, Toribia pense que Zorrilla « podía ser eventualmente un socio en su propio negocio de chatarra lo mismo que un rival, y aquella idea la llenó de perplexidad » (*Bella*, 143). On notera l'opposition entre « socio » et « rival » qui contribue à faire de Zorrilla un personnage ambiguë et ambivalent, qui réunit les contraires en un seul être. Mais « La parole mythique est ambiguë et ambivalente³³⁶ ». Manuel de Lope a donc fait non seulement le choix de plonger dans des espaces et un temps mythique des personnages qui sont de grandes figures mythiques, comme nous l'avons montré dans les précédents chapitres, mais il a choisi en outre une forme d'écriture adaptée au mythe. Elle l'est dans la forme, par les incertitudes qu'elle distille et l'ambiguïté par laquelle elle décrit les actes des personnages.

Il n'est donc pas surprenant que le mystère autour de la personnalité de Zorrilla persiste jusqu'à la fin du roman, malgré les interrogations de l'avocat Gavilán. Le lecteur peut s'interroger sur les apparitions surnaturelles de la mère et de la grand-mère de Maria Antonia, car elles sont présentées non comme des visions, fruit de l'imaginaire de la vieille épicière, mais comme des faits :

El demonio a veces le hablaba imitando la voz de la abuela. (*Islas*, 109)

A veces recibía la visita de su madre. (*Islas*, 21)

³³⁶ Jacqueline Bel "Métamorphose et réécriture du mythe: vecteur de mémoire et instrument de compréhension de l'histoire spirituelle de la société", in *Métamorphoses du mythe, réécritures anciennes et modernes des mythes antiques*, Peter Schnyder (dir.), Paris, L'Harmattan, Université/Domaine littéraire, 2008, p. 62.

L'écriture frôle le fantastique³³⁷, car le lecteur reste dans l'incertitude. Or, si l'on en croit Roger Bozzetto, c'est « le pressentiment d'un réel innommable sous la surface de la réalité connue³³⁸ » qui se manifeste par le fantastique. Mais pour le personnage de Maria Antonia, dont nous avons dit qu'elle est la figure mythique de Gaia, la Terre Mère, tout est normal. Son dialogue avec les morts n'a rien de fantastique pour elle, puisqu'elle a accès à l'au-delà de la réalité connue des hommes, à tout ce qui n'a pas d'explication rationnelle pour l'être humain. Cette esthétique fantastique est liée mythe.

Les questions restent sans réponse, et on ne sait pas si le meurtre de Miguelito par Pecholobo est un accident ou un crime :

Quien sabe si Pecholobo pensaba de verdad que habia matado un perro.
(*Islas*, 317)

Car, comme le remarque la romancière Camille Laurens : «La tâche d'un écrivain n'est pas d'expliquer le monde à sa façon, mais d'en montrer la complexité, l'opacité, le mystère³³⁹ ». Or, la métaphore est une figure de style qui se nourrit de la complexité du monde en nommant une chose du nom d'une autre, et qui exige l'interprétation du lecteur. Quelques métaphores méritent d'être analysées car elles dessinent l'univers de l'auteur.

b - Les métaphores anthropomorphiques

Nous nous référerons à la définition qu'en donne le dictionnaire Robert : « Procédé de langage qui consiste à employer un terme concret dans un contexte abstrait par substitution analogique, sans qu'il y ait d'élément introduisant formellement une comparaison ». Le terme grec *Metaphora* signifie « transposition ».

Remarquons l'ambiguïté de la grotte découverte par Gavilán dans le parc de l'hôtel des Thermes. Ce lieu a presque le statut d'un personnage. On peut

³³⁷ Le fantastique est défini comme une catégorie esthétique qui joue sur l'incertitude et sur l'ambiguïté. C'est le doute qui crée le fantastique nous dit Noelle Benhamou dans son article « L'œil et l'esprit : le fantastique ou la question du réel » in <http://www.fabula.org/revue/document1245.php> consulté en ligne le 10/05/2013.

³³⁸ Roger Bozzetto, « Fantastique et mythe », in Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter (dir.) *op. cit.*, , p. 173.

³³⁹ Camille Laurens, *Le monde des livres*, spécial Assises du roman, du 28 mai-3 juin 2012, vendredi 25 mai 2012, p. 3.

dire qu'elle est une métaphore de la féminité. La grotte est comme une femme qui reçoit la visite alternativement de deux hommes comme s'ils étaient ses amants : Gavilán et Zorrilla. Elle est un secret partagé entre ces deux hommes. Elle est un lieu refuge, une protection utérine :

[...] aquella caverna tibia como el vientre de una madre : (*Bella*, 239)

Elle est décrite comme une femme, grâce à la sensualité du lexique du corps :

[...] retuvieron los largos dedos de las zarzas. (*Bella*, 302)

[...] deslizarse entre los labios de la peña. (*Bella*, 302)

Elle n'est pas seulement minérale. Elle semble bien vivante, grâce aux manifestations physiologiques que sont le baillement et la sudation :

Del techo rezumaba agua tibia, como gotas de sudor. 240

El ancho bostezo de la bóveda [...]. (*Bella*, 302)

Cette grotte-femme est donc ambiguë par son aspect à la fois mystérieux et effrayant et par son appartenance à la fois au genre minéral et au genre humain.

D'autres espaces naturels sont animés et personnifiés par le vocabulaire :

[...] como en espeso edredón de plumas que se deslizaba sobre el cuerpo de la sierra. (*Islas*, 54)

Nous avons évoqué le mythe de la Terre-mère à propos du personnage de Toribia. La Terre est ci-dessous personnifiée par le lexique : « las entrañas de la tierra » ; « desgarrando las tripas de la montaña » et « laderas destripadas »

Y sobre ello se imponía la explosión de la cantera reventando las entrañas de la tierra, desgarrando las tripas de la montaña [...]. (*Bella*, 273)

[...] cuando la dinamita convierte el universo cercano en un lamentable despojo de rocas y laderas destripadas. (*Bella*, 388)

Les humains ne respectent pas la Terre-Mère qu'ils éventrent. De nombreux lieux sont humanisés. Tel est le cas du club Oasis, qui est une maison de passe pour les ouvriers du chantier et les camionneurs de passage. Il est personnifié par « el aliento », qui rappelle l'haleine putride du général, et la « lengua » :

[...] el aliento indescriptible que emanaba por la puerta abierta del local.
(*Bella*, 112)

De una ventana salía una lengua de humo que había ensuciado la fachada [...]. (*Bella*, 113)

L'Oasis, qui évoque l'enfer selon les mythes chrétiens où les damnés sont condamnés à brûler dans un supplice éternel (la « lengua de humo » est celle de l'incendie qui a ravagé le local) est antinomique avec les thermes : lieu humide, ancien et caché par la végétation, mais qui exhale également des odeurs de soufre :

[...] una selva putrida de zarzas y helechos, con hedores de azufre [...].
(*Bella*, 239)

Ce sont là deux versions opposées de l'enfer, mais humanisées dans les deux cas. Des objets sont transformés en êtres vivants :

Ante sus ojos se alzó el mapa topográfico de la región con su orografía minuciosa, tal como el ojo del faro lo veía. (*Bella*, 269)

El ojo del faro iluminaba por las noches el paisaje. (*Bella*, 387)

Le phare a non seulement des yeux mais aussi un bras et peut être même un cerveau, une intention, puisqu'il émet des signaux :

El faro actual era automático. Enviaba dos señales cortas y una larga. Su luz era un brazo poderoso que recortaba un instante los relieves de los promontorios vecinos antes de lanzarse cronométricamente hacia un imposible confín negro en alta mar. (*Bella*, 77)

À l'aéroport, Kauffman voit un « ballet de grandes pájaros » dans les avions qui évoluent au dessus de lui et « una lombriz articulada » dans un autobus de passagers (*Las perlas*, 349). Ces métaphores humanisent le décor lorsque Fortes entend « la voz del avión » et « el murmullo de la ciudad » :

Extrañamente cercano, un avión tomaba tierra con luces parpadeantes. Escuchó con una ligerísima demora el trueno sordo y prolongado de su voz. Luego escuchó el murmullo de la ciudad. (*Islas*, 181)

En réalité, il y a là une inversion, et si les objets créés par l'homme semblent s'humaniser, c'est parce que l'espace est occupé de plus en plus par des objets techniques. On dirait que ces objets sont voués à remplacer l'homme et le vivant dans la société contemporaine. Ils en prennent donc l'aspect tels les engins de terrassement qui deviennent des insectes géants. Le gigantisme renvoie au mythe des origines où les monstres et les géant peuplaient la terre :

La enorme maquinaria tenía los movimientos ciegos, testarudos y brutales de los insectos sin alas. Podía ver su caparazón[...]. En su interior había un cerebro que la dirigía. (*Islas*, 54)

La moto du jeune Miguelito se transforme en cochon furieux :

Podía ver al muchacho que manejaba la motocicleta sujetando el cuerpo de la moto con las piernas, como si cabalgara sobre un cerdo[...]. Levantaba el culo del asiento cuando el cerdo quería deshacerse de él. (*Islas*, 54)

Mais l'inverse est encore plus fréquent. Dans de très nombreux cas, ce sont les personnages humains qui prennent la figure d'animaux par des comparaisons ou par des métaphores dont on sait qu'elles ont valeur de métamorphoses³⁴⁰. Ces comparaisons et ces métaphores, lorsqu'elles se généralisent, comme c'est le cas dans *Las perlas*, donnent une vision grotesque de la réalité, et servent la satire d'une société marquée par la cupidité. Ce choix esthétique du carnavalesque rappelle l'esperpento cher à Valle Inclán et déjà initié par Goya.

2 - L'animalisation des personnages

Manuel de Lope, dans son dernier ouvrage intitulé *Azul sobre azul* nous dit que « las comparaciones con el mundo animal para describir al prójimo son muy útiles y casi instintivas en el hombre, tanto en lo físico como en lo moral. Sus arquetipos son los dioses zoomorfos³⁴¹ ». Le fait de comparer ses personnages à des animaux lui permet de leur attribuer des psychologies très typées, comme le font les fables (Esopé, La Fontaine). Or les fables délivrent toujours un enseignement. C'est ce que fait l'auteur à propos de la nature humaine au regard de la société contemporaine.

Nous partirons de la question que se pose la romancière Olivia Rosenthal : « Etranges animaux qui nous regardent et que nous regardons, interrogeant notre humanité, sans voix et éloquents, lointains et proches. Quelle force

³⁴⁰ Pierre Brunel l'a montré dans son chapitre « Métaphore et métamorphose » in Pierre Brunel, *Le mythe de la métamorphose*, op. cit., p. 22 et suiv.

³⁴¹ Manuel de Lope, *Azul sobre azul*, Barcelona, RBA, 2011, p. 199.

d'altérité opposent-ils au langage et à ses images³⁴² ? » pour interroger le rôle de l'animalisation des personnages dans les romans de notre corpus.

a - L'animal comme figure de l'Autre

L'homme s'est toujours différencié de l'animal par le langage et les créations de l'art et de la civilisation, par sa culture. Il est donc logique que l'humain le plus fruste et le plus primitif, le plus éloigné des raffinements de la civilisation, soit comparé à l'animal. C'est le cas pour l'inquiétant jardinier, père de Zorrilla :

Corto de estatura y de luces, hosco, peludo como un simio, con una mano en el bolsillo y la otra sujetando la terrible hebilla del cinturón, el jardinero [...]. (Bella, 361)

Il est ainsi rejeté comme « autre », à l'écart de la norme humaine. La vieille servante Maria Antonia Etxarri se déplace, elle, comme une ourse :

[...] echaba a andar por la zona de servicio con movimientos de osa. Era tan puntual como el gato del doctor, del otro lado de la tapia. (*La sangre*, 116)

C'est le cas également de l'employée d'hôtel, comme si cette démarche était caractéristique des personnels de service, liée à une fonction ancillaire :

Una camarera de cofia almidonada dejó caer el plumero cuando la vio caminar dejando sobre el mármol huellas de pata de osa, desprendiendo vapor y restregándose las manos en el halda, hasta el mostrador de la recepción. (*Bella*, 65)

La nourrice de Miguel Goitia est, elle aussi, vue comme un animal au déplacement lent et lourd :

Parecía una gran tortuga. (*El Libro*, 30)

La iguana es una especie de gran lagarto con aspecto muy antiguo que me hizo pensar en Toribia. (*El Libro*, 147)

Une autre Toribia, celle de *Bella*, est présentée comme un être hybride :

[...] aquel animal hibrido, sin edad, mitad mujer mitad yegua. (*Bella*, 29)

Elle communique avec son frère, de la même engeance, à l'aide de grognements animaux :

³⁴² Olivia Rosenthal, « Le rôle et la présence des animaux dans le roman » *Assises internationales du roman, Le Monde, Villa Gillet*, Christian Bourgois éditeur, 2011, p. 149.

La mujer y el sobrino intercambiaron gruñidos en algo que parecía ser un lenguaje de interjecciones, o el idioma propio de aquella especie de primitivos animales que hablaban en su lengua religiosa. (*Bella*, 259)

On peut appliquer à ces personnages cette remarque de la romancière Olivia Rosenthal : « Nous sommes civilisés, éduqués, élevés, et si nous ne le sommes pas, c'est que nous retombons dans la bestialité³⁴³ ». Nos contemporaines, et la société espagnole également, comptent toujours en son sein des éléments de bestialité que la civilisation moderne ne peut éliminer. C'est comme si quel que soit le degré de civilisation atteint, la part animale de l'homme ne pouvait disparaître.

La comparaison avec l'animal ne s'applique pas qu'à l'aspect physique des personnages, elle touche aussi leur être profond, leur conscience. La mémoire de la vieille servante Maria Antonia est une mémoire animale, sans conscience :

También la vieja Etxarri recordaba con la misteriosa y profunda inconsciencia con que viven los animales [...]. (*La sangre*, 111)

Ses anciens amants sont pour elle des étalons. La dénomination « mujer de los bosques », fait d'elle la jument qui a dû les subir : « tres veces poseída por hombres con miembros de caballo » (35) puis « tres veces poseída por tres caballos » (37) et également :

Odiaba a los caballos, algo sorprendente en una mujer que había conocido a tres hombres o precisamente por eso. (*La sangre*, 34)

La répétition fait de cet élément un mytheme et celui-ci détermine l'identité de Maria Antonia comme « possédée par trois hommes-chevaux » que l'on pourrait assimiler à des Centaures. En effet, ceux-ci symbolisaient pour les grecs les appétits animaux, la concupiscence. Rappelons que Maria Antonia a été violée au début de la guerre civile.

Le comportement social de la vieille épicière Maria Antonia dans *Islas* est qualifié de « zoologique » :

[...] una desconfianza profunda, radical, zoológica mas propia de los animales y especialmente de los animales hembra que del ser humano. (*Islas*, 34)

³⁴³ Olivia Rosenthal, *op. cit.*, p.151.

Il s'agit sans doute de la méfiance de l'animal toujours inquiet car traqué par ses prédateurs, la femelle étant plus méfiante encore car elle doit protéger ses petits.

Mais des personnages plus éduqués et plus civilisés peuvent également se transformer en animaux à certains moments. La fureur de l'héritier Goitia au téléphone se traduit par une métamorphose animale :

El rinoceronte lanzó de nuevo su carcajada. (*Bella*, 203)

À propos de *Rhinocéros* de Ionesco, Pierre Brunel dit que « l'homme ne peut devenir rhinocéros que parce qu'il descend du rhinocéros ou plutôt d'un quelconque périssodactyle maintenant disparu³⁴⁴ ». C'est ainsi que le lieutenant de Millonetis, nommé Garras, (*Las perlas*) se rêve en monstre disparu des premiers temps de l'humanité. Il est une survivance de temps archaïques :

[...] había soñado con imágenes de dinosaurios [...] el título magnífico y terrible de Tiranosaurio Rex. (*Las perlas*, 278)

Le narrateur fait référence à un temps mythique originel car le mythe, selon Mircea Eliade, « affirme pour l'homme moderne son degré plus ou moins grand d'archaïcité³⁴⁵ ». L'homme serait aussi vieux qu'un dinosaure.

Nous rapprochons l'analyse de Pierre Brunel à propos de *Rhinocéros* de la remarque de l'adolescent Goitia dans *El libro*, qui, dans sa lucidité d'enfant qui regarde le monde et veut le comprendre, voit tous les êtres humains comme des animaux, et en particulier ses proches :

En el salón había el retrato de un antepasado con cara de simio. (*El Libro*, 25)

Si son ancêtre a une physionomie simiesque, c'est précisément parce qu'il descend du singe. Chaque personne correspond à un animal et sa mère également, bien que l'accessoire (le chapeau à plumes) soit pour beaucoup dans la ressemblance :

En otro salón descubrí un retrato de mi madre con un sombrero de plumas, hermosa como un ave de paraíso. (*El Libro*, 25)

Las fotografías del salón parecían animales que se habían refugiado de la lluvia cubriéndose con sombreros que eran grandes hojas de banano. (*El Libro*, 24)

³⁴⁴ Pierre Brunel, *Le mythe de la métamorphose*, op. cit., p.67.

³⁴⁵ Mircea Eliade, *Méhistophélès et l'androgynie*, Paris, folio, Essais, Gallimard, 1962, p. 164.

Son voyage initiatique au Mexique lui permet de découvrir la notion de double totémique. Cette découverte conforte sa vision personnelle des choses et des êtres :

Un niño madrileño aparente podía tener un zorrillo mexicano como doble verdadero en el reino animal. (*El Libro*, 79)

L'adjectif « verdadero » vient en contrepoint de « aparente » montrant ainsi que la véritable nature de l'homme est animale. Cette idée est confirmée quelques lignes plus loin avec « de la misma especie » :

Ese animal es tu tótem, tu animal protector, y tú eres de la misma especie. (*El Libro*, 79)

Cela rejoint le point de vue d'André Siganos qui définit l'animalité comme l'expression « d'une immense nostalgie, celle d'un homme présémique, d'un monde où la distinction entre homme et animal n'était pas encore opérée³⁴⁶ ». Cette nostalgie est celle d'un *Illud Tempus*, ou Grand Temps, ce qui plonge les personnages animalisés dans le mythe.

b - L'animal que donc nous sommes³⁴⁷

Certains personnages conservent les caractères d'une seule espèce d'animal et sont tout entiers définis par cet animal auquel ils ont associés. L'inspecteur de police (*Bella*) possède la physionomie d'un chien mais aussi son comportement de chien de chasse, qui flaire et poursuit sa proie :

El inspector era un hombre con una apacible cara de perro. (*Bella*, 210)

Tuvo un gesto de fatiga y sus rasgos parecieron mas perrunos. (*Bella*, 247)

D'autres, comme le docteur Castro, peuvent être désignés sous la figure d'un animal comme « viejo chivo » (*Bella*, 70) et, plus loin, apparaître sous les traits d'un autre animal selon les circonstances : « un batracio en la penumbra de un acuario » (*Bella*, 228) lorsqu'il est vu par l'avocat Gavilán, puis qualifié de « porcino y viril a pesar de la edad » (*Bella*, 295). Ce personnage ambigu et au passé trouble peut muer selon les circonstances. Il est adaptable à l'idéologie décadente de la société dont il fait partie.

³⁴⁶ André Siganos, *Le minotaure et son mythe*, op. cit., p. IX.

³⁴⁷ d'après le titre de Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006.

Le chien de garde de Millonetis (*Las perlas*) est à l'inverse humanisé par le narrateur qui adopte aisément son point de vue :

Hercules observaba la reunión. Desde el punto de vista del perro, los humanos se comportaban de forma mucho mas ordenada que los perros, esto es, no se movían en jaurías, o por lo menos no en aquella fiesta, aunque el animal advirtió cierto agolpamiento en torno a la mesa del buffet. Muslitos de tortola confitados! Ironizó el perro [...] Como sus antepasados de los mosaicos de Pompeya, perros guardianes robustos y fieles, el animal sabía lo que era la decadencia. (*Las perlas*, 361)

La référence aux mosaïques romaines donne à ces considérations une intemporalité mythique. On assiste lors de la fastueuse soirée organisée par Millonetis à un renversement des rôles. Le chien se pose en observateur, connaisseur de l'âme humaine et porte un jugement critique sur la fête comme s'il était le seul personnage ayant du recul pour juger et transmettre l'avis du narrateur auteur. Par ailleurs, la sexualité, pulsion primaire, réunit l'homme et l'animal. En effet, le chien Hercules peut reconnaître l'odeur d'une chienne en chaleur dans un parfum de femme. C'est l'odeur commune de la femelle qui réunit les espèces :

El perro recibió el olor almizclado del perfume que llevaba la mujer, en algo similar al de los orines de una perra del vecindario. (*Las perlas*, 362)

Kauffmann éprouve des sensations similaires à celles du chien, et même s'il parvient à les analyser, celles-ci ne produisent pas moins d'effet sur lui :

El perfume de Lolita era denso, visceral, probablemente patchouli, o almizcle, o cualquier esencia segregada por una glándula que volvía loco a Kauffman, como esos aromas que las hembras de los animales del bosque difunden a su alrededor y que se condensan en el mismo momento en que se va a producir el acoplamiento. Ella pasó por delante en el ascensor ignorando los pensamientos zoológicos de Kauffman. (*Las perlas*, 316)

Remarquons que l'on retrouve ici l'adjectif « zoológico » déjà employé à propos de Maria Antonia dans *Islas*. L'homme n'est donc qu'une espèce parmi d'autres espèces animales réunies sous le terme de zoologiques. Rappelons ici que selon Levi Strauss, « pour un indien des deux Amériques, l'âge du mythe est celui où la communication était possible (entre les règnes), les êtres à cheval sur deux natures³⁴⁸ ». L'odorat, nous l'avons signalé plus haut, est le sens le plus primitif. Il est souvent plus développé

³⁴⁸ Claude Lévi-Strauss, *Entretiens avec Bernard Pivot*, émission *Apostrophes*, diffusée sur Antenne 2 le 4 mai 1984. A voir dans les archives de l'INA : <http://www.ina.fr/emissions/apostrophes/>

chez certains animaux que chez l'être humain. Il n'est pas surprenant que les odeurs fortes caractérisent ces personnages animalisés :

El olor de su ropa, el tufo bovino que se desprendía de sus faldas aumentó la sensación de paz rural. (Bella, 371)

Les lieux fréquentés par ces personnages sont eux-mêmes affectés par cette assimilation à l'animal :

La habitación de Toribia era la guarida de un viejo elefante, con su olor característico, una mezcla de olor a cuero y olor a pies. (*El Libro*, 25)

Mais il est dans ce grand bestiaire des animaux beaucoup moins pacifiques et les termes «carnassier», «requin», «loup» ou «prédateur» font partie du lexique courant pour parler des hommes d'affaires de haut vol. Jean Ziegler développe ce sujet dans la deuxième partie de son essai *Les Nouveaux maîtres du monde*³⁴⁹ sous le titre : «Les prédateurs».

c - Les grands prédateurs, figures de Jupiter

Parmi les animaux, il en est un qui est considéré comme le roi : le lion. Il représente le pouvoir dans les fables de La Fontaine, Il n'y a rien d'étonnant à ce que Duque, alias Millonetis, soit décrit sous des aspects léonins :

Era como los leones cuando han tenido un buen día y han dormido la siesta (*Las perlas*, 249)

- Hermosa noche - admitió el Duque haciendo chasquear las fauces. (*Las perlas*, 248)

Ce qui impressionne le plus, c'est la gueule ouverte du lion :

Lanzó un bostezo houstoniano que descubrió el cavernoso interior escarlata de su boca y se aclaró la garganta con un largo trabajo de limpieza de tuberías. (*Las perlas*, 71.

[...] abriendo la boca hasta enseñar las irritadas estrías escarlatas del paladar. (*Las perlas*, 175)

Remarquons que c'est bien la gueule d'un félin qui est décrite ci-dessus. L'intérieur de la gueule ouverte du lion Millonetis est décrite comme une menace sous-jacente et permanente. Son tube digestif montre sa capacité à

³⁴⁹ Jean Ziegler, *Les Nouveaux maîtres du monde et ceux qui leur résistent*, Paris, Fayard, Points, Essais, [2002] 2013, p. 93 et suiv.

digérer, assimiler l'adversaire dans une démarche d'appropriation de l'Autre, d'engloutissement, tel un ogre. La comparaison avec le caïman³⁵⁰ renvoie aux mêmes caractéristiques d'avalement :

Cerrando las mandíbulas con un sólido chasquido de caimán.
(*Las perlas*, 71)

De façon plus générale, le magnat des affaires est un animal carnivore en face de qui chaque être humain est une proie possible :

[...] el Duque le recibía con la amplia benevolencia de los animales carnívoros cuando una presa se adentra en su círculo de acción. (*Las perlas*, 248)

La dentition est, comme chez les animaux, le signe de l'appartenance à une espèce de prédateur carnassier, ou à la race des chefs ou des mâles dominants :

John Huston despachó la carne haciendo exhibición de su magnífica dentadura. El abogado acometió su porción con mayor dificultad. (*Las perlas*, 69)

Il est clair que l'avocat n'est pas doté d'une si belle dentition et qu'il est donc moins bien armé dans la lutte pour le pouvoir économique et financier, transposition moderne de la chasse pour la nourriture³⁵¹. Selon l'humeur, Millonetis peut être classé dans l'espèce des ruminants inoffensifs ou des carnassiers dangereux. Il y a en lui plusieurs espèces animales :

[...] dejándo escapar un gruñido de animal rumiante [...]. Luego, dejó escapar un gruñido de animal depredador. (*Las perlas*, 77)

Cela fait écho à la vision du monde mythique des indiens pour qui « les espèces ne sont pas si distinctes que l'on ne puisse en franchir les barrières par métamorphose, durable ou éphémère³⁵² ». L'onomastique est limpide, car le narrateur met en évidence le sens des noms propres :

³⁵⁰ Signalons au passage que cette image est si puissante qu'elle a été utilisée également à propos de l'homme d'affaire et homme politique italien Silvio Berlusconi (*Le Caïman* est le titre d'un film de Nanni Moretti datant de 2006 qui lui est consacré).

³⁵¹ D'un point de vue politique, la description de l'homme sous les traits de l'animalité a permis de fonder la prise de pouvoir par une bourgeoisie qui craint pour ses propriétés. La question de l'animalité est liée à celle du capitalisme, nous dit Julie Saada : « Le loup, le monstre, le bourgeois » in *Usages politiques de l'animalité*, Jean Luc Guichet (dir.), Paris, L'Harmattan, 2008, p. 208.

³⁵² Bernard Mezzadri, « Claude Lévi Strauss a-t-il encore son mot à dire ? », *Europe*, janvier-février 2013, numéro sur Claude Lévi Strauss, p. 8-9.

Y en fin, Kauffman paladeaba la coincidencia semántica casualmente establecida entre las garras que habían aparecido marcadas en el cuello del joyero y las garras del apellido Garras. (*Las perlas*, 105)

Y a pesar de lo inadmisibile de aquella hipótesis judicial, no necesitaba indicio mas concluyente que aquel, atrapado en la garra de Garras. (*Las perlas*, 55)

Le nom de Garras renvoie à l'oiseau de proie, peut-être le vautour, qui se contente des restes d'un prédateur supérieur. L'animal Garras est également comparé à un ours et à un sanglier :

Garras y el oso eran la diferente envoltura mortal de una misma persona, aunque no supiera con cual de los dos había de enfrentarse. (*Las perlas*, 298)

Garras sonrió con mueca de jabalí. (*Las perlas*, 287)

Le fond de sa piscine reflète la personnalité véritable du propriétaire, qui se sent l'âme d'un tigre :

Ahora el sol caía de lleno sobre la piscina, y los mosaicos del fondo ondulaban como una piel de tigre. *Las perlas*, 126

Cuando asomaba la cabeza [...] su expresión era feroz. (*Las perlas*, 127)

Sa mort le transforme en différents animaux de plus en plus éloignés de l'être humain. Il passe du mammifère au poisson et enfin à l'insecte :

Bastaba con observar su aspecto de cachalote a la deriva (o de escarabajo muerto, sí, la misma idea que había surgido en la mente del filipino pareció rozar también el pensamiento de Kauffman). (*Las perlas*, 299)

Fernando Garras, al morir, se había transformado en un enorme escarabajo. Así lo veía Aquino Tuan, y no lo sorprendían esas transformaciones. (*Las perlas*, 296)

Cette métamorphose n'a pas de quoi surprendre le serviteur philippin, qui pratique la magie noire et est habitué aux rituels mythiques.

On passe ensuite tout naturellement de l'animalisation à la réification, ce qui illustre une vision mythique de l'interpénétrabilité des règnes :

El cadáver quedó flotando sobre la luz sumergida, la espalda prominente, los brazos abiertos, inmóvil como un leño a la deriva, aferrado aún a la toalla como al último asidero de esta vida. De su cabeza brotaba una tenue arborescencia de sangre y masa encefálica que se fue disolviendo en tintas delicadas, como la acuarela, apenas sugerida y ya difuminada, de un jardín japonés (*Las perlas*, 295)

Le corps flottant de Garras n'est plus qu'un objet, une oeuvre d'art abstraite. La légèreté de l'aquarelle y traduit la fragilité de la vie humaine, dans un monde où tout se transforme, où rien n'est pérenne.

Ces personnages jupitériens disposent de valets ou de gardes du corps qui sont les gardiens de leur pouvoir : Hercules en est l'archétype. Ce nom désigne à la fois un homme dans *Islas* et un chien dans *Las perlas*. C'est la fonction qui fait le personnage. Hercules peut être aussi bien un garde du corps qu'un chien de garde. C'est le verbe « garder » qui traduit l'essence de l'être. Rappelons à cette occasion que le mythe est dans le verbe c'est-à-dire dans l'action et non dans le substantif. En effet, « Le mythe n'existe que par sa geste, par son drama, par son cortège d'épithètes et de verbes³⁵³ ». Hercules est celui à qui Eurysthée, roi de Mycènes en Argolide, commanda les douze travaux, afin de débarrasser la terre de ses monstres.

Cependant, cet Hercule-là, loin de débarrasser la terre de ses monstres, est le défenseur d'un faux dieu : le veau d'or, celui qu'adorent ses maîtres, qu'ils soient le grand patron invisible de la Compañía dans *Islas* ou le magnat Millonetis dans *Las perlas*. Le grand patron de la très grande entreprise anonyme (La Compañía est un terme générique qui peut désigner n'importe quelle très grande entreprise) aux agissements opaques mais qui engrange des bénéfices colossaux et illicites fait partie, ainsi que Millonetis, de ces hommes d'affaires qui régulièrement font la une de la presse espagnole pour tel ou tel scandale financier. Ils ont contribué à la culture du « pelotazo » qui désigne un enrichissement spéculatif rapide et dénué de tout scrupule. On peut consulter là-dessus l'article d'Ignazio Aiestaran³⁵⁴ paru en novembre 2012 dans *Diario de noticias de Navarra*. Manuel Vasquez Montalban en a également fait état dans un article intitulé « Manifiesto anti-corrupción » publié dans *El País*, le 31 / 05 / 1990³⁵⁵.

Hercules, le garde du corps, est chargé dans *Islas* de débarrasser la Compañía des gêneurs, de ceux qui voudraient dénoncer ses agissements illicites, ou de dissuader ceux qui seraient tentés de détourner l'argent de la Compañía à leur profit, comme pourrait le faire Fortes. Hercules est donc un

³⁵³ Gilbert Durand, *Introduction à la mythologie, Mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel, Spiritualités, 1996, p.190.

³⁵⁴ <http://www.noticiasdenavarra.com/2012/11/18/sociedad/cultura-del-pelotazo>
page consultée le 12/05/2013.

³⁵⁵ <http://www.otromundoesposible.com/2011/02/23/manifiesto-anti-corrupcion/>
page consultée le 23/02/2011.

serviteur dévoué des puissants, plus apprécié pour sa force physique que pour son intelligence. « Teodoro es mi perro sabueso » dit de lui son supérieur Meneses. Le garde du corps affirme lui-même : « Mi trabajo consiste en limitar la curiosidad » (*Islas*, 202). Sa devise est : « no meter las narices en los guantes ajenos » (*Islas*, 202).

Hercules, le chien de garde, joue le même rôle auprès de son maître Millonetis. Il est chargé d'impressionner les visiteurs potentiellement dangereux. Kaufman le perçoit dès sa première visite dans la villa du milliardaire :

En el interior de la casa la sombra de Hércules, el perro, cambió de lugar
(*Las perlas*, 72)

A sus espaldas, la sombra de Hercules cambiaba por segunda vez de lugar.
(*Las perlas*, 73)

L'avocat ressent comme une obscure menace le mouvement qui signale sa présence discrète. En effet, le molosse est présenté chaque fois comme une ombre. Invisible, mais présent. Il est également comparé plus loin à « un cuerpo de guardia presentando armas » (*Las perlas*, 78). Mais son instinct de prédateur lui fait regretter que « [...] nadie, frente a la fácil presa de aquel desconocido arrinconado en el asiento trasero del automóvil, le daría órdenes de atacar. » (*Las perlas*, 78)

Ces deux Hercules sont si semblables que l'homme pourrait être un animal et l'animal un homme. Repéré par Fortes dans le hall de l'hôtel, le garde du corps est décrit à l'aide de l'éthologie animale :

Había cambiado de camisa y lucía una corbata luminosa de color naranja. Parecía una señal de alerta o un aviso, como la entrada en actividad sexual de un macho dominante. (*Islas*, 193)

Toujours sous le regard de Fortes, il est vu comme un animal qui choisit toujours la meilleure place, selon les circonstances, garantie d'un meilleur confort :

El ingeniero observo que se hallaba bajo el ventilador del aire acondicionado y dedujo que Hercules pertenecía a una especie de animales oportunistas. Llevaba gafas de sol. (*Islas*, 142)

L'association des termes « animales » et « oportunistas » a de quoi surprendre. L'opportunisme s'applique à l'être humain, capable d'analyser les situations. Néanmoins, il peut s'agir également d'un comportement

instinctif, qui tend à s'orienter toujours vers la situation la plus avantageuse ou la plus confortable.

Tout le roman *Las perlas* est placé sous le signe de l'animal, et ce, dès l'incipit, avec l'invasion de punaises dans le bureau de Kaffman, comme si cette invasion inaugurerait la victoire de l'instinct animal sur la raison :

El día 3 de agosto aparecieron cucarachas en el despacho de Alfredo Kauffman, prestigioso abogado y uno de los más solicitados asesores jurídicos de la ciudad. (*Las perlas*, 11)

André Siganos rappelle que «le mythe se signale par la présence marquante de l'animal humain, c'est à dire (du) sujet pulsionnel³⁵⁶». Or, tous les personnages de *Las perlas* agissent ou sont agis par les pulsions qui les dominent. Ils ne sont que des marionnettes mues par la cupidité. C'est pourquoi ce roman est particulièrement riche en métaphores animalisantes.

L'instinct de Maria Antonia (*Islas*) est si puissant que l'image qui lui correspond n'est plus celle de l'animal. C'est une force quasi tellurique (« una aguja » et « un imán ») qui anime sa capacité à déceler l'argent. Elle sort de chez elle mue par une pulsion irrésistible, en quête de cette force qui l'attire irrésistiblement :

Ella sentía una necesidad absoluta de salir de casa y dirigirse en una dirección determinada, lo mismo que una aguja se orienta como un imán.. (*Islas*, 246)

Ce pouvoir d'attraction de l'argent sur Maria Antonia peut sembler exagéré, voire excessif. Mais le processus métamorphique entre l'homme et l'animal est déjà en lui-même une figure de l'excès. Nous allons maintenant étudier les aspects de cet excès qui s'exercent autour de l'argent.

3 - Hubris et Ploutos

Dans son dialogue avec le psychanalyste au sujet de l'argent, Fortes évoque le cochon et sa symbolique :

– En cuanto a los cerdos – prosiguió Fortes – son el animal de la gente previsora, de las cajas de ahorros, de los fondos de pensión. (*Islas*, 184)

³⁵⁶ André Siganos, «définitions du mythe», in Danièle Chauvin, André Siganos, Philippe Walter, *op. cit.*, p. 96.

Le besoin d'argent est un besoin relié à ce qu'il y a d'animal en l'homme. En effet, l'argent garantit la sécurité matérielle dont tout être a besoin pour assurer sa survie.

a - Ploutos, maître de l'hubris

Cependant, alors que l'animal néglige la proie lorsqu'il est rassasié, le désir de posséder ne connaît pas de limites chez l'homme, ce que traduit ci-dessous l'adjectif « inverosímiles » :

Aunque los recursos del abogado Kauffman fueran considerables y no necesitara en modo alguno aumentar su confort o su más que envidiable tren de vida, aquella invitación hacia inverosímiles latitudes de la cuenta bancaria surtía algún efecto. (*Las perlas*, 38)

Dans la mythologie grecque, Hubris est une divinité allégorique de la notion d'*hubris*, que l'on peut traduire par « excès » ou « démesure³⁵⁷ ». « L'homme qui commet l'hubris est coupable de vouloir plus que la part qui lui est attribuée par le destin. Le mythe d'Icare est un exemple du désir de l'Homme d'aller toujours plus loin, au risque de devoir se retrouver face à face avec sa condition de simple être humain³⁵⁸ ». Vouloir égaler les dieux n'est pas le seul exemple de l'hubris. Il en va de même pour le désir de posséder, la cupidité, sentiment qui tend vers la démesure. L'argent est donc un thème qui permet d'aborder ce que les grecs considéraient comme un crime : la démesure ou l'hubris, châtiée par Némésis, divinité de la vengeance destructrice qui ramène la démesure dans les limites assignées à l'homme par son destin. Lorsqu'il est question d'argent, les personnages régressent à un comportement instinctif. C'est le cas de Fortes :

Eran actitudes primitivas. En los asuntos de dinero los gestos se reducen a lo esencial. (*Islas*, 181)

Maria Antonia (*Islas*) thésaurise de l'argent sous le sol de sa cuisine. Elle sait instinctivement où se trouve l'argent, lorsqu'il est en grande quantité :

[...] sintió que en algun lugar, dentro del hotel, había una enorme cantidad de energía. Todo el hotel estaba caliente. Era el mismo calor que despedían sus

³⁵⁷ Christophe Carlier, Nathalie Gritton-Rotterdam, *Des mythes aux mythologies*, Thèmes et études, Paris, Ellipses, 1994, p. 38.

³⁵⁸ http://www.home-educ.org/pdf/les_mythes_de_la_connaissance.pdf
page consultée le 24/02/2013.

ahorros, pero en una enorme cantidad. Era un calor inmenso, concentrado en un puño. (*Islas*, 246)

Ce n'est pas l'argent en lui-même mais plutôt l'excès d'argent qui est décelable. Il est indiqué par l'immense chaleur qu'il dégage. On ne peut manquer de faire le rapprochement avec l'adjectif « radiactivo » qui est utilisé pour les perles radioactives du roman *Las perlas*, grâce à « enorme cantidad de energía » et « calor inmenso concentrado en un puño ». L'argent a, comme l'énergie nucléaire, la propriété de provoquer des catastrophes planétaires comme celle de Tchernobyl³⁵⁹. C'est dire si la comparaison avec l'énergie nucléaire comporte un sens eschatologique.

Un appel à contribution de jeunes chercheurs publié en 2011 a porté sur le thème : « avoir plus : une figure de l'excès ? ». En voici un extrait : « Brisant l'ordre et la mesure constitutifs de toute chose ou de tout être, la tendance à "avoir plus", exprimée notamment par le terme grec *pleonexia*, et que Jean-Pierre Vernant définit comme "un désir d'avoir plus que les autres, plus que sa part, toute la part", apparaît d'emblée comme une réalité chaotique et tentaculaire³⁶⁰ ».

Ce désir insatiable d'« avoir plus » se vérifie à travers ce dialogue entre le trafiquant Prwzulski et Millonetis dont le nom ou surnom à la terminaison en « etis » rend compte de sa propension malade à accumuler des fortunes :

-Sabes lo que siento, Prwz ? Siento envidia de mi mismo- exclamo el Gran Duque melancolico.

-Envidia, Duque ?

-Envidia, Prwz. He amasado una fortuna. Pero siento envidia de lo que me queda por ganar. (*Las perlas*, 180)

³⁵⁹ Manuel de Lope, dans *Iberia* (vol.2 : *La imagen múltiple*) Debate, 2005, parle également de « núcleo cargado de energía » (131) à propos du reliquaire de la vierge du Pilar à Zaragosse et il file la comparaison jusqu'à dire que les religieux sont « los administradores de la energía altamente espiritualizada del átomo. » (131) jusqu'à la conclusion suivante : « el avión que despegó del aeropuerto de Llobregat en Barcelona tenía como misión alcanzar un objetivo religioso y no militar, lo que ya informa mucho sobre las raíces profundas que alimentaron desde el principio la contienda en ambos bandos » (132). La religion serait, selon lui, à l'origine du conflit qui a dévasté l'Espagne dans le courant du siècle dernier.

³⁶⁰ L'association de doctorants et de jeunes chercheurs en philosophie ancienne et en sciences de l'Antiquité "Zétésis" (www.zetesis.fr) a organisé un colloque les 10 et 11 juin 2011 sur le thème "Avoir plus, une figure de l'excès" et lance un appel à contribution pour ce projet.

On constate l'absurdité d'une situation où Millonetis n'ayant plus personne au dessus de lui à envier en vient à s'envier lui-même, car le « toujours plus » ne saurait admettre de limite. L'hubris est également le fait de son lieutenant Garras, dont le nom évoque les serres d'un rapace et qui périt de ses propres excès :

Solo allí, junto a la piscina, en los últimos ardores del mes de agosto que endurecían su cuerpo hasta convertirlo en el barro tostado de un gladiador de Pompeya, Fernando Garras tenía el sentimiento, entre helénico y romano, de vivir unos paradójicos instantes de inmortalidad. (*Las perlas*, 277)

Ce sentiment d'immortalité qui le fait sentir l'égal des Dieux est celui de la démesure. On retrouve cette démesure dans l'attitude de défi lancé au ciel (« parecía amenazar el cielo »), donc aux Dieux et au Destin, dans la description suivante :

Cerró los ojos y alzó el puño a las oscuras copas de los pinos, donde el atardecer ponía ribetes de sangre en las nubes de tormenta. Como un coloso de reducidas proporciones, enfundado en su albornoz heráldico, Fernando Garras parecía amenazar al cielo, y desde la altura, un pájaro blanco y negro, probablemente una urraca, respondió con un graznido. (*Las perlas*, 284)

L'adjectif « heráldico » appliqué au peignoir de bain qui comporte au dos les initiales brodées de son propriétaire donne l'idée d'une volonté de transcender son identité pour accéder à une condition supérieure. La vengeance de Nemesis s'abat sur lui par le truchement du personnage de son serviteur Aquino Tuan. Le titre du chapitre où le serviteur philippin réalise à la fois sa vengeance personnelle et celle de la divinité Némésis s'intitule: *El Ángel exterminador*. Il n'est donc que le bras armé d'une divinité chargé d'exécuter cette vengeance. Les figures de l'excès et de la violence, tel Garras, se distinguent par un acte « monstrueux » qui les fait sortir de l'humanité (à l'instar de Médée). Garras accomplit un crime crapuleux particulièrement horrible contre Kiki Calonge, un homosexuel qui a eu entre les mains une des perles convoitées par Garras.

b - Le juif errant : un promoteur de l'hubris

Il semble que la cause de l'hubris soit figurée par le personnage de Prwzulski, archétype de l'aventurier affairiste sans scrupule, solitaire et apatride (*Las perlas*, 260) :

Los negocios lo hubieran llevado a [...] cualquier lugar donde un hombre sin raíces pudiera encontrarse frente a arraigados hombres de negocios con un par de millones para invertir. (*Las perlas*, 347)

Przwylski est un élément extérieur à la société espagnole. Il possède plusieurs passeports, plusieurs nationalités. Il est par nature un exilé perpétuel :

Paladeó la copa de vino blanco con nostalgia apatrida, como si su personalidad errante albergara en su interior al judío Prwz-Pérez, y al argentino Prwz-Perdido, y al polaco Prwz-Prwzulski, o cualquiera de las posibles reencarnaciones de todos los aventureros que convivían en su seno. (*Las perlas*, 250)

Selon le mythe³⁶¹, le juif errant fut un témoin de la Passion du Christ, condamné à l'errance éternelle (ou à l'attente) pour avoir injurié le Christ sur le chemin du Calvaire. Il fuit sans cesse en attendant son retour, c'est-à-dire la fin des temps. Ce qui n'était qu'une légende est considéré comme un mythe grâce à la redondance de l'élément « régénération ». Le juif errant ne meurt jamais. Ce personnage est marqué par un « atavismo transcendente de los verdaderos exiliados » (*Las perlas*, 346). L'exil est sa condition et il a déjà vécu plusieurs vies :

Lo mismo que disponía de tres pasaportes, le parecía haber gozado del privilegio de vivir otras tantas vidas. (*Las perlas*, 348)

C'est un mythe à mettre sur le compte de l'énigme du Temps. Le mythe de l'éternel retour et de l'errance sans fin est repris ici. Nous allons voir qu'il est enrichi du mythe du marchand du temple qui corrompt les âmes en les incitant à la cupidité. Le juif errant est dans *Las perlas* ce fauteur de trouble qui sème le désir inextinguible de posséder. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce qu'une partie de l'action du roman *Las perlas* se déroule à Marbella, sur la Costa del sol, lieu qui concentre certaines des plus grosses fortunes d'Espagne et d'ailleurs, qui attire les flashes des photographes de la presse "people" et où ont éclaté quelques scandales financiers des plus retentissants. Il suffit de rappeler la corruption organisée durant la décennie 90 autour du maire de Marbella, Jesus Gil³⁶², qui a construit sa fortune sur la

³⁶¹ Marcello Massenzio, *Le juif errant ou l'art de survivre*, Paris, Cerf, 2010, p. 5.

³⁶² L'homme d'affaires et ex-maire de Marbella est à l'origine d'un système de corruption qui a persisté après lui. On peut en prendre connaissance sur le site de Canal Sur

construction immobilière, le plus souvent dans des conditions illégales. Le secteur immobilier a servi à recycler l'argent sale de la drogue, au blanchiment de capitaux frauduleux³⁶³. Dans *Islas*, la Compañía fait du trafic d'armes en direction du Nigéria par une entreprise de transport maritime basée dans le port de Valencia (*Islas*, 154).

Nous avons relevé plus haut à propos de l'argent de Maria Antonia (*Islas*) qu'il dégagait une chaleur radioactive. Les perles radioactives (*Las perlas*) qui devaient servir à organiser un trafic d'uranium ne sont qu'une allégorie de la tentation, de l'appât du gain et du pouvoir. N'oublions pas que l'étranger diabolique qui se présente sous le nom de Prwzulski, nom imprononçable pour un Espagnol, donc symbolique de ce qui est étranger, est à l'origine de l'intrusion dans la diégèse des perles radioactives, funestes pour qui les acquiert.

Ce juif errant possède plusieurs noms et donc plusieurs identités :

Prwz-Pérez-Perdito-Prwzulski dejó chispear amablemente sus ojos líquidos, dando a entender, como a menudo sucede con esas formulas de cortesía que llegan a expresar exactamente lo contrario de lo que se desea, que esperaba recorrer los siete mares y los cinco continentes, en reencarnaciones sucesivas, sin volver a encontrarse con el abogado. (*Las perlas*, 259)

On peut en imaginer les réincarnations successives sous des apparences diverses et trompeuses, tel le diable, afin de susciter chez les hommes la cupidité. Il est l'élément incitateur, le promoteur de la cupidité sans bornes. Selon Marcello Massenzio, le juif errant est une figure « polysémique et mythique³⁶⁴ ». Il est devenu « une figure maléfique forgée par l'antisémitisme moderne³⁶⁵ »³⁶⁶. Cette figure maléfique a pour patrie le

Andalucía :

http://www.canalsur.es/portal_rtv/web/noticia/id/121454/seccion/549/los_actores_principales_de_la_corrupcion_marbelli

³⁶³ On peut consulter un mémoire de recherche soutenu à ce sujet à l'Université Autonome de Madrid : José Luis Díez Ripollés, Alejandra Gomez-Céspedes et qui a donné lieu à un article: « La corrupción urbanística, estrategias de análisis », *Revista Española de Investigación Criminológica*, Artículo 5, Número 6 (2008)

URL :<http://www.criminologia.net/pdf/reic/ano6-2008/a62008art5.pdf>

³⁶⁴ Marcello Massenzio, *op. cit.*, p. 6.

³⁶⁵ Marcello Massenzio, *op. cit.*, p. 5.

³⁶⁶ Marcello Massenzio le présente également comme « juge de l'Histoire, champion de toutes les révoltes et de toutes les libertés » dans *Le juif errant ou l'art de survivre*, *op. cit.*, p. 5. Mais cette dernière figure ne s'applique pas au personnage de Prwzulski.

monde et il n'est pas surprenant que l'immense salle d'attente de l'aéroport soit pour lui accueillante et apaisante :

Aquel vestíbulo inmenso acogía toda su errante nostalgia y apaciguaba su alma sensible y práctica de aventurero. (*Las perlas*, 347)

Contre toute attente, cet esprit ironiquement qualifié de « sensible », d'âme « práctica », cherche un sens au chaos du monde :

Consultó de nuevo su reloj. Las 6 de la tarde del 6 de septiembre, noveno mes del año, lo cual componía un dígito extraño, 669. Prácticamente la cifra de la Bestia. Un presagio que sus más cabalísticos antepasados no hubieran dudado en descifrar. En el fuero interno de Prwzulski se agitó un breve desasosiego. (*Las perlas*, 347)

On peut voir que c'est par le vecteur des chiffres, donc du calcul, qu'il cherche un sens au monde, comme si les mathématiques pouvaient expliquer le monde, mettre en équation l'univers.

Mais l'allusion à La Bestia ne le perturbe que quelques instants, car il interprète aussitôt ce présage comme l'annonce de l'arrivée d'un groupe de trisomiques à l'allure bestiale dans la salle d'attente de l'aéroport :

Una vez descifrado el presagio numérico, se sintió más seguro. El mundo cobraba sentido. (*Las perlas*, 350)

Ce personnage se sent sécurisé par les chiffres. Il reconnaît La Bestia dans l'anomalie génétique qui affecte les personnes du groupe. Pour lui, La Bestia, ou le Mal, ne peut être qu'autrui dans sa différence. L'ironie de la phrase « el mundo cobraba sentido » cache mal que justement, le monde est complexe, opaque et mystérieux. Son explication est absurde, relève de l'irrationnel et de la superstition et n'est destinée qu'à apaiser un instant fugace d'angoisse métaphysique. Mais la Bestia qu'il croit déceler dans un groupe de trisomiques 21 à l'aéroport, n'est autre que lui-même.

La Bestia se manifeste dans *Islas* sous l'apparence d'une valise remplie de billets de banque :

Fortes se detuvo a pensar en el Maldito Maletín como si hubiera dejado de ser un objeto anónimo ... La letra M era la inicial de la cosa sucia. Era también la cara del Monstruo. (*Islas*, 290)

Les majuscules de « Maldito Maletín » et de « Monstruo » renvoient précisément à ce qui est désigné dans *Las perlas* par « la Bestia ». Le parallèle est établi grâce à la radioactivité qui caractérise aussi bien les perles du roman *Las perlas* que l'argent sale de *Islas* :

Por encima de cierta masa crítica el dinero se transformaba en un material radiactivo. (*Islas*, 192)

L'argent est le moteur de l'action, moteur fonctionnant à l'énergie nucléaire et qualifié de « radioactif », donc potentiellement meurtrier. On comptabilise trois meurtres dans *Las perlas*, et un trafic d'armes vers un pays en guerre dans *Islas*. Fortes (*Islas*) est constamment sous la menace d'un garde du corps, Hercules.

Rappelons les dernières affaires de corruption qui ont touché des élus de la Communauté valencienne, l'affaire Gürtel et ses ramifications à Madrid, et diverses communes de la Costa del Sol. C'est précisément sur ces lieux que se situe l'action de *Las perlas* et de *Islas*, lieux marqués par des scandales politico-financiers³⁶⁷.

Sans jamais faire allusion à aucune affaire en particulier, Manuel de Lope dépeint une Espagne où l'argent est une nouvelle religion, dont le juif errant est le missionnaire, où la culture du « pelotazo » gangrène toutes les couches de la société. L'explication à cela est à rechercher dans la tentation de la cupidité, figurée par les perles radioactives (*Las perlas*), par les mallettes remplies d'argent toujours qualifié de « radiactivo » (*Islas*), et enfin personnalisée par la figure du juif errant (*Las perlas*) dont le mythe est renouvelé ici. Ce mythe prend la figure de Ploutos, l'argent, qui, lorsqu'il atteint des sommes considérables, serait une des manifestations du diable qui tente les hommes pour les entraîner vers l'hubris et la transgression. Il serait l'Antéchrist, fomentateur de tous les excès et débordements, et semeur de zizanie parmi les humains. Il est le ferment des guerres intestines, celui sur le compte duquel on met tous les cataclysmes, celui qui est condamné à expier une faute par l'errance sans fin.

c - De la transgression à l'inversion des valeurs

L'excès conduit tout naturellement à la transgression, qui devient une valeur pour de nombreux personnages. Millonetis défend une véritable éthique de la transgression :

La verdadera grandeza del comercio está en el contrabando y la piratería – prosiguió el Duque - Esa es la épica del libre mercado, no la ética. (*Las perlas*, 167)

³⁶⁷ Alfons Cervera a publié un recueil d'articles relatifs à l'affaire Gürtel parus dans *Levante-EMV* : Alfonso Cervera, *Gürtel & company : (una serie valenciana)*, Barcelona, Ediciones de intervenció cultural/El viejo topo, 2011, 221 pages.

Todo lo prohibido es caro. El pirata y el contrabandista se guían por el código de las prohibiciones como si fuera su código civil. (*Las perlas*, 165)

La transgression se manifieste également dans l'art culinaire :

Ese verano se habían puesto de moda en Marbella las cenas de manjares prohibidos (*Las perlas*, 170)

Suit une liste descriptive de ces mets défendus, car issus d'espèces animales protégées ou en voie de disparition qui montre davantage de goût pour l'illégalité et la transgression que pour d'authentiques raffinements gastronomiques :

Era una cena de transgresión, que se disfrutaba con un punto de sadismo gastronómico. (*Las perlas*, 171)

La répétition de l'adjectif « furtivos » met en évidence la systématisation de l'illégalité, érigée en principe :

Se necesitan cazadores furtivos, pescadores furtivos, cocineros furtivos, etc., etc., etc. Y todo eso cuesta mucho dinero. (*Las perlas*, 171)

Meneses raconte à Fortes qu'il a mangé des mets extraordinaires dans un restaurant de New York :

Filete de gacela, ya ves, una gacela árabe, un animal de los desiertos de Arabia en vías de extinción. Cada filete vale lo que un Rolex. Pues créeme, dejé la mitad en el plato. (*Islas*, 297)

Ce qui en fait le prix, c'est précisément qu'ils sont illégaux. La même attitude vaut pour la sexualité, car il s'agit de franchir des limites :

Dicen que había una experiencia más extraordinaria todavía, prosiguió Meneses. Era follar con dos putas ciegas a la vez. Lo intentaría la próxima vez que fuera en Londres. Nadie conoce nunca sus limites. Pero no quería abrumarle con sus historias. También el sexo podía ser una exageración. (*Islas*, 303)

L'hubris s'empare de la sexualité :

Todos los hombres se vuelven megalómanos cuando llega el momento del sexo. (*Islas*, 225)

L'avocat d'affaires Kauffman se sent après avoir copulé avec une jeune prostituée comme le roi Sardanapale « después del sacrificio de cien concubinas » (*Las perlas*, 230). Il compare sa puissance sexuelle à celle d'un bombardier :

El bombardero B52, bajo fuertes radiaciones azuladas de Danone, seguía sobrevolando las avenidas nocturnas de Madrid (*Las perlas*, 226)

Nourriture et sexualité sont deux choses essentielles et vitales, tout autant pour les humains que pour les animaux. Et lorsque la jeune prostituée Shooshoo rapporte à Fortes qu'une amie lui a raconté qu'elle avait vu en Thaïlande une prostituée « follar con un orangután » (*Islas*, 222), elle relate un accouplement monstrueux qui rappelle l'accouplement transgressif de Pasiphaé avec un taureau.

Ce goût pour la transgression conduit à un renversement des valeurs. Meneses en prend conscience en dénigrant les nourritures sophistiquées :

Meneses alabó los platos sencillos. Aquello era un delicioso manjar que no había inventado ningún cocinero loco porque parecía salido de los primeros días de la Creación. (*Islas*, 301)

Meneses, l'« homme sans scrupules », serait un modèle, un idéal à atteindre pour Fortes :

Hubiera deseado superarse a sí mismo y ser un hombre sin escrúpulos. (*Islas*, 164)

Mais Fortes a des valeurs opposées à celles de son supérieur Meneses, ce qui se traduit par l'inversion de « culpa » par « inocencia » :

El ingeniero podía retirarse con la señal de la culpa, que para él era la señal de la inocencia. (*Islas*, 291)

Le brocanteur véreux de *Las perlas* tient des listes de clients dans des ouvrages aux titres bibliques, qui détournent le sens du vrai Livre :

Entre las páginas del Libro de los Jueces estaban las direcciones de los morosos. En el libro del Exodo, las de los que necesitaban un escarmiento. (*Las perlas*, 146)

L'utilisation d'un lexique lié au divin renforce ce renversement des valeurs. L'entreprise Danone est élevée au rang de divinité : « El inmortal letrado de Danone » (*Las perlas*, 150) luit dans le ciel nocturne comme une étoile et rivalise avec les entités bancaires auxquelles le terme « constellaciones » confère l'éternité des dieux :

Alto en el cielo brillaban constelaciones de logotipos bancarios. (*Las perlas*, 50)

Le parcours de golf est un chemin de croix pour Kauffman qui veut gagner son paradis dans les affaires « efectuando el recorrido de los nueve hoyos del señor » (*Las perlas*, 67). Le terrain de golf est un parcours à accomplir,

une métaphore de la vie où chaque trou est « el ojo de Dios » (*Las perlas*, 63) au fond duquel chacun cherche son être propre :

[...] afanosos y andariegos grupos de enanos proseguían la búsqueda de su propia identidad entre los hoyos de Dios o cualquier otra malsana interpretación del juego.. (*Las perlas*, 64)

Cette prétendue recherche est vaine et erronée puisque qualifiée de « malsana interpretación ». Le caddie porte « una camisa estampada con la cara de Jesucristo algo que no parecía importarle ni al Duque ni al club » (*Las perlas*, 64). Toutes ces références christiques montrent par effet de contraste combien ces personnages se tiennent éloignés des valeurs chrétiennes. En effet, ils sont des adorateurs du veau d'or. Le caddie n'est là que pour suivre attentivement « las explicaciones del gran Duque, pensando aplicarlas algun día y llegar a ser rico y campeón de golf ».

Kauffman a pour objectif de se procurer la seconde perle, comme s'il s'agissait d'un Saint Graal, d'une quête spirituelle :

[...] Kauffman sintió que se estaba acercando a su objetivo. Y el objetivo que nunca hubiera sospechado era la posesión de la segunda perla, como quien se aferra con el puño cerrado a una segunda fuente de energía espiritual. (*Las perlas*, 187)

L'inversion des valeurs apparaît nettement dans l'extrait ci-dessus. La « fuente de energía » désigne en réalité l'argent, que Manuel de Lope associe à l'énergie nucléaire. L'analogie entre les deux est leur pouvoir de destruction. C'est pourquoi on peut parler d'antinomie à propos de l'association de « energía » et de l'adjectif « espiritual ». En aucun cas, l'argent ne peut être associé à une forme de spiritualité. Ces renversements se retrouvent jusque dans le décor. La couleur bleue de l'herbe du terrain de golf, qualifié de « verdadero pulmón de Marbella » le rend factice :

Las verdes ondulaciones del campo recibían el resplandor de la luna con emanaciones cianóticas. La hierba era azul. (*Las perlas*, 163)

L'adjectif « cianóticas » est employé également pour la lumière du néon que diffuse l'enseigne Danone (*Las perlas*, 81). Il s'agit de cette couleur bleutée que prend la peau lors d'une asphyxie des cellules. C'est la description d'une ambiance malsaine, voire mortifère. Marbella est une cité irréelle, entièrement coupée de son histoire et de la réalité :

Sólo destacaban, bajo el baño de luna, las irreales perspectivas del mundo como en un cuento de hadas, plateadas praderas de ensueño, curvas sombrías, bosquecillos sin lobo. (*Las perlas*, 164)

Kauffman déambule dans un paysage décrit comme « Uno de los paisajes más costosos del universo » (*Las perlas*, 66). L'adjectif « costoso » est surprenant pour qualifier ce qui est normalement gratuit, en tant que fruit de la nature : le paysage. Mais l'évocation de son prix est une indication sur les transformations subies par un paysage métamorphosé, qui n'a plus rien de naturel. L'artifice est placé au-dessus de la nature et c'est cette artificialité qui fait la valeur du paysage. De même, le mensonge et l'hypocrisie prennent la place de la vérité et de la sincérité dans l'échelle des valeurs. Lorsque Prwz essaie de savoir où sont passées les précieuses perles en interrogeant Kauffmann, celui-ci lui répond :

Entiendo lo que me quiere decir, pero no sé nada. (*Las perlas*, 255)

Et Millonetis confirme qu'il dit bien la vérité :

Dice la verdad Prwz. Es uno de mis peores abogados (*Las perlas*, 255)

En effet, Millonetis associe la sincérité à l'incompétence, et un bon avocat est selon lui un bon menteur.

Nous avons parlé plus haut de l'animalisation des personnages. Nous observons que la métamorphose va jusqu'à l'inversion. L'incompréhension de Kaufman envers ses hôtes de Marbella est si radicale que la folie ne suffit pas à traduire la frontière qui les sépare. C'est une folie animale qui les anime, encore plus pulsionnelle et incontrôlable :

[...] todos estaban locos, pero no a la manera humana, sino a la manera, más extraña, incomprendible, pero no por ello infrecuente, en que está loco un perro, un caballo, o cualquier animal. (*Las perlas*, 258)

Ses hôtes sont l'image d'une altérité absolue. C'est finalement du chien Hercules dont Kauffman se sent le plus proche :

O mejor dicho, y por salvar los comedidos modales del perro, todo el mundo parecia loco menos el perro, y en esa excepcion que hacia del animal un ser tan cercano que Kauffman se retenia el impulso de lanzarse en su busca y abrazarse a su cuello, en esa salvedad encontraba Kauffman la mejor confirmacion a los debiles y extranos sintomas de locura que habia percibido a su alrededor. (*Las perlas*, 259)

Le chien est celui qui représente le mieux les humains aux yeux de Kauffman, dans une inversion humain-animal qui mêle les espèces. On pourrait affirmer, à l'instar de Jean Bertrand Pontalis, que «la barbarie ne s'oppose pas à la civilisation mais est au cœur de la civilisation» en remplaçant le terme «barbarie» par «bestialité». En effet, il y a transmutation

de l'espèce humaine à l'espèce animale. La bestialité est bien au cœur de l'humanité et de sa civilisation.

Il existerait une correspondance entre la terre et les hommes et ce qui affecte la Terre-Mère affecte aussi les hommes :

También podía ser que la explosión de la cantera pronosticara un nuevo desgarramiento de sus propias tripas... (*Bella*, 276)

L'homme égaré dans le monde comme dans un labyrinthe cherche autour de lui des signes qui lui permettraient d'accéder à la connaissance :

Todo lo que el mar generoso recogía y vomitaba con la indiferencia astronómica de las mareas y que un hombre inteligente como él, el abogado, sabría interpretar como signos arrojados a la arena o jeroglíficos de una civilización. (*Bella*, 252)

Les hommes cherchent des révélations ou des explications simples dans des signes comme les chiffres ou les lettres. Fortes tente également de déchiffrer le sens du monde grâce aux idéogrammes (*Islas*, 31) et à l'interprétation des chiffres :

Su habitación era la número 8. Mientras introducía la llave miró el número. El cero estrangulado. El infinito vertical. La numeración del Universo. Los dedos pulgares de cada mano enumeraba los dedos restantes, como cuentan los niños, cuatro y cuatro, los cuatro elementos, las cuatro potencias del alma, el primer modo de entender los números que había tenido la humanidad. (*Islas*, 29)

Et Gavilán (*Bella*) recherche le sens de la vie dans un poème mystérieux dont il veut à tout prix savoir qui en est l'auteur. Mais ses tentatives sont illusoires et la réponse a de quoi le décevoir. Il s'agit en effet d'un poème collectif, écrit par jeu, ce qui est beaucoup moins fascinant que s'il était l'œuvre d'un poète maudit et génial. Rappelons que Verlaine (*Les Poètes maudits*, 1884) et Baudelaire (*L'Albatros* in *Les Fleurs du mal*, 1858) ont élevé la figure du poète maudit au rang de figure mythique. La curiosité de l'avocat est déçue. La réalité ne correspond pas à ses attentes et manque de transcendance. Ses efforts sont vains.

Tous ces personnages sont comme le minotaure, mi-homme mi-bête, égarés dans le labyrinthe d'un monde qu'ils ne comprennent pas, et leur essence même les pousse vers l'hubris et la transgression.

Ce regard porté sur un univers chaotique et insensé offre naturellement une vision de chute, de fin d'un monde. Jean Ziegler³⁶⁸ rappelle que Jürgen Habermas a une vision apocalyptique de la toute puissance du capital

³⁶⁸ Jean Ziegler, *op. cit.*, p. 12.

financier. Nous pouvons rapprocher cette idée de celle de Paul Ariès qui a déclaré lors de sa conférence du 05/05/2010 à la Bibliothèque de la Part-Dieu à Lyon que notre société contemporaine profane le sacré (les valeurs) et sacralise le profane (l'argent) dans une inversion dont nous pouvons penser qu'elle conduit précisément à cette toute puissance de l'argent. C'est l'adoration du Veau d'Or qui entraîne une eschatologie.

D – UNE ESCHATOLOGIE SATURNIENNE

L'eschatologie collective est « l'étude de la fin des temps et de la fin du monde qui, selon la conception linéaire du temps achèvera l'histoire³⁶⁹ ». Mais en vertu d'une conception cyclique du temps, Christine Dumas Reungoat³⁷⁰ rappelle que, le temps n'ayant pas de limite, puisqu'il est plutôt une éternité, le monde n'a ni commencement ni fin. Néanmoins, de tout temps, l'homme s'est demandé comment le monde est né, et y a répondu par les mythes. Le monde serait plutôt une succession de fins suivies de recommencements. En réalité ce sont différents commencements qui s'emboîtent les uns dans les autres selon une « mise en abyme ». Car « toujours la première aube est précédée d'une autre : une manière d'exprimer l'infini³⁷¹ ». À cette mise en abyme des commencements répond en miroir celle des fins car « à chaque catastrophe d'ampleur universelle succède une restauration du monde dans laquelle se mire déjà le fléau suivant et la prochaine reconstitution de l'univers, et cela de façon indéfinie³⁷² ». Dans la mythologie grecque, par exemple, la naissance de Zeus signifie la mort de Cronos. C'est pourquoi nous nous proposons d'étudier les fins avec les commencements.

1 - Fin et recommencement

Bella présente de nombreuses métaphores de la fin d'un monde, notamment à travers les odeurs. L'odeur de fermentation et de pourri qui enveloppe l'espace des Thermes est une métaphore odorante de l'extinction du temps lié au passé franquiste des trois personnages Ana Rosa, le Général et Castro :

Olía a madera podrida. Todo olía a fermentación. (*Bella*, 74)

³⁶⁹ Patrick de Laubier, *L'eschatologie*, Paris, PUF, Que sais-je, 1998, p. 3.

³⁷⁰ Christine Dumas Reungoat, *Vérité des mythes*, Paris, Les Belles Lettres, 2001.

³⁷¹ *Ibidem*, p.12.

³⁷² *Ibidem*, p.12.

De même, l'haleine fétide du général renvoie à sa décrépitude :

Del general emanaba un aliento insoportable, como si el hígado se le subiera a la boca [...] y aquel aliento del infierno confirmaba su esperanza de que el otrora ufano coronel Lopez Goitia, del victorioso Ejército del Norte, estaba destinado a la eterna condenación. (*Bella*, 18-19)

En effet, le foie est l'organe qui nettoie l'organisme. S'il ne fonctionne plus, tout le corps s'empoisonne. La décrépitude est d'autant plus forte qu'elle est contrastée par « otrora ufano » et « victorioso ». De même, les termes « héroe de guerra » et « político cuartelero » sont contrebalancés plus loin par « decrepitud » et « incontinencia senil » (*Bella*, 92).

La sensation qu'éprouve Gavilán en quittant l'hôtel des Thermes confirme qu'il est en présence d'une fin :

[...] cruzó la verja del jardín poseído por la sensación de que una parte del decorado iba a desplomarse a sus espaldas presagiando los inminentes trabajos de demolición. (*Bella*, 328)

L'odeur de pharmacie et de drogues qui enrobe Ana Rosa est un parfum factice indiquant une conservation artificielle qui ne saurait masquer longtemps la fin imminente :

El muchacho sentía el finísimo olor a farmacia. (*Bella*, 85)

Sa propre fin est prévue par le général Goitia qui en a choisi le décor, symboliquement crépusculaire :

Desde que se había retirado a Linces, el objetivo de su vida había sido morir frente a un crepúsculo. (*Bella*, 92)

C'est la fin également pour Maria Antonia. Cette sensation de fin annoncée réunit l'enfance et la fin de vie dans une conception cyclique du temps :

Pero si alguien le hubiera dicho a María Antonia que la memoria de su infancia era el síntoma del fin de su vida no lo habría creído [...] y lo habría atribuido al retorno de ciertas estampas que a fuerza de resucitarlas en la memoria». (*Islas*, 34)

L'emploi du mot « retorno » rappelle les retours cycliques. Le passé s'immisce dans l'actualité comme pour mieux refermer la boucle :

En aquel momento de angustia su abuela apareció en la pantalla del televisor. (*Islas*, 242)

Pourtant, dans le cas du sanatorium, le temps ne semble pas cyclique mais plutôt linéaire :

De tantas agonías como se habían reunido en aquel edificio no había quedado nada. (*Islas*, 254)

« no había quedado nada » ne laisse espérer aucun recommencement. Mais il s'agit de la sensation subjective qu'en a Fortes.

La construction de plusieurs romans est circulaire, la fin ramenant toujours au début. C'est le cas de *La sangre* dont nous avons dit que le temps T2, celui du présent de la narration, commence avec l'arrivée en avion du petit-fils de Maria Antonia, le futur notaire Goitia. Le roman se termine avec le retour à Madrid de ce même personnage, dans une structure en épanadiplose. La visite de Goitia a seulement permis l'anamnèse du personnage principal, Castro. Goitia repart aussi ignorant qu'à son arrivée de sa véritable identité. La diégèse n'a fait que raviver la mémoire de Castro sans faire avancer l'action.

Bella s'ouvre sur la mort du Général Goitia. Giulio Ferroni³⁷³ rappelle après Guy Larroux³⁷⁴ que la mort est un thème habituellement réservé à la fin du roman, mais qu'elle peut également figurer à l'ouverture, notamment dans le roman policier pour lequel c'est une loi du genre, ou le conte dont le personnage est un orphelin, ce qui est le cas de *El Libro*.

Après les funérailles du général, ses proches le suivent tragiquement dans la mort. L'avocat Gavilán arrive de Madrid pour découvrir à Linces une intrigue qui le plonge dans ce que nous avons analysé comme un itinéraire initiatique. Son nom est une antonomase. En effet, il n'a rien d'un épervier. On observe une contradiction entre le rôle que lui donne son statut d'avocat censé défendre un héritier cupide, et ses véritables désirs, éveillés par la fascination qu'il éprouve pour Ana Rosa. La parenthèse de son séjour initiatique à Linces se referme sur ces mots :

Aquella noche llamó por teléfono a Margarita, su mujer, para avisarle de la hora de llegada. Fue una conversación cariñosa, familiar, sin pasión y sin versos. A la mañana siguiente temprano regresó a Madrid. (*Bella*, 460)

Remarquons le prosaïsme et la sécheresse de ces trois dernières phrases, strictement informatives, qui soulignent ainsi la banalité de sa vie antérieure à la parenthèse de son séjour à Linces, banalité vers laquelle il retourne en

³⁷³ Giulio Ferroni, « Mourir au début, mourir à la fin », *Fabula/Les colloques*, Le début et la fin. Roman, théâtre, B.D., cinéma, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document816.php>, page consultée le 21 juillet 2013.

³⁷⁴ Guy Larroux, *Le mot de la fin. La clôture romanesque en question*, Paris, Nathan, 1995, p. 70-73.

rejoignant sa femme à Madrid. Gavilán a entrevu des espaces nouveaux pour lui (l'amour et la poésie) mais la fin du roman le renvoie à son terne quotidien madrilène antérieur à la diégèse. Ainsi la structure de ce roman décrit également une boucle.

À l'inverse de celle du général de *Bella*, la mort du jupitérien Millonetis, survient à la fin de *Las perlas*, au terme d'une fête nocturne qui fait état de toute sa magnificence. Il meurt d'un accident cardiaque et non de vieillesse comme le général franquiste de *Bella*. Millonetis est inoxydable. On peut comprendre par là que la puissance financière, à l'inverse de l'idéologie franquiste, ne connaît pas de décadence. Il n'est donc pas atteint par la dégradation des corps due au temps, donc à Chronos, mais foudroyé par Zeus, comme il est annoncé dès la page 66 :

Podía morir partido por el rayo, alguna guerra podía arruinarle, pero nadie podía imaginar su decadencia. (*Las perlas*, 66)

En effet, il meurt dans les dernières pages du roman à la fin d'une fête qui est une apothéose, au sens où il rejoint les dieux de l'Olympe, lui, magnat des affaires, craint et vénéré telle une divinité, régnant sur un ordre social établi par lui-même et sur un monde entièrement fabriqué à sa mesure, celui de Marbella. Zeus, ou Jupiter, maître de la foudre, ne peut être vaincu que par le destin³⁷⁵, sous la forme d'une crise cardiaque foudroyante :

Poco antes del amanecer se despertó con un nuevo malestar. La boca se le llenaba de saliva amarga y una dolorosa punzada le cruzaba el pecho. Entonces supo que había llegado ciertamente a las fronteras de lo invisible. (*Las perlas*, 372)

C'est dans la lumière du matin (« los pies en un rayo de luz ») qu'il est découvert mort. Sa fin a lieu à l'aube, moment qui symbolise une renaissance. Paradoxalement, la scène d'ouverture du roman se déroule en fin d'après-midi, et cette première scène s'achève sur un crépuscule :

Solo en su despacho, al fin solo en su despacho, Kauffman levantó la persiana para admirar los destellos de acero y cristal que arrancaba el crepúsculo en los arrogantes rascacielos de Madrid. (*Las perlas*, 36)

On peut même ajouter qu'il commence sur une double fin, avec cette description d'une vieille photo en noir et blanc de l'impératrice Zita, la plus prestigieuse propriétaire du fameux collier de perles à l'origine de l'intrigue :

³⁷⁵ « Il était le dieu tout-puissant, dont la volonté était limitée seulement par les arrêts inéluctables du Destin » <http://mythologica.fr/grec/zeus.htm>, page consultée le 20/06/2013.

El abogado reconoció a la emperatriz Zita, sin duda en los tiempos de su palacio de Lequeitio en el último esplendor de los Habsburgo, oropeles ya tardíos que guardaban la patina de un pasado, aunque milenario algo trasnochado y viejo, como si los siglos se transformaran en rictus. (*Las perlas*, 19)

Le lexique regorge de termes liés à la fin comme « último esplendor », « oropeles ya tardíos », « un pasado trasnochado ». C'est la fin d'une époque, d'une aristocratie surannée. Cette scène d'ouverture se présente doublement sous le signe de la fin, alors que la dernière scène du roman débouche sur l'aube.

Cette inversion semble signifier que tout le contexte décrit par la diégèse (succession d'actes mus par la cupidité et le narcissisme) est appelé vers sa propre fin. Cette société dans laquelle prospère le vice est une société décadente. Ceci rappelle le Crépuscule des Dieux de la mythologie scandinave qui relate une fin du monde où « les frères s'entretuent pour cause de cupidité³⁷⁶ » où les dieux combattent les géants et où le monde est détruit par l'eau et par le feu. La lutte a bien lieu entre le jupitérien Millonetis et son lieutenant félon, Garras, un Hercules « capaz de muchas hazañas » (*Las perlas*, 123), qui se voit comme un « héroe que se sabe destinado a mayores empresas » (*Las perlas*, 158). On comprend bien sûr que « mayores empresas » ne renvoie pas à des actes d'héroïsme mais qu'il signifie : prendre la place tant convoitée du magnat Millonetis. Il y a là une inversion de la fonction herculéenne. On assiste à une perversion du mythe d'Hercule. Ce faux Hercule, nommé Garras, que nous avons décrit comme un géant, n'est pas invincible : il est assassiné dans les ombres du crépuscule par son propre serviteur, Aquino Tuan. Dans cette société décadente et corrompue, les serviteurs tuent leurs maîtres dans une gigantomachie moderne. Lucian Boia remarque que « très fréquemment le dérapage des rapports sociaux et la généralisation des comportements contre nature précèdent et annoncent la fin d'un monde³⁷⁷ ».

Islas commence également par une fin symbolique, avec cette description :

Era el mes de octubre, cuando ya se ha recogido el vino, pero aquella era una tierra de pastos que no producía vino. Al atardecer era una isla entre montañas. Los bosques cambiaban de color y el otoño había empezado a alargar las sombras. (*Islas*, 13)

³⁷⁶ Lucian Boia, *La fin du monde : une histoire sans fin*, Paris, La découverte, Poche, Essais, 1999, p. 19.

³⁷⁷ *Ibidem*, p.23.

C'est l'automne, qui est la fin de la plénitude et de l'épanouissement de la nature. Cette saison prépare l'hiver, qui est pour la nature une sorte de mort apparente. Dans cet incipit, l'idée de fin est doublée par le moment de la journée, l'« atardecer ». Le roman commence donc sur une double fin. De plus, il se déroule d'un crépuscule à un autre, bien des semaines plus tard. À Barrantes, au début :

Se presentaba un crepúsculo sangriento. Las nubes se habían echado encima de la tierra. Mañana iba a llover. (*Islas*, 50)

Et pour Fortes, le roman s'arrête à Madrid, sur ces mots :

Fortes echó a andar en aquella dirección, siguiendo la tradición municipal de que los esplendorosos crepúsculos de la sierra son el mar de Madrid. (*Islas*, 310)

Le crépuscule de Madrid représente la fin d'un monde dont il se détourne, celui de son collègue Meneses. Mais le monde isolé de Barrantes, village considéré comme une île, (« Al atardecer era una isla entre montañas », (*Islas*, 13) et que l'on pourrait croire pour cette raison protégé du reste du monde, n'est pas le lieu des espérances de Fortes. Nous avons montré que les personnages de ce milieu rural : Maria Antonia et ses croyances, Tertuliano le conteur, Miguelito en Dionysos ressuscité, appartiennent à un univers imprégné de mythes. Ce monde rural et mythique a fourni à Fortes un cadre à son itinéraire initiatique. Néanmoins, ce n'est pas dans le village de Barrantes qu'il espère une renaissance, mais à Madrid, la ville d'où il vient et où il retourne à la fin. Ici aussi, nous observons cette construction en boucle qui structure les romans précédents. Rappelons que Gavilán (*Bella*) quitte Madrid pour Linces et y retourne à la fin. Miguel Goitia (*La sangre*) arrive de Madrid à Hondarribia au début du roman puis y retourne à la toute fin. L'adolescent Miguel Goitia (*El Libro*) quitte Madrid pour le Mexique et rentre chez lui dans les dernières pages. Cette structure correspond au mythe du voyage initiatique dont l'archétype est l'*Odyssee*. Chaque personnage revient à son point de départ comme si un nouveau départ était possible, car la fin est aussi un début.

Fortes est donc attiré par la contemplation du crépuscule, qui dans ce cas précis, est moins associé à l'idée de fin qu'à celle d'une ouverture, d'une émergence, exprimée par la comparaison avec la mer : « los esplendorosos crepúsculos de la sierra son el mar de Madrid. » (*Islas*, 310). En effet, la mer évoque l'immensité des possibles. L'histoire de Fortes commence à ce moment-là, une fois qu'il a tiré un trait sur son passé. Ce roman a une fin ouverte : la suite reste à écrire, à imaginer, à entrevoir par le lecteur.

L'homme contemporain désespéré par le monde moderne se tourne vers d'autres îles qui restent à découvrir :

Aquellos eran los primeros días en que disfrutaba como nunca había disfrutado de sentimiento de estar en Madrid. Se acercaba el solsticio de invierno. Faltaban pocas semanas para el renacer de la luz. (*Islas*, 308)

Le crépuscule des dernières pages du roman laisse entrevoir un renouveau grâce au « renacer de la luz ». Cet homme moderne a un monde à reconstruire. Celui-ci est obsolète, caduc. Fortes incarne l'homme contemporain, animé par un désir de spiritualité, une démarche existentielle telle qu'elle est décrite par Michel Maffesoli dans *Le Réenchantement du monde*³⁷⁸ : il signale, dans nos sociétés marquées par la rationalité, des résurgences profondes et archétypales d'une quête initiatique et spirituelle. Fortes est animé du « souci spirituel propre au grouillement culturel caractérisant les périodes de changement civilisationnel³⁷⁹ ». On peut le dire également pour Gavilán dont la recherche du passé d'Ana Rosa s'apparente à une quête initiatique.

Ce « réenchantement » du monde se manifeste à travers la voix de la vieille Maria Antonia qui interprète ainsi le progrès technologique du téléphone portable :

Veía a la gente hablar sola por la calle con una mano en la oreja y aunque ya sabía lo que era un teléfono móvil no le cabía duda de que aquello anunciaba el retorno de Dios y la llegada universal de la telepatía. (*Islas*, 39)

Pour elle, l'objet technique, la matérialité, ne s'oppose nullement à la spiritualité. Bien au contraire, elle les relie dans une coïncidence des opposés dont Maffesoli dit qu'elle est « un des fondements de la mémoire sociale, et de l'inconscient collectif³⁸⁰ ». Or, Maria Antonia est une femme dont nous avons dit qu'elle possède la connaissance des choses du monde et de l'au-delà, du surnaturel. Son grand âge en fait un personnage de mémoire, de ce qui est « archaïque », autrement dit originel et fondamental.

³⁷⁸ Michel Maffesoli, *Le Réenchantement du monde, Une éthique pour notre temps*, Paris, La Table ronde, 2007.

³⁷⁹ *Ibidem*, p. 196.

³⁸⁰ *Ibidem*, 187.

Cette espérance d'un retour de Dieu envisagé par Maria Antonia illustre le fait que « l'attente d'un âge historique privilégié traverse toute l'histoire humaine et son expression écrite a pris bien des formes, soit l'âge d'or ou règne de Chronos des conceptions cycliques de l'histoire [...]»³⁸¹ ». Et si la mort est comparée à la fin du jour :

Como les sucede a las personas de edad, Maria Antonia intuía su muerte en la muerte de la tarde. (*Islas*, 242)

c'est parce que le jour renaît, puisqu'il s'inscrit dans l'alternance des jours et des nuits, comme si la mort n'était qu'un passage vers une renaissance. Cette conception de la mort admet une renaissance cyclique identique à celle des phénomènes naturels répétés par le temps cosmique. Il s'agit bien là du temps du mythe, celui de l'Éternel Retour, dont parle Jean Pierre Hammel³⁸². Cette vision du temps qui veut que le futur rejoigne le passé traduirait selon Lucian Boia un désir de « régression vers le sein maternel³⁸³ », l'angoisse de la mort comme fin inéluctable.

La lumière crépusculaire accompagne toujours l'idée de fin et de mort :

La última luz de la tarde entraba como un cuchillo por la puerta entreabierta. Conocía a la mujer que llamaba. Su rostro aparecía entre la hoja y el bastidor de la puerta como una cabeza decapitada. Tenía el pelo rojo y ardiente en el contraluz de la calle. Era una cabeza en el hilo de un cuchillo. La cabeza decapitada habló. (*Islas*, 35)

Les termes « cuchillo », accompagné de « hilo » et « hoja » ainsi que « cabeza decapitada » annoncent la mort dans une vision violente et prémonitoire. Il est notable que le moment choisi soit précisément la fin de l'après-midi (« la última luz de la tarde ») et que la chevelure soit d'un rouge « ardiente », comme enflammée par le soleil crépusculaire. Cette image frappante, vision fantastique d'un coucher de soleil violent et ensanglanté est emblématique de l'esthétique de Manuel de Lope.

³⁸¹ Patrick de Laubier, *L'eschatologie*, Paris, PUF, Que sais-je, 1998, p. 77.

³⁸² Jean-Pierre Hammel, *op. cit.*, p. 17.

³⁸³ Lucian Boia, *op. cit.*, p. 13.

2 - Une esthétique crépusculaire

Il existe une correspondance entre les phénomènes de la nature et les destins des humains. L'orage annonce la tragédie (« un descalabro ») :

Todavía tenía en sus oídos el retumbar de los truenos en la tormenta de la tarde, como la premonición de un descalabro. (*Bella*, 14)

Mais bien plus souvent que le tonnerre, qui affecte l'ouïe, c'est le décor, avec la magnificence de ses images et la violence de ses couleurs qui entre en phase avec les états d'âme. Le terme « declinante » s'applique habituellement au soleil, aux heures de la fin d'après-midi :

Del mismo modo su memoria recitó algún verso sin esperar ninguna madrugada, en un milagro de inspiración pentecostal. *Vives en las tinieblas bajo lámparas de plata*. Todo eso eran historias, rastros de humo en un declinante estado de ánimo mientras los días perdían su baza ante las horas otorgadas al anochecer. (*Bella*, 333-334)

On peut voir ci-dessus que l'état d'âme du personnage décline en suivant le fil des heures crépusculaires. À l'inverse du héros romantique qui projette son état d'âme sur la nature, on peut constater, dans la citation qui suit, que c'est la nature qui domine le monde intérieur du personnage. Ce dernier subit l'action :

También el otoño temprano del norte anadía la inquietud agonizante que el abogado creía ser melancolía, y era el sentimiento de la muerte de las cosas en el más lujoso despilfarro otoñal de seda verde y oro, en la más amenazadora exhibición de crepúsculos sangrientos [...]. (*Bella*, 271)

En effet, le sujet de l'action est « el otoño » et l'avocat n'est même pas conscient de la vérité des choses puisqu'il prend pour de la mélancolie un sentiment bien plus profond qui est la prémonition de la mort de toute chose. C'est Gaïa, la Terre-Mère qui manifeste ici sa toute-puissance.

On peut relever ci-dessus le terme « amenazadora », annonciateur de la fin tragique de Castro dans *Bella*. Les mots « agonizante », « melancolía » et « muerte » sont en résonance avec les moments de l'automne et du crépuscule. Le plaisir esthétique qu'éprouve le docteur Castro à l'évocation de l'automne est un sentiment mêlé de joie et d'inquiétude lié au sentiment de sa propre finitude (« seguir con vida » ; « un año más ») :

Era el otoño, pensó el doctor con nostalgia. Era el otoño, pensó con cierta alegría escolar, sin olvidar que pasada la borrasca vendrían los días del mar color acuarela y los horizontes nacarados, y nada había más hermoso que el esplendor

de los robles y castaños otoñando, y nada resultaba mas grato que la perspectiva de seguir con vida para contemplar ese lujoso esplendor un año mas. (*Bella*, 60)

La splendeur de l'automne est liée à l'idée de la fin et aussi à l'idée de sang, par la couleur rougeoyante de la végétation. On retrouve fréquemment les mots « sangre », « sangriento », « ensangrentar », associés à l'automne et au crépuscule. Nous avons relevé plus haut : « exhibición de crepúsculos sangrientos » (*Bella*, 271). On retrouve ce même adjectif associé à l'idée de l'annonce d'une fin (« anunciaba un derroche final ») qui est une acmé (« derroche ») de l'esthétique automnale en correspondance avec la fin calamiteuse du docteur :

[...] contemplando el mismo crepúsculo que el general contemplaba, la misma barra sombría del horizonte donde aún se iluminaba con bruscos resplandores la tormenta, los mismos flecos sangrientos donde el poniente anunciaba un derroche final. (*Bella*, 21)

[...] el cielo se había desgarrado y anunciaba un crepúsculo sangriento. (*Bella* 14)

La fin de l'automne est le temps de Saturne³⁸⁴, qui était vénéré durant les fêtes Saturnales, une fête de régénération, juste avant le solstice d'hiver, au crépuscule de l'an. On peut donc penser que cette fin annoncée implique également un changement, un renouveau.

De nombreuses scènes ont lieu à la tombée de la nuit, ce qui donne lieu à la description ou parfois la simple évocation d'un ciel crépusculaire :

Las cristaleras de los miradores lanzaban destellos al sol crepuscular en la parte francesa. Cualquier mirada podía también adivinar el paisaje de una antigua batalla. (*La sangre*, 35)

[...] frente al cielo ensangrentado del crepúsculo. (*Las perlas*, 80)

Ce soleil crépusculaire colore le paysage et invite l'imagination à se remémorer un de ces paysages de peinture de bataille romantique sur un fond rougeoyant. On penserait à un tableau de Delacroix :

El cielo recibía nubes de oro como en la iconografía de una aldea incendiada y el saqueo y pillaje de una ciudad. (*La sangre*, 111)

³⁸⁴ Marie-Josette Bénéjam-Bontemps, « Saturne », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 1208-1211.



Eugène Delacroix, *Massacres de Scio*, 1824, huile sur toile, 417 x 354 cm, Paris, musée du Louvre



Eugène Delacroix, *La barque de Dante*, 1822, huile sur toile, 189 x 246 cm, Paris, musée du Louvre

Le mot « iconografía » nous oriente de façon plus explicite vers l'imagerie traditionnelle, la peinture d'histoire avec ses couleurs rouge et or symboles de violence et de sang versé au combat. Pour l'auteur, qui n'a pas connu la guerre civile, ses références sur celle-ci proviennent forcément d'images vues et mémorisées : tableaux, photographie, cinéma. Il retrouve ses références picturales dans le paysage, et, au lieu que ce soit la peinture qui s'inspire du paysage, c'est le paysage qui semble s'être inspiré de la peinture ou, du moins, qui suscite des réminiscences picturales.

La description suivante avec son ciel tourmenté et son colosse en modèle réduit qui semble défier les dieux pourrait très bien être celle d'une peinture de Goya :

Cerró los ojos y alzó el puño a las oscuras copas de los pinos donde el atardecer ponía ribetes de sangre en las nubes de tormenta; Como un coloso de reducidas proporciones, enfundado en su albornoz heráldico, Fernando Garras parecía amenazar al cielo, y desde la altura, un pájaro blanco y negro, probablemente una urraca respondió con un graznido. (*Las perlas*, 284)

Une autre image goyesque est celle de l'incendie de la maison close, un lieu infernal. L'image du chalumeau est « esperpéntica³⁸⁵ », grotesque, dans la vision cauchemardesque qu'elle présente de la réalité :

Yo vi salir las llamas por la ventana trasera como por un embudo lanzando llamas, como si la ventana fuera un mechero de gas. (*Bella*, 146)

L'utilisation de l'iconographie sous toutes ses formes n'est pas rare dans la littérature espagnole contemporaine et le romancier Raphaël Torres en fait le constat lors de sa conférence du 22 novembre 2002 à la villa Gillet à Lyon puisqu'il déclare : « Es cierto que los escritores pensamos que una palabra vale más que mil imágenes, pero no lo es menos que la utilización de estas, sean pictóricas, fotográficas o cinematográficas otorga a los que escribimos otra dimensión, otro sentido, otro alcance, y hasta en según qué casos, otra inspiración ». Philippe Merlo³⁸⁶ en fait également l'observation en l'appliquant au genre policier dans un encadré intitulé « Les rapports textes-images » dans son ouvrage *Littérature espagnole contemporaine*. Natalie Noyaret³⁸⁷ y

³⁸⁵ Au sens du genre littéraire créé par Ramón del Valle Inclán, qui présente une vision déformée de la réalité, comme renvoyée par un miroir concave. Par exemple : *Luces de Bohemia*, *Martes de carnaval*. Quevedo et Goya sont des précurseurs.

³⁸⁶ Philippe Merlo-Morat, *Littérature espagnole contemporaine*, « Licence » Paris, PUF, « Quadrige Manuels », 2013 [2^{ème} édition], p. 277.

³⁸⁷ Natalie Noyaret, *Narrativa española de hoy, La imagen en el texto, 2000-2010*, Berne, Peter Lang, 2012.

a consacré un ouvrage : *Narrativa española de hoy, La imagen en el texto, 2000-2010*.

Dans le passage suivant semblent se concentrer les images mythiques qui fondent l'esthétique lopiennne :

Se dio la vuelta y contempló la agonía de luz en los cristales. Le pareció escuchar el ruido cizañoso del tiempo a un ritmo inexorable y agresivo. El rostro del jardinero asomó por el marco más alto de la ventana como un diablo crepuscular, subido a una escalera de mano, esgrimiendo sus heráldicas podaderas. (*Bella*, p.431)

La « agonía de luz », c'est la lumière crépusculaire qui se reflète sur la vitre de la fenêtre. Le terme « agonía » associe le crépuscule à la mort. Dans la deuxième phrase, cette image s'associe et se superpose à la violence du temps qui exerce son pouvoir destructeur sur les hommes (« cizañoso » et « agresivo » font écho par leur violence sonore à « agonía » pour la lumière déclinante et la mort). Étrangement, il y aurait un bruit du temps (« el ruido cizañoso del tiempo »). Ce bruit rappelle la théorie du Big Bang et du fond sonore de l'univers, découverte en 1965³⁸⁸. L'univers aurait près de 14 milliards d'années et les ondes sonores de la formidable explosion originelle sont encore perceptibles. Ce bruit du temps serait menaçant car annonciateur par son écoulement inexorable, de la mort, de la fin de toute chose. C'est bien Chronos qui une fois encore transparait à travers le récit.

Mais qui est alors ce jardinier décrit dans l'extrait cité plus haut, dont la figure s'inscrit dans un cadre (« asomó por el marco »), et qui est qualifié de « diablo crepuscular » (*Bella*, p.431)?

La notion de cadre nous oriente vers la peinture. Son visage apparaît dans la partie la plus haute de la fenêtre (« en el marco más alto de la ventana ») au dessus des reflets rougeoyants du crépuscule (que l'on pourrait qualifier d'« ensangrentado ») qui s'impriment sur la vitre. Ce personnage hallucinatoire brandit un sécateur comme une menace. Or, le jardinier est un personnage menaçant et castrateur pour Castro qu'une analyse onomastique permet d'assimiler à « castrado », du verbe « castrar » défini ainsi par María Moliner³⁸⁹ : « castrar : privar de la capacidad de reproducción ». Le jardinier est tout aussi menaçant pour son propre fils Zorrilla qui le fuit sans cesse, comme pour échapper à ce père saturnien,

³⁸⁸ http://www.cnrs.fr/cw/dossiers/dosbig/decouv/xcroire/rayFoss/niv1_1.htm. Site consulté le 14 mars 2013.

³⁸⁹ María Moliner, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1998.

tenté de castrer son fils. Rappelons qu'Ana Rosa met en garde le fils du jardinier :

¿Y qué diría tu padre si oyera lo que acabo de decir ? Te cortarían el pito con las grandes podaderas. (*Bella*, 86)

Qui est ce père qui cherche à ôter tout pouvoir à son fils empêchant ainsi la succession des générations et se maintenant dans un éternel présent sinon Saturne ? Et si l'ustensile qu'il brandit est qualifié d'héraldique, c'est qu'il est sa raison d'être, le symbole de son identité. Les cisailles coupent la végétation, mais aussi, comme les ciseaux des Parques, elles coupent le fil de la vie. C'est le tableau de Goya *Saturne dévorant ses fils* qui semble se dessiner sur la fenêtre que regarde Gavilán. Cette image d'un Saturne fou et sanglant, maître du temps, hante les pages de plusieurs romans de Manuel de Lope.



Francisco de Goya y Lucientes, *Saturne dévorant un de ses enfants*, 1821-1823,
Peinture murale transférée sur toile, 146 x 83 cm, Madrid, Prado.

La vitre joue également le rôle de support pour l'image dans *La sangre*, et la fenêtre de cadre pour la peinture. La violence sombre et lumineuse de ce tableau de Goya est toujours présente pour l'évocation de la tragédie :

[...] se hubiera escuchado un alarido y la cristalera del chalet de Las Cruces se hubiera teñido de sangre. (*La sangre*, 76)

Cette saisissante description est l'œuvre de l'imagination, car aucun meurtre ni aucune histoire sanglante n'a eu lieu dans cette demeure. C'est l'imagination du narrateur (et on peut dire aussi de l'auteur), trop jeune pour avoir connu la guerre, qui projette sur le décor du roman les seules visions de la tragédie qu'il peut connaître : celles que nous offre la peinture.

Cette esthétique que nous qualifions de crépusculaire convient à l'évocation du destin tragique des humains, qui marchent inéluctablement vers la mort, soumis au dieu Chronos.

Dans les lignes suivantes, les termes « cordero » et « sacrificio » renvoient à l'*Ancien Testament (Bible, Génèse 22)* où le sacrifice de l'agneau au lieu du fils d'Abraham était voulu par Dieu et annonçait la venue du messie :

Hombres y corderos, todos ellos merecían el sacrificio y su distribución en cuartos y canales por Carnicerías Piernavieja. El despilfarro del crepúsculo pasaba del malva al oro antes de ensangrentar el horizonte. (Bella, 160)

Le sacrifice des animaux permettait d'éviter celui des hommes. Mais dans la citation ci-dessus, les hommes et les agneaux suivent le même destin sacrificiel, sans distinction. La référence à la boucherie « Carnicerías Piernavieja » relie la première phrase à la deuxième où l'on trouve « ensangrentar ». L'agneau apparaît également en tant que Rédempteur dans le *Nouveau Testament*³⁹⁰, assimilé à Jésus-Christ, lors de l'Apocalypse. Nicolas Gire³⁹¹, auteur d'une thèse sur l'Apocalypse, en parle ainsi : « L'Apocalypse, temps de la fin, temps de l'enfin, fin des temps, feinte des temps, fait et défait le temps. Source inépuisable d'interprétations, [...] catalyseur des angoisses d'une humanité mortelle, angoisses considérablement amplifiée au XX^{ième} siècle. » L'actualité de notre XXI^{ième} siècle nous en fournit encore un exemple avec le village de Budarach dans l'Aude qui a été occupé pendant plusieurs semaines par quelques centaines de personnes dans l'attente de la fin du monde prévue pour le 21 décembre 2012.

Le terrible destin des hommes semble visible dans le paysage, gravé dans les manifestations crépusculaires. De même, l'image crépusculaire est une métaphore de la fin et de la mort. L'idée d'excès contenue dans « despilfarro » associé au crépuscule se retrouve ci-dessous associé au sang versé dans la guerre à travers le verbe « se derrochó » :

Donde se derrochó la hemoglobina durante la guerra del año 36. (Bella, 13)

Sa répétition ou sa redondance dans le texte la rend signifiante. Ces « métaphores obsédantes » (nous empruntons ce concept élaboré par

³⁹⁰ Raymond Edward Brown, *Que sait-on du Nouveau Testament ?*, traduit de l'anglais par Jacques Mignon, Paris, Bayard, 2011, p. 843.

³⁹¹ Nicolas Gire, Jacqueline Sessa (dir.), *L'Apocalypse comme illustration heuristique d'un siècle traumatisé*, Université Jean Monnet (Saint-Étienne). Date de soutenance : 2004. Num. national de thèse : 2004STET2082.

Charles Mauron³⁹², qui sélectionne dans un texte les images qui, par leur redondance, sont « obsédantes », et tente de justifier ces obsessions par ce qu'il appelle le « mythe » personnel de l'auteur) surgissent de façon récurrente dans l'œuvre de Manuel de Lope, et la couleur rouge du crépuscule ensanglanté est très souvent associée à une autre couleur, celle de l'or :

El crepúsculo de Madrid exhibía sus más lujosas galas en un despilfarro de sangre y oro que anegaba la ciudad. (*Las perlas*, 37)

Nous allons examiner plus en détail cette association de couleurs caractéristique de l'esthétique lopiennne.

3 - Sang et or : les couleurs d'une identité ?

a - Des couleurs saturniennes

Il est impossible de ne pas se rappeler à propos de ces deux couleurs le tableau de Goya déjà cité plus haut : *Saturne dévorant ses fils* dont les couleurs dominantes sont précisément le rouge et l'or, et dont le sujet renvoie à la violence parfois inéluctable du destin des hommes. Saturne est omni-présent dans l'œuvre de Manuel de Lope. Dans *Bella*, lorsque l'avocat Fredi Gavilán émet des suppositions sur la façon dont l'adolescent Zorrilla perçoit l'intérieur de la grotte, c'est l'image de Saturne qui lui vient à l'esprit :

[...] alimentarle de monstruos con los vestigios de ocre sanguinolento que surgían de la humedad de los estucos [...]. (*Bella*, 241)

Ces couleurs (« ocre sanguinolento ») sont précisément un mytheme saturnien, propre à ce tableau de Goya intitulé *Saturne dévorant ses fils*. Sa violence sombre et lumineuse a laissé son empreinte dans l'esprit de celui qui décrit les lieux. Remarquons que cet « ocre rouge » a un nom en espagnol, alors que le français le désigne à l'aide de deux mots : c'est « almagre » mentionné dans la description suivante :

En la pared del pasillo había una inscripción en letras de almagre. « Marta quiere a José. Había iniciales. Corazones flechados y corazones rotos. Por encima había una inscripción mayor : « Vivan los quintos del 53 ». (*Islas*, 289)

³⁹² Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, José Corti, 1964, 2^{ème} édition, p. 9 et p. 30-31.

Il semblerait que cette association de couleurs symbolise parfaitement à la fois l'amour brisé (« corazones rotos ») et la tragédie, puisqu'elle sert à la mémoire des amoureux et des soldats probablement morts dans la guerre civile.

Les escaliers qui conduisent le meurtrier Aquino Tuan à sa victime reflètent eux aussi l'ocre et le rouge crépusculaires :

Sus ojos no veían visiones, pero la escalinata descendía suntuosa ante él con un esplendor crepuscular que nunca hasta entonces había admirado. (*Las perlas*, 285)

Cela s'explique par le fait que ces escaliers se déroulent tel un tapis rouge sang, descendant vers une fin apothéotique, le meurtre ritualisé de l'odieux Garras.

On retrouve cette association de couleurs dans les descriptions de la nature avec « vino » comme variante de « sangre ». Dans un sens plus symbolique, « púrpura » désigne les tragédies intimes :

[...] con fuertes manchas de oro y vino. (*La sangre*, 247)

La vida misma se había teñido de púrpura, como la túnica de los locos. (*La sangre*, 217)

Maria Antonia parlant de sa mère se souvient du rôle que joue le sang dans l'univers domestique :

La veía en una postura extraña. Estaba arrodillada en el suelo con las manos apoyadas en un cepillo de cerdas gruesas. Movía el culo y frotaba el suelo [...]. Fregaba con sangre las baldosas de la cocina [...]. A su lado había un caldero de sangre. (*Islas*, 21)

Peut-être cette utilisation du sang est-elle une manière de se familiariser avec la mort. La mort fait ainsi partie du quotidien. Manuel de Lope, dans son dernier opus (*Azul sobre azul*³⁹³, qui n'est pas un roman mais une somme informelle de souvenirs), observe cette coutume :

En los pueblos de aquella comarca se tenía la costumbre de frotar las baldosas de la casa, una vez al año, con sangre de cerdo. Las mujeres llenaban un caldero con sangre, se arrodillaban, empapaban un trapo con el brazo hundido hasta el codo en el caldero y frotaban el piso [...] También decían que de ese modo las baldosas no se cuarteaban, se conservaban mejor. Seguramente detrás de esas explicaciones hay una explicación en otro orden de cosas que se nos escapa. (*Azul*, 67)

³⁹³ Manuel de Lope, *Azul sobre azul*, op. cit., p. 67.

L'explication que le narrateur ne peut fournir appartient certainement au registre du sacré, du rituel de conjuration, puisque le sang, c'est à la fois la vie et la force, mais aussi la mort. Le narrateur y relève également une coutume ancestrale des villages de La Rioja et de Navarre : lors des corridas de taureaux, les jeunes gens trempaient leurs semelles dans la flaque de sang du taureau mort :

La sangre empapaba las suelas de esparto. Se decía que de ese modo las alpargatas duraban más. Yo veo en ello una especie de baile ritual de jóvenes guerreros, sin duda de origen muy remoto, para captar la fuerza del toro. (Azul, 67)

Le sang a une valeur sacrée, liée à un rituel, celui de la mise à mort du taureau, de l'animal dont nous avons dit qu'il est un autre soi-même, et de la bête qui est en chaque être humain. On peut remarquer ici que jusqu'à une époque toute récente, ces rituels sacrés ont fait partie intégrante de la société espagnole et répètent l'exploit de Thésée. Il est légitime de penser que la société espagnole actuelle porte les traces de cet esprit mythique. Yves Bonnefoy nous dit que « dans les communautés originelles, le sang humain est objet d'échange avec les dieux, exactement comme l'or est objet d'échange entre les puissants de nos sociétés marchandes. Tout sang versé est un tribut payé à la fécondité de la terre, il est promesse d'avenir. Et les valeurs attachées aux sangs singuliers : le sang féminin, le sang des bêtes, le sang de certaines plantes privilégiées s'inscrivent dans ce souci général du pacte conclu par les hommes avec les puissances de l'ailleurs³⁹⁴ ». Le mot « sangre », qui désigne ce fluide corporel vital, est du genre féminin en espagnol, comme pour mieux le relier aux forces de vie de Gaia, la Terre-Mère. Dans son ouvrage intitulé *Iberia*, Manuel de Lope s'interroge sur l'identité de l'Espagne et son rapport au sang : «[...] la visita a la casa de Fuendetodos aportaba un elemento profundamente dramático, español y goyesco, y eran aquellos suelos impregnados de sangre. Uno pensaba en La sangre que se derrama en el primer plano de los Fusilamientos. Ciertas cosas pueden tener su importancia en la biografía de un gran hombre y no podía ser la menor haber nacido en un lugar donde los suelos se lavaban con sangre » (page 140).

Manuel de Lope présente cette coutume de laver les tommettes du sol avec du sang comme un rite de printemps (« como si fuera un rito de primavera », *Iberia*, 139). Il n'est donc pas anodin que Maria Antonia, la vieille femme qui communique avec l'au-delà, évoque le sang étalé sur le carrelage. Cette

³⁹⁴ Yves Bonnefoy, *Dictionnaire des mythologies* Flammarion, t.2, Paris, 1981, p. 147.

coutume ancestrale est un élément de référence, qui fait appel à la tragédie, dont nous avons dit dans notre chapitre consacré aux personnages qu'elle s'inscrit dans chacun des romans de notre corpus. La juxtaposition de ces trois adjectifs : « dramático, español y goyesco » met en évidence que le drame, et la tragédie en particulier, sont profondément espagnols. L'adjectif « goyesque » est à comprendre dans le sens de l'outrance, de l'excès, de l'émotion intense et de l'effroi.

La référence à la peinture de Goya confirme notre propos. L'imagerie goyesque, qu'elle représente les guerres napoléoniennes ou le mythe de Saturne, est marquée par ces deux couleurs, qui saturent l'œuvre de Manuel de Lope.

La thématique de *La sangre* est révélée par une phrase qui serait pour le moins énigmatique, voire incompréhensible, retirée de son contexte. Lors du récit de la destruction de la « Venta Etxarri » pour y construire une route plus large et un pont plus moderne, on découvre une phrase au contenu symbolique, qui se détache du reste du texte beaucoup plus terre-à-terre :

Era el combate del oro y de La sangre, que se resolvía con la victoria del oro. (*La sangre*, 35)

Les couleurs « oro » et « sangre » donnent sa tonalité au roman. Ces deux mots se retrouvent tout au long du récit et dans des acceptions différentes. Le mot « sangre », qui figure dans le titre, est à comprendre dans deux acceptions : tout d'abord, dans son sens premier, comme le sang qui coule, issu de la violence provoquée par la guerre. Il a aussi un sens abstrait ou symbolique : celui de la filiation, transmission à la progéniture, de la généalogie, puisqu'il y a eu un mensonge sur la filiation d'Isabel.

Le mot « oro » a lui aussi un double sens : un sens visuel, plastique, celui de la couleur dorée, chaude, la couleur des flammes. Mais il désigne également l'argent, la fortune, les biens matériels, tout ce qui a une valeur d'échange.

Cette phrase constitue pour le lecteur un indice, un « petit caillou » semé au détour du récit, qui le met sur la piste du sens. Sa structure même, binaire, avec une virgule au milieu pour bien en séparer les deux parties, lui donne l'allure d'un aphorisme. C'est donc une phase-clé du roman. Il convient de la comprendre de la façon suivante : dans le cadre de l'expropriation de la « venta Etxarri » dont Maria Antonia est l'héritière et qui porte ce nom depuis des siècles, ce sont les millions offerts par l'État (l'or) qui vont détruire et arrêter la transmission intergénérationnelle de cette auberge (le sang). C'est

donc l'or qui l'emporte sur le sang. Elle s'applique aussi et plus largement au destin de María Antonia Etxarri qui a fait le choix de renoncer à son enfant, donc à son sang, pour gagner en contrepartie la maison au bord de la mer de sa patronne Isabel, et un compte en banque bien garni, donc l'or- fortune. Remarquons que son nom, Etxarri, vient du mot basque « etxe » qui signifie « maison ». Ce nom est emblématique pour Maria Antonia, car la maison représente ce qu'il y a de plus essentiel pour elle, au sens premier du mot : il s'agit de l'essence de son être, car sa maison compte davantage que sa progéniture.

Le mot « oro » a également le sens de fortune dans *Bella*, où le jeune Zorrilla est attiré par la beauté d'Ana Rosa et par les somptueuses mosaïques de la grotte des thermes, mais aussi par le précieux coffret à bijoux de la femme fatale. Son imaginaire se nourrit bien sûr de cet « ocre sanguinolento » mais également de la perspective de l'or-richeesse :

[...] alimentarle de monstruos con los vestigios de ocre sanguinolento que surgían de la de la humedad de los estucos, y llenarle el inconsciente de riquezas con el oro de los mosaicos fragmentados. (*Bella*, 241)

La formule « que surgían de la humedad de los estucos » nous ramène une fois de plus à la texture, à la matière de la peinture. Le choix du verbe « surgían » montre toute la force de ces images qui semblent jaillir des parois en agressant le spectateur. Les monstres qui alimentent l'imaginaire du jeune Zorrilla ne sont-ils pas ceux que redoute Goya dans *Los sueños de la razón producen monstruos* ? En effet, le jeune garçon est souvent présenté comme n'ayant pas toute sa raison. De plus, les images rappelant l'œuvre de Goya animent les textes de notre corpus. Une fois de plus, les couleurs goyesques (« ocre sanguinolento ») impriment leur marque dans l'inconscient du jeune homme et peut-être même dans l'inconscient collectif de tout un peuple. La monstruosité est partout et pas seulement dans la grotte. Elle est tapie également sous les eaux de l'estuaire de la Bidasoa :

El resplandor anaranjado del cielo indicaba el nudo de la autopista. Aquel paisaje negro y luminoso a la vez parecía extrañamente cargado de emoción [...]. El estuario de tinta, levemente irrisado por los reflejos de las nubes bajas, recibía lentas y poderosas ondulaciones de alta mar como si bajo las aguas durmiera un monstruo. (*La sangre*, 59)

On peut remarquer que l'on retrouve ici sous le terme « anaranjado » les deux couleurs « sangre y oro », liées dans le paysage à la monstruosité. Le monstre se cache derrière les éléments comme une force de la nature (« poderosas ondulaciones ») qui ne demanderait qu'à se réveiller.

L'antinomie des adjectifs « negro y luminoso » décrit le contraste entre le ciel (« el resplandor anaranjado del cielo ») et les eaux (« el estuario de tinta») dans une dialectique du haut et du bas. La réunion des contraires confirme la dimension mythique de ce paysage, qui, de plus, semble porter en lui le reflet de la tragédie racontée (« parecía extrañamente cargado de emoción »). On peut ainsi y voir une construction en hologramme³⁹⁵, où la partie recèle la totalité de l'objet.

Tout *La sangre* est dominé par ces deux couleurs : sang et or. Tout d'abord, le mot « sangre » figure dans le titre. Il est donc un élément-clé. Pour retrouver ses souvenirs liés à l'époque de la guerre, c'est encore le feu de sa cheminée et ses couleurs ardentes qui inspirent l'anamnèse de Castro :

Allí ardía el fuego del invierno del año 36 pero sólo se encendía en su memoria. (*La sangre*, 166).

Or tout le roman est construit autour des souvenirs de Castro. Mais ce rouge et or crépusculaire se modernise lors du décollage de l'avion qui vient de déposer Miguel Goitia :

Trazó una amplia curva hacia poniente como si pretendiera escapar triunfante con el oro del crepúsculo hacia la noche. (*La sangre*, 43).

et lorsque Goitia repart à la fin, il est bien précisé que son avion s'éloigne « en el cielo crepuscular » (254), ce qui illumine le fuselage d'un « destello anaranjado » (254).

El atardecer suavizaba las sombras y ponía un fulgor anaranjado en los destellos de fuselaje. (*Las perlas*, 349)

Cet avion, nimbé de rouge et or, n'est pas un objet banal. Il est porteur de sens car il porte les couleurs du roman en même temps que les couleurs du fuselage de la compagnie aérienne nationale, Iberia. En effet, c'est lui qui apporte et remporte le personnage déclencheur du récit. Ces deux couleurs nous rappellent tout naturellement le drapeau espagnol, « la bandera rojigualda ». Or, les drapeaux sont importants pour les peuples car ils sont les symboles de leur identité et ils les situent face aux autres nations. Les couleurs de l'actuel drapeau furent choisies sous Carlos III qui avait chargé son Secrétaire d'État à la Marine de présenter plusieurs modèles, et le choix

³⁹⁵ Philippe Walter, « Conte, légende et mythe », in *Questions de mythocritique, dictionnaire*, Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter (dir.) Paris, Imago, 2005, p. 65.

se porta sur les couleurs rouge et jaune, car le jaune est la couleur qui se voit le mieux sur l'horizon et le rouge renforce sa visibilité par contraste : « porque el amarillo unido al rojo crea una combinación muy bien identificable en el mar, que era donde se enarbolaría por primera vez³⁹⁶. » Cette notion de contraste, nous l'avons abordée dans le chapitre intitulé *dualité des espaces*. Or, le contraste est une opposition entre deux choses qui se mettent en valeur réciproquement.

b - Conflits identitaires

Cette opposition entre les couleurs est étroitement associée à une identité nationale marquée par les conflits internes. Même dans le tableau qu'évoque Manuel de Lope dans *Iberia : Los Fusilamientos* (dénommé également *Tres de Mayo*), c'est en réalité deux Espagnes qui s'affrontent à travers le déchirement personnel de Goya. En effet, il est le patriote espagnol rejetant l'occupation d'une puissance étrangère, et en même temps un « ilustrado », « afrancesado » acquis aux idées progressistes de la révolution française. On retrouve visuellement l'affrontement entre deux Espagne à travers la violence du contraste entre ces deux couleurs.

Dans *Las perlas*, le joaillier qui introduit la discorde qui va conduire à deux assassinats (que le serviteur philippin Aquino Tuan considère comme une guerre) se fond dans le ciel rouge et or qualifié d'hispanique :

A través de la ventana imaginó al joyero disolviéndose en el hispánico crepúsculo rojo y gualda. (*Las perlas*, 38)

Il s'agit donc bien de couleurs identitaires : ce sont, à n'en pas douter, les couleurs de l'Espagne, en dehors de tout cliché.

Les deux couleurs sang et or sont liées à la fois à l'image du ciel crépusculaire et à la violence de la guerre, comme si le ciel reflétait par delà le temps les luttes sanglantes et fratricides des hommes. La création d'images « sang et or » fait qu'elles se gravent aisément dans les consciences. Il restera ainsi le mythe de Saturne dévorant ses fils comme allégorie de la guerre civile, en concurrence avec le mythe de Caïn qui lui est plus traditionnellement associé. Pour reprendre les termes utilisés par Martine Xiberras, « la question des origines est une obsession de la pensée

³⁹⁶ http://www.todoababor.es/articulos/origenes_bandera.htm. Site consulté le 29/08/2013.

humaine, et les hommes y répondent en partie grâce à la question de l'identité. Le mythe est la réponse de l'imaginaire à la question de l'identité [...]. Le mythe comme réponse à l'identité est construit d'abord avec des images qui représentent la collectivité³⁹⁷ ».

La question de l'identité est très présente dans la plupart des romans de notre corpus. Nous avons dit que dans *La sangre*, ce qui est en jeu, c'est la véritable identité du jeune Goitia. Et c'est le désordre ou plutôt le chaos issu de la guerre civile qui a permis la falsification des identités. Cette guerre cataclysmique a provoqué des bouleversements dans les identités, et ce, de façon durable. De sorte que cinquante ans après les événements, le vieux docteur Castro porte un regard inquisiteur sur son jeune voisin dont il détaille le visage, espérant y découvrir la trace visible de sa véritable identité :

Interrogó el rostro de aquel Goitia, detrás del cual se ocultaba La sangre de de otros apellidos [...] El padre apenas contaba [...] La sangre que contaba a ojos del doctor era La sangre materna, y era de aquella estirpe de la que el doctor buscaba huella en los rasgos del muchacho. (*La sangre*, 69)

Cette quête devient une véritable obsession :

Al doctor le asaltaron pensamientos de genealogía. (*La sangre*, 243)

Quería adivinar en el rostro del muchacho algún remoto parecido. (*La sangre*, 246)

Ce qui est sûr, c'est qu'il recherche, comme pour se rassurer, la trace de la permanence des choses :

[...] buscando una confirmación que la genética o la herencia implícita en las facciones hubieran podido depositar allí. (*La sangre*, 71)

au-delà des bouleversements identitaires provoqués par la guerre :

La guerra transformaba la vida y hasta los nombres y apellidos de las personas. (*La sangre*, 54)

Ce fait s'applique également à Ana Rosa dans *Bella*. L'avocat Gavilán la désigne comme « Ana Rosa Camp, o Campos » en s'adressant à l'ancienne coiffeuse et manucure d'Ana Rosa qui corrige : « Campos » (*Bella*, 416) :

³⁹⁷ Martine Xiberras, *Pratique de l'imaginaire, lecture de Gilbert Durand*, Québec, Laval, Presses Universitaires de Laval, 2002, p. 37.

El abogado había encontrado papeles con los dos apellidos. Era un pequeño misterio que se añadía a la serie de últimos pequeños misterios que no necesariamente pretendía resolver. (*Bella*, 416)

Plus loin, la manucure précise :

Su padre cambió de apellido. Mucha gente lo hizo después de la guerra. Se habían incendiado los archivos. (*Bella*, 416)

Voici encore un exemple de modification identitaire due à la guerre. Mais quand la manucure dit que le père d'Ana Rosa a changé de nom après la guerre, elle ne dit pas lequel était son nom d'origine et lequel a été son nom falsifié. Le lecteur reste dans le doute, comme l' « enquêteur » Gavilán. Si le nom d'origine était Camp, le choix de Campos suppose que le père a castillanisé son patronyme à une époque où la Catalogne devait s'assimiler culturellement à l'Espagne franquiste.

En ce qui concerne le capitaine Herraiz, son identité officielle est floue et mouvante, et cela se traduit par la modification de son nom :

Poco había quedado de su apellido. Ni siquiera aparecía correctamente escrito en los estadios de aquella columna de Azpeitia. (*La sangre*, 54)

Or le nom est un élément essentiel de la constitution des identités. Alex Mucchielli³⁹⁸ remarque que lorsque nous nous plaçons dans le contexte social, banal de la vie quotidienne, nous sommes d'abord définis, pour les autres, par notre nom, et qu'à la question « Qui es-tu ? » l'immense majorité des sujets répondent par leur nom. Il en conclut que le nom est le noyau des outils d'identification.

Voyons ce qu'en dit Joël Candau³⁹⁹ : « Noble ou misérable, tout homme porte un nom depuis sa naissance » rappelle Alcinoos à Ulysse, et, dans la Grèce ancienne, les hommes ordinaires qui disparaissent dans l'oubli de l'Hadès deviennent des « nônumnoi », des anonymes ». Rappelons qu'en s'attribuant le nom « Personne » Ulysse a pu échapper au cyclope Polyphème. Il s'est ainsi rendu invisible, car sans nom véritable.

Joël Candau poursuit : « La mémoire indestructible du nom et du renom, celle qu'exaltent continûment les vivants à propos de ceux - les « beaux morts » - qui ont réussi à survivre en gloire de génération en génération grâce à leur mort héroïque, s'oppose à l'absence de mémoire de la masse

³⁹⁸ Alex Mucchielli, *L'Identité*, Paris, PUF, Que sais-je, 2002, p. 24.

³⁹⁹ Joël Candau, *Mémoire et identité*, op. cit., p. 60 - 61.

indistincte des « sans nom », privés de remembrance, engloutis là où n'existe plus rien ni personne⁴⁰⁰. »

On voit bien, à la lumière de cette citation, que le capitaine a été rejeté dans les ténèbres de l'oubli, qu'il n'est qu'un anonyme, un combattant mort sans renommée, sans postérité, dont le patronyme n'est même pas orthographié correctement sur les registres administratifs. Plus loin, Joel Candau⁴⁰¹ cite Bourdieu : « D'après Bourdieu, appeler quelqu'un par son nom, et même orthographier correctement ce patronyme, c'est se souvenir de l'assignation et de la reconnaissance sociale de son identité. [...] Il ne suffit pas de nommer pour identifier, il faut encore conserver la mémoire de cette nomination, ce qui est la raison d'être de la mémoire administrative enregistrée dans les actes d'état civil ». Le capitaine Herraiz n'a donc aucune reconnaissance sociale. La guerre civile l'a non seulement tué, mais elle a aussi détruit les fondements de son identité. Sa femme, lorsqu'elle adoptera le bébé de sa servante, l'inscrira au registre civil sous le patronyme de Herraiz, dans une ultime tentative d'en restaurer le souvenir, et donc l'identité :

Los archivos de Irún habían sido incendiados. Muchos registros parroquiales habían sido destruidos. Había habido caridad suficiente, influencia administrativa, caridad e influencia administrativa suficientes como para que la niña fuera inscrita en algún registro como Verónica Herraiz. (*La sangre*, 237)

La fillette ne portera donc pas le nom de sa mère biologique, ni celui de son père inconnu. Isabel lui imposera une identité et un rôle : celui de remplacer l'enfant mort-né, et de porter le nom et la mémoire du capitaine Herraiz. *Verónica* a été « achetée » pour tenir le rôle de progéniture et de descendance du capitaine disparu. *Verónica* signifie étymologiquement : « vero icona », soit la véritable image, ici l'identité vraie, du moins celle qu'Isabel lui attribue afin de réparer les meurtrissures issues de la tragédie de la Guerre civile. Pourtant, ce n'est pas Isabel qui a choisi ce prénom, mais Maria Antonia, la mère biologique de l'enfant, et ce, contre l'avis de son bienfaiteur « Don Leopoldo », surnommé « le roi des Belges », par allusion au roi Léopold III de Belgique. Si le surnom désigne et classe les individus dans un rôle social, celui-ci est particulièrement bien choisi. C'est à son initiative, et grâce à son entremise judicieuse que l'affaire des deux femmes en détresse sera arrangée. Il est impossible alors de ne pas se

⁴⁰⁰ *Ibidem*.

⁴⁰¹ *Ibidem*.

souvenir du roi Salomon qui désigna astucieusement la vraie mère entre les deux plaignantes qui se disputaient un bébé. C'est donc bien la main juste et magnanime du roi biblique et mythique qui décide du sort des hommes et répare les injustices.

Mais à l'heure de choisir le prénom de la fillette née chez lui grâce à son hospitalité, c'est la mère qui décide, conservant ses prérogatives de mère, et la jeune fille qui jusque-là a subi les événements prend sa décision avec détermination, s'opposant pour cette fois à l'avis de Don Léopoldo :

Las tropas que entraron en Bilbao celebraron un Te Deum aquellos días en Begoña. Don Leopoldo lo oyó por la radio y quiso que la niña se llamara Begoña. Pero María Antonia lo tenía pensado de otro modo y la niña se llamó Verónica. Era la mujer que le había limpiado el rostro a Cristo. Le parecía un buen nombre de mujer. (*La sangre*, 203)

En énonçant le prénom choisi par María Antonia, le narrateur rappelle que ce fut le prénom de celle qui a lavé le visage du Christ, en d'autres termes rendu sa dignité à l'homme meurtri, « ecce homo ». Le visage de la personne étant la preuve de son identité (la photographie qui figure obligatoirement sur les papiers d'identité en témoigne), c'est comme si en le nettoyant, en le rendant reconnaissable, elle lui avait rendu son identité.

Le rôle de cette Véronique sera de rétablir Isabel dans sa condition de mère et de laver ses meurtrissures secrètes. Ce n'est pas non plus par hasard que la servante choisit toujours sur l'étal du poissonnier certains morceaux de morue, car ils lui rappellent la reproduction du visage du Christ sur le linge de Véronique :

Esos santos bacalaos que llevan el nombre de Cristo estampado en la piel del lomo [...] como sobre el paño de la Verónica. (*La sangre*, 186)

Le sociologue Joël Candau nous dit aussi que décliner son identité, c'est à la fois mentionner son nom et son prénom. Mais le patronyme qui est transmis de génération en génération, inscrit l'individu dans une lignée, et nous rattache au passé alors que le prénom semble tourné vers l'avenir, car il exprime le désir de celui qui l'impose.

Il se trouve en outre que ce prénom a l'agrément de sa nouvelle mère, bien que pour d'autres raisons :

Verónica, ¿eh? No se podía haber escogido un mejor nombre para ti. (*La sangre*, 214)

Elle le retient avant même de faire la connaissance de l'enfant. Ce prénom, dont elle aime les sonorités, sert le processus d'appropriation :

Hacía semanas que Isabel conocía el nombre de la niña, Verónica, porque se lo habían hecho saber al tiempo de decirle que María Antonia vendría a servir a su casa, y al retener aquel argo y hermoso nombre, rico en el juego de las vocales, hermoso como una lámina de cobre, había iniciado en su fuero interno un proceso de apropiación. (*La sangre*, 212)

La comparaison avec une plaque de cuivre peut surprendre. Pourtant, la plaque de cuivre dans laquelle on grave un nom, un prénom et parfois aussi une profession, que l'on appose à la porte de la maison institue l'identité de celui qui l'habite. La plaque de cuivre brille d'un éclat doré. C'est comme si Véronique avait pour tâche de redorer le blason des Herraiz, de prolonger le souvenir et l'identité de ce père de substitution. Elle appartiendra donc à la lignée des Herraiz. La généalogie joue un grand rôle dans plusieurs des romans de Manuel de Lope, où le narrateur évoque les blasons héraldiques qui transmettent la symbolique des grandes familles aux descendants et à la postérité. Il fait une distinction entre le sang et la famille :

Lo mismo que en los escudos heráldicos se explica La sangre de una familia con una cabeza de toro, un yelmo o el rostro de una sirena, Verónica Herraiz había sido su sangre sin llegar a ser su familia, y por lo tanto, en la desolación de su secreto, no podía figurar en el escudo heráldico que de ser poderosa, ella hubiera mandado labrar. (*La sangre*, 242)

Verónica Herraiz ne fera donc jamais partie de la famille de María Antonia Etxarri, bien qu'elle soit issue de son sang.

La question généalogique se pose également dans *Bella*. Le général Goitia « se suponía heredero de un oficial del ejército de Wellington durante la guerra de la Independencia » (*Bella*, 16). Mais il est dit plus loin :

Hubo quien le entoncaba con un predicador de Biblias anglicanas, para sea como fuere su verdadero clan eran los Goitia. (*Bella*, 16)

Les verbes « se suponía » et « hubo quien » montrent une incertitude sur ses origines, du moins sur une branche de sa famille. Ses origines britanniques ne sont que des rumeurs. On peut constater en revanche dans les lignes suivantes que l'ancienneté de la branche Goitia n'est pas discutable et remonte à des temps archaïques, donc aux origines des temps, lorsque Chronos exerçait déjà son pouvoir :

El Goitia primordial o proto-Goitia había sido un leñador con ciertos ahorros que dejó los bosques ancestrales para levantar una fortuna en la industria papelera. (*Bella*, 16)

Les termes « primordial » ainsi que « proto » renvoient aux premiers temps de l'humanité, et l'expression « dejó los bosques ancestrales » évoque une quasi animalité. La suite nous invite à reconnaître cette quasi animalité

grâce au verbe « levantar », qui bien qu'il s'applique ici à « una fortuna », ne manque pas de rappeler l'accès à la station debout de l'aube de l'humanité. L'ancienneté de sa famille confirme et renforce sa légitimité sociale.

Y si en ocasiones el general se perdía en los vericuetos de su propia genealogía ello era debido a la confusión de sus recuerdos más que a la falta de orden en el album de familia. (*Bella*, 16)

La généalogie du général est certaine, connue et indiscutable, à l'inverse de celle des victimes de la Guerre Civile, qui ont connu des vicissitudes.

En effet, la guerre qui a fait disparaître jusqu'au nom du Capitaine Herraiz a eu au contraire des effets bénéfiques pour le patron de l'auberge « Venta Etxarri » qui a depuis la nuit des temps appartenu à la famille Etxarri :

El patrón de la venta Etxarri tenía por entonces algo más de cuarenta años y algunos sabían que no era de los Etxarri, es decir que no era de aquella familia, aunque se le conocía por aquel nombre porque regentaba la venta y el nombre de la venta era lo que no podía cambiar [...] La guerra puso por medio tales trances que pocos, sobre las ruinas de la venta pusieron en tela de juicio cualquier derecho de propiedad. (*La sangre*, 17)

Il est donc un faux « Etxarri », il en a usurpé le nom grâce à la maison (« etxe » en basque). La guerre a donc remis en question les identités, à travers le patronyme des gens. Elle en a effacé certains, mais en a aussi institué des usurpateurs, tel ce faux « Etxarri » auquel personne ne viendra disputer un droit de propriété plus que douteux sur l'auberge du même nom. Les espaces ont semble-t-il, une identité plus pérenne que les hommes : le lieu dit « venta Etxarri » conserve son nom en dépit de la guerre, et résistera à celle-ci jusqu'à sa destruction, quelques décennies plus tard, par les pelleteuses, bras armés de la modernité.

Quant à María Antonia Etxarri, l'authentique héritière de la lignée qui se sentait « portadora de La sangre de los innumerables Etxarri » (*La sangre*, 35), elle sera expropriée par l'État. Cette expropriation, terme dont la définition juridique selon le dictionnaire Robert est « la perte de son bien assortie d'une compensation financière » est comme la répétition de l'« expropriation » de son enfant :

[...] sus bolsillos se habían llenado con el oro de la expropiación. (*La sangre*, 36)

car l'enfant est considéré par l'homme riche de Vera de Bidasoa comme « un capital cuyo interés María Antonia no había comprendido » (205), capital qui sera transmis à Isabel en échange de la maison :

Parecía haber entregado a la niña al patrimonio común de la casa.
(*La sangre*, 214)

Il s'agit d'un « arrangement » avec l'identité, avec l'état civil, destiné à réparer les dégats causés par la guerre. Il y a là un véritable échange, exprimé en termes économiques : « capital », « interés », « patrimonio », « débito » y « crédito » :

El débito y el crédito de quien entrega La sangre propia y quien recibe La sangre de la estirpe ajena. (*La sangre*, 230)

L'argent, le bien, le capital, réparent les dégats causés par la guerre ; ils servent à dédommager, à compenser les pertes. La jeune Verónica portera donc le nom d'un père qui lui a été attribué par une transaction dans laquelle l'or dans le sens de richesse remporte la bataille contre le sang (la lignée). Le choix par l'auteur de ces deux patronymes (Herraiz et Etxarri) ne doit rien au hasard, et nous adhérons à la thèse de Roland Barthes, qui, dans un texte fondateur, défend l'utilisation du nom propre dans le roman en tant que « signe, et non bien entendu simple indice qui désignerait, sans signifier [...] ». Comme signe, le nom propre s'offre à une exploration, à un déchiffrement⁴⁰² ». Si l'étude du nom propre « Etxarri » a permis de cerner l'identité essentielle de Maria Antonia, celle de « Herraiz » nous amène à des conclusions similaires au sujet du capitaine.

Selon les auteurs de l'ouvrage collectif *Les noms du roman*⁴⁰³, le sens du nom propre se construit dans le texte. C'est pourquoi nous allons procéder à un « déchiffrement » de ce nom propre (Herraiz). L'onomastique joue un rôle de révélateur des identités réelles. Mais si nous examinons de plus près ce patronyme, Herraiz, nous y retrouvons l'alliance de deux mots, sans le « h » : « errar », ou « error » et enfin « raíz ». Veronique portera donc un patronyme signifiant qu'elle fait l'objet d'une erreur d'identité ou plutôt d'une substitution et que ses origines ou « raíz » ne sont pas ce qu'on lui a fait croire. Il y a erreur sur ses origines. Son nom révèle l'usurpation d'identité. Cependant, le secret des origines du futur notaire n'est révélé qu'au lecteur. En effet, tout le suspense du roman tient dans une hésitation entre le maintien du secret et la tentation de sa révélation. Or, « Le mythe se trouve à la confluence. Entre vérité et fiction, origine et eschatologie, entre secret et

⁴⁰² Roland Barthes, « Proust et les nom », *Nouveaux essais critiques*, à la suite de *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, Points, 1972, p 125.

⁴⁰³ Johanne Bénard, Martine Léonard, Élisabeth Nardout-Lafarge, *op. cit.*, p. 5-20.

révélation⁴⁰⁴ ». Si le secret est entretenu jusqu'à la fin, c'est parce qu'il permet l'élaboration d'un récit mythique, le récit des origines familiales, tenu pour vrai. Ainsi le mensonge d'Isabel a pour fonction de lui permettre de vivre, de dépasser le traumatisme provoqué par la guerre civile et de reconstruire une généalogie pour ses descendants. Or la généalogie, transmise par le nom, fonde l'identité.

La question identitaire s'avère cruciale et manifeste par l'utilisation récurrente de l'adjectif « heráldico ». Nous avons déjà cité plus haut « las heráldicas podaderas » du jardinier de *Bella*, en précisant que cet instrument est le signe de sa véritable identité, liée au mythe de Saturne. Maria Antonia a également une identité déterminée par sa fonction et son outil de travail :

Se la vio pasar entre visillos cargada con su panoplia heráldica: plumero de plumas de pavo, bayeta y lata de cera. (*La sangre*, 188)

On retrouve souvent cet adjectif « heráldica » qui montre que le plumeau la situe dans son identité immuable de servante. Fernando Garras (« enfundado en su albornoz heráldico » (*Las perlas*, 284) porte un peignoir de sortie de bain qui est aussi un peignoir de boxeur, de celui qui lutte durement pour mettre KO l'adversaire et faire partie des vainqueurs dans la lutte pour le pouvoir.

Dans *Bella*, on retrouve cet adjectif appliqué aux objets ayant appartenu à l'élite de la société espagnole d'une époque révolue et dont a fait partie l'oncle de Miguel Goitia :

En una vitrina del vestíbulo se exhibía una colección de vasos particulares de tomar agua, grabados con iniciales o escudos heráldicos. (*Bella*, 69)

Seuls quelques objets peuvent encore témoigner de cette élite disparue, comme s'ils étaient chargés de transmettre une mémoire de classe sociale, dans une société dont nous avons montré à quel point les identités sont incertaines. Les verres sont en quelque sorte « muséifiés » puisque conservés à l'abri d'une vitrine, comme des reliques archéologiques destinées à la postérité.

La lignée, qui transmet une identité à travers le temps, a une grande importance pour le personnage du Général Goitia :

⁴⁰⁴ Benoît Vincent, « Épistémologie et mythe », in Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter, *op. cit.*, p. 120.

Sea como fuere, y en resumen, el general poseía una mesa de billar cuya procedencia se podía trazar con la misma prolijidad que la genealogía del clan de los Goitia. (*Bella*, 17)

Cette fois encore, c'est un objet (la table de billard), que Goitia a conservé comme une preuve tangible de l'ancienneté de sa famille et de son pédigrée, qui rend compte de sa généalogie

Pourtant, son neveu, qui représente la jeune génération, se détourne des choses du passé. Miguel Goitia tourne le dos aux couleurs crépusculaires de l'automne, à la beauté eschatologique desquelles il semble indifférent :

El comedor se abría al exterior a través de una amplia cristalera, y allí estaba Miguel Goitia desayunando con su abogado, de espaldas al despilfarro otoñal de oro y sangre del arbolado del parque. (*Bella*, 69)

Cette place qu'il occupe (« de espaldas »), tournant le dos à la baie vitrée et par conséquent aux couleurs de l'automne, est symbolique de son désintérêt pour le paysage automnal situé derrière lui. Son indifférence aux couleurs de l'automne est transposable au passé, puisque nous avons montré que l'automne est la saison de la fin et de la nostalgie du passé. Goitia est aussi indifférent aux beautés de l'automne qu'à la connaissance du passé. On peut s'en assurer en lisant le paragraphe suivant où l'on retrouve la même thématique de l'héritage que dans *La sangre* où le futur notaire Goitia ne manifeste aucune curiosité pour son histoire familiale :

El crepuscular y no beligerante abogado admitió con suavidad lo que Goitia deseaba porque al cabo de sus deseos se había convencido de que toda liquidación de herencia equivalía a una campaña mas o menos encubierta de saqueo y desolación, inútiles los objetos, inservibles los símbolos que adornaron la vida ajena, y no cabía entonar por ello el himno de los difuntos ni la plegaria de los vencidos, sino arramblar con los valores en efectivo para invertirlos en la propia vida, [...] Y convenía que el instinto de La sangre dejara claro cuales eran sus prerrogativas sobre el derecho de propiedad. (*Bella*, 429)

On observe dans ce passage un choix lexical lié à la guerre : « beligerante » ; « una campaña de saqueo y desolación ». Ce que l'on a coutume d'appeler une liquidation d'héritage s'apparente à une guerre menée contre le passé. La question qui se pose ici est : que faire de son passé ? Du passé en général ? Le choix du neveu du général est clair : ne pas regarder en arrière, ne pas s'encombrer du passé. Et « no cabía entonar por ello el himno de los difuntos ni la plegaria de los vencidos » est un acte de foi et revient à dire qu'il ne veut pas prendre parti sur le passé de son oncle franquiste ni sur celui de l'Espagne des vaincus. Quant à « arramblar con los valores en efectivo », cette expression s'oppose à « los valores » tout court. Son unique préoccupation, la seule vraie valeur pour lui,

ce sont les liquidités, l'argent. En cela, il ressemble à Meneses (*Islas*) et à Miguel Goitia (*La sangre*).

Gavilán est qualifié de « crepuscular », dans le sens où c'est un perdant, par opposition à son client, le battant et triomphant Goitia. Ce terme ne sert pas uniquement à décrire un moment, une couleur, mais aussi une attitude : la posture de ceux qui ne s'inscrivent pas dans la modernité de l'Espagne actuelle, qui contemplant avec nostalgie le passé, comme c'est le cas de Castro (*La sangre*) ou de Fortes (*Islas*) qui fouille dans son passé pour restaurer une identité piétinée. L'idée de transformer la vitrine de décorations militaires de son oncle en humidificateur de cigares séduit l'héritier Goitia (*Bella*, 428). L'objet semble refléter l'identité de celui qui le possède : l'humidificateur de cigares représente l'homme d'affaires qui a réussi et se détourne du glorieux passé militaire de son parent.

La question : que faire de son passé ? se pose également pour l'ensemble de la société espagnole qui n'y a encore pas trouvé de réponse faisant consensus. Pascal Hachet montre que lorsqu'un événement collectif traumatisant « est enfermé à double tour dans le Moi des individus qui l'ont tu », les gouvernants peuvent soit choisir de l'assumer par sa pleine reconnaissance y compris sur le plan juridique, soit de ne pas vouloir « réveiller des souvenirs pénibles ». Dans ce deuxième cas, « la situation de secret sociétal ainsi cautionné a des conséquences psychiques négatives sur les individus des générations suivantes [...] ⁴⁰⁵ ». Les deux Miguel Goitia (*Bella* et *La sangre*) ont fait chacun à titre individuel ce deuxième choix. Dans la génération actuelle, nous avons dit que nous constatons, dans les milieux littéraires, un regain d'intérêt pour le passé lié à la guerre civile ⁴⁰⁶ ;

⁴⁰⁵ Pascal Hachet, *Le mensonge indispensable : du trauma social au mythe*, Paris, L'Harmattan, Psychanalyse et Civilisations, 2009, p.143. Pascal Hachet montre dans cet ouvrage comment face à un traumatisme collectif les groupes sociaux s'organisent en créant des mythes qui leur permettent de l'assumer.

⁴⁰⁶ Philippe Merlo consacre à ce sujet un chapitre intitulé « Le roman de la mémoire face à l'histoire « escamotée » dans son ouvrage : *Littérature espagnole contemporaine*, Paris, PUF, Licence Langues, 2009, p. 247-256. Ce sujet a donné lieu à de nombreux colloques et publications, parmi lesquels :

Jean Vila, *La génération des fils : mémoire et histoire, dans Le roman espagnol actuel. Pratique d'écriture, op. cit.*, p. 197-235.

Christine di Benedetto, « Roman historique et Histoire dans le roman, Quelques modalités d'intégration de l'histoire récente dans le roman espagnol de la fin du millénaire » article consulté en ligne le 15/09/2013 sur le site : <http://narratologie.revues.org/767>.

La guerre d'Espagne en héritage, Entre mémoire et oubli, (de 1975 à nos jours), Études réunies par Danielle Corrado et Viviane Alary, op. cit., 2007.

mais on peut aussi observer parmi les plus jeunes une indifférence et une ignorance qui ne sauraient construire les bases d'une société unie et saine. La corruption généralisée de la société espagnole (cela va de la maison royale avec l'affaire de corruption qui touche le gendre du roi (caso Noos) au maire du plus petit village de province) ne serait-elle pas une conséquence de l'absence de condamnation de faits de corruption déjà en vigueur sous le franquisme ? Ce qui n'est pas condamné est donc admis, et le dieu Ploutos rayonne chez les adeptes du veau d'or.

Dans l'œuvre romanesque de Manuel de Lope, on peut reconnaître le conflit qui anime l'Espagne actuelle autour de la Ley de Recuperación de la Memoria Histórica (2007). Il n'est que de mentionner les difficultés administratives rencontrées par les descendants de victimes de la guerre et du franquisme pour retrouver les restes de personnes de leur famille jetées dans des fosses communes, afin de leur donner une sépulture et une reconnaissance⁴⁰⁷. Ce conflit autour de la mémoire se manifeste à travers d'une part les personnages des deux Goitia, ceux qui refusent de se tourner vers le passé pour enterrer les morts afin de s'investir exclusivement dans l'avenir et dans la jouissance immédiate que procure la société de consommation de masse. D'autre part, ces deux Goitia s'opposent, l'un au docteur Castro, l'autre à son avocat Gavilán, qui au contraire, se font les gardiens ou les scrutateurs du passé, les sentinelles de la mémoire.

Il existe une analogie entre l'effort mémoriel et le fait de donner une sépulture aux défunts. La pierre tombale, qui porte le nom du défunt, permet de l'identifier, et d'en conserver et transmettre la mémoire. Le fait qu'une partie de l'Espagne de ce début de XXI^{ème} siècle se préoccupe d'attribuer une tombe à ses morts oubliés montre à l'évidence que l'Espagne n'a pas fini de se reconstruire et donc de questionner son identité.

⁴⁰⁷ On peut regarder sur le sujet un documentaire récent : Henri Belin et Suzana Arbizu, *Ne pas s'avouer vaincus*, Jemmapes prod., 90', France, 2011.

CONCLUSION

Rien n'est plus sérieux qu'un mythe dans une société qui n'en est une que par lui et son pouvoir organisateur⁴⁰⁸.

⁴⁰⁸ Bernard Bachelet, *op. cit.*, p.16.

Dans notre introduction à ce travail nous avons mis en exergue la permanence du mythe dans nos sociétés contemporaines, et notamment dans la société espagnole.

Nous avons montré tout au long de trois chapitres à quel point l'œuvre de Manuel de Lope est imprégnée de mythes, aussi bien dans la représentation des espaces-temps labyrinthiques qu'à travers les figures mythiques que l'on reconnaît derrière les personnages et leurs actions. Les personnages féminins y sont très puissants. La femme fatale Méduse et la servante Toribia que nous avons assimilée à la Terre-Mère sont bien plus puissantes que les personnages masculins, dont nous avons dit qu'ils sont des géants aux pieds d'argile. Mais tous ces personnages sont eux-mêmes englués dans une réalité qui les dépasse ou manipulés par le destin, souvent tragique. Zeus décide seul de leur sort, et laisse à Chronos le soin d'atténuer les effets de la tragédie, puis d'en finir avec eux. Le temps est envisagé essentiellement sous l'angle de la ruine, de la décrépitude, de l'anéantissement de toute chose⁴⁰⁹. Nous avons vu que la vision du temps de Manuel de Lope est saturnienne⁴¹⁰, crépusculaire⁴¹¹, grâce à ses images « sang et or ».

Nous avons également montré au cours du troisième chapitre comment les conflits identitaires demeurent profondément liés à la dialectique de la mémoire et de l'oubli.

Pour Jean Tena, cette dialectique est capitale pour comprendre l'Espagne moderne : « L'écriture de la mémoire n'est pas un simple épiphénomène de transition, mais une donnée fondamentale de la production narrative

⁴⁰⁹ En cela, il est un émule de Juan Marsé qui déclare dans *La Vanguardia* du 17/03/1997 : « A mí las secuelas de la Guerra Civil me llegan hasta hoy. Hay unos rescoldos, unas cenizas aún presentes. Ese tema de cómo va derrotando el tiempo los vencedores, lo quise reflejar en uno de los personajes de *Si te dicen que caí*. »

⁴¹⁰ Un écriture saturnienne est, si l'on en croit André Bleikasten, le propre d'une grande écriture. Ainsi parle-t-il dans « Mississippi blues », à propos de Faulkner, d'une « grande écriture saturnienne », et il ajoute en note de bas de page que toutes les grandes écritures le sont. André Bleikasten, « Mississippi blues », *Europe*, janvier-février 1992, Paris, p. 17.

⁴¹¹ Comme épigraphe à son roman *El otoño en Madrid*, Manuel de Lope choisit de citer Émil Cioran (« Si Dieu était Cyclope, l'Espagne lui servirait d'œil » *Précis de décomposition*), philosophe amoureux des crépuscules, fasciné par l'image de la décadence.

espagnole de ces trente dernières années⁴¹². » De même, Jean Vila montre par une étude sur un large corpus que « l'Espagne post-moderne et européenne n'en a pas fini avec son passé récent.⁴¹³ » Nous avons rappelé que l'oubli est constitutif de l'identité autant que la mémoire. Un aphorisme qui a cours à Madrid dit : « El que recuerda la Movida es porque no la ha vivido⁴¹⁴. » Cet aphorisme rappelle que la génération de la Movida est la génération de l'oubli volontaire. Elle aussi, a eu recours aux mythes, pour créer ses propres images. Il n'est que de voir cette représentation d'un Minotaure androgyne pour se le rappeler :

⁴¹² Jean Tena, « L'écriture de la mémoire : la "génération innocente" », *Le roman espagnol actuel, Pratique d'écriture 1975-2000*, Annie Bussière-Perrin, tome II, *op.cit.*, p. 271.

⁴¹³ Jean Vila, « La génération des fils », *Le roman espagnol actuel, Pratique d'écriture 1975-2000*, Annie Bussière-Perrin, tome II, *op.cit.*, p. 201.

⁴¹⁴ Phrase prononcée par Nicolás Grijalba de la Calle, dans sa conférence « Cine urbano, alucinaciones y otros laberintos. La españolada se pone moderna » au musée ABC de Madrid, à l'occasion de l'exposition *El papel de la movida, arte sobre papel en el Madrid de los ochenta*, le 13/07/2013.



Juan Carnero, *Toro sentado*, 1987, 37,5 x 51 cm,
acrílico sobre papel, colección particular.

Nous pouvons alors nous demander pour quelles raisons le mythe est si prégnant dans notre corpus et répondre à la question posée en introduction : Comment les romans de Manuel de Lope sont-ils révélateurs des mythes qui structurent la société espagnole contemporaine ?

La question essentielle à laquelle semble répondre le mythe, pour Manuel de Lope, est la question de l'identité. En effet, le mythe « a une fonction

d'exploration ontologique⁴¹⁵ » nous dit André Siganos. Dans le dernier chapitre, nous avons signalé l'abondant recours à l'animalisation des personnages. Or, comme le dit Arlette Bouloumié, « c'est d'abord à une quête de soi que semble répondre l'identification à l'animal⁴¹⁶. » Nous devons nous demander si l'écriture romanesque de Manuel de Lope ne répond pas à une quête de soi, du soi à la fois individuel et collectif. Peut-être pouvons-nous également tenter de dessiner les contours de cette identité qui concerne l'être humain en général mais aussi les Espagnols et l'Espagne dont Manuel de Lope fait dire à l'étranger Prwzulski qu'elle est « una nación reputada por la irracionalidad y el apasionamiento de sus hombres » (*Islas*, 348). Ce cliché sur l'Espagne et sur les Espagnols est repris par Manuel de Lope, lui-même espagnol. Or, il a vécu longtemps hors de son pays⁴¹⁷ (de 1969 à 1993). C'est précisément ce qui lui permet de porter sur l'Espagne un regard extérieur, bien que jamais étranger, et lui donne un point de vue distancié sur l'histoire et les mythes de ce pays, constitutifs de son identité. Manuel de Lope s'inscrit dans la veine des écrivains de sa génération et des plus jeunes qui « reviennent sur le passé pour interroger l'identité de la collectivité et/ou de l'individu de l'Espagne contemporaine⁴¹⁸ ».

Rappelons la quête obsessionnelle du docteur Castro concernant l'identité de son voisin, qui serait inscrite sur les traits de son visage et ne demanderait qu'à être décelée :

Interrogó el rostro de aquel Goitia detrás del cual se ocultaba La sangre de otros apellidos. (*La sangre* 69)

Una vez más el doctor investigó disimuladamente sus facciones. (*La sangre* 71-72)

et les interrogations de Gavilán sur Castro :

Resultaba imposible desentrañar los rasgos de un devorador de carne fresca, corruptor de menores. (Bella, 295)

⁴¹⁵ André Siganos, *Le minotaure et son mythe*, op. cit., p. 5.

⁴¹⁶ Arlette Bouloumié, « Le double animal dans l'œuvre de Michel Tournier », in *L'animal littéraire : des animaux et des mots*, Jacques Poirier (dir.), Dijon, Université de Dijon, collection Écritures, 2010, p. 109-119.

⁴¹⁷ Tout comme Buñuel, dont Manuel de Lope dit dans *ABC cultura* du 01/04/1997 : « a veces pienso en Buñuel que a pesar de no residir en España fue más español que nadie. »

⁴¹⁸ Jean Vila, op. cit., p. 216.

Remarquons que ces phrases sont saturées du lexique du questionnement (interrogar ; investigar ; ocultar ; desentrañar) et de l'identité (sangre, apellidos ; rostro ; facciones ; rasgos).

Malgré son intérêt pour ce thème cher à sa génération d'écrivains, Manuel de Lope reste un auteur marginalisé⁴¹⁹, longtemps qualifié d'« autor de culto⁴²⁰ » jusqu'à la parution de *Las perlas*. C'est probablement la connaissance approfondie de l'Espagne et de l'identité espagnole qui lui fait produire en 1998 ce roman à succès (Premio Primavera de novela Espasa Calpe 1998). Ce succès involontaire n'est pas dû au seul hasard. Il répond au fait que, comme l'a déclaré Pierre Nora, le best-seller révèle les sensibilités latentes d'une société : « Sous toutes ses formes, le *best-seller* inattendu révèle brusquement un moment historique : c'est l'embrasement soudain d'une sensibilité latente. Tout se passe comme s'il perforait l'inconscient collectif⁴²¹ ». Nous avons montré que la cupidité est l'un des thèmes principaux de ce roman. Ce thème est manifeste également dans *Islas* et dans *La sangre*. Or, la cupidité, et l'hubris, sa cousine, entretiennent des luttes fratricides qui reflètent à la fois les vieux mythes caïnistes et l'état d'esprit d'une société ravagée par les scandales financiers qui semblent constitutifs d'une identité collective et s'étalent dans la société espagnole contemporaine, tout au long de la période franquiste, puis de la fin des années Felipe Gonzalez et enfin tout au long des années 90 et 2000. C'est dire si le personnage du picaresque, de vieille tradition littéraire espagnole, est d'actualité. Il s'est modernisé et mis en résonance avec la mondialisation de l'économie. Le picaresque de l'économie-monde est incarné par Prwzulski, l'affairiste apatride, résurgence du mythe du juif errant. Dans son ouvrage intitulé *La quatrième théorie politique*, Alexandre Douguine (2012) définit les bases d'une géopolitique archétypale. Il y distingue « l'enracinement tellurique » caractéristique de l'Eurasie et le déracinement, le nomadisme, la transgression des frontières et des limites, typique de l'Europe atlantiste anglo-saxonne. On peut considérer le personnage de Przwylski comme un représentant archétypal de ce deuxième type de fonctionnement politique et sociétal. Il recherche en permanence « cualquier lugar donde un hombre sin

⁴¹⁹ D'après Emma Rodriguez, *El Mundo*, 09/06/1998 : « hasta ahora, autor de minorías ».

⁴²⁰ Angélica Tanarro, « Manuel de Lope presenta en Valladolid su novela "Las perlas peregrinas" » *El Norte de Castilla*, 10/06/1998.

⁴²¹ Pierre Nora, <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20091202.BIB4522/pierre-nora-le-best-seller-revele-les-sensibilites-latentes-d-039-une-societe.html> page consultée le 12/09/2013.

raíces pudiera encontrarse frente a arraigados hombres de negocios con un par de millones para invertir » (*Las perlas*, 347).

Ce constat de déliquescence morale de la société et de sa tendance vers la transgression et l'hubris, va de pair avec une vision crépusculaire de l'époque contemporaine. Pour Lucian Boia⁴²², toute société a besoin de recourir au mythe eschatologique afin de critiquer le présent et de préparer ainsi l'avenir.

À l'inverse de Prwzulski, Fortes (*Islas*) est l'incarnation d'un homme ordinaire d'aujourd'hui, qui, malgré ses faiblesses, résiste aux pressions de son époque. Son nom est porteur de sens. Fortes est fort de son triomphe sur lui-même et sur les tentations que lui offre son faux ami Meneses. C'est pourquoi il finit par se diriger vers d'autres horizons (« el horizonte crepuscular que es el mar de Madrid ») qui préfigurent un monde nouveau, encore à imaginer (nous avons vu que le crépuscule préfigure l'aube). C'est peut-être là le message qu'une transformation du monde ne peut intervenir que par l'action de chaque individu sur lui-même, vue comme un acte d'héroïsme.

Ricardo Senabre⁴²³ a affirmé que Manuel de Lope ne parle pas de l'Espagne actuelle, c'est-à-dire des sujets qui touchent de près l'actualité espagnole ; comme par exemple, le chômage des jeunes, l'immigration, le vieillissement de la population, les difficultés d'accès au logement, la perte de confiance dans le politique, et cætera.

En effet, on ne trouve nulle part dans la production narrative de Manuel de Lope ces sujets qui concernent les Espagnols de la première décennie du XXI^e siècle et qui alimentent la presse quotidienne et l'action des « Indignados ». Manuel de Lope écrirait donc, selon ce critique, une littérature inactuelle ? Est-ce bien le cas ? Cette question nous pousse à réfléchir sur la notion d'actualité et d'inactualité. Gilles Bonnet envisage l'inactualité comme un écart critique, qui se propose « d'examiner, à l'abri du bruit ambiant, le sens du présent⁴²⁴ ». S'il en est ainsi, et si nous nous en

⁴²² Lucian Boia, *op. cit.*

⁴²³ Ricardo Senabre, « Deudas de la novela », *Literatura actual en Castilla y León*, José María Balcells (coord.), Actas del segundo congreso de literatura contemporánea, Valladolid, Ámbito, 2005, p. 30.

⁴²⁴ Gilles Bonnet, « L'inactuel contemporain », in *L'inactualité, La littérature est-elle de son temps ?* Gilles Bonnet (dir.), ouvrage publié avec le soutien du centre de recherches MARGE et de l'université Jean Moulin - Lyon 3, Paris, Hermann Éditeurs, 2013, p. 15.

tenons à ce critère, Manuel de Lope ne se coupe pas du présent mais au contraire, il se montre apte à en souligner la complexité et le sens, et à le relier au passé, qui n'est, selon une conception mythique du temps, qu'un éternel présent. Giorgio Agamben parle ainsi du contemporain : « celui qui appartient véritablement à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui ni n'adhère à ses prétentions, et se définit, en ce sens, comme inactuel ; mais précisément pour cette raison, précisément par cet écart et cet anachronisme, il est plus apte que les autres à percevoir et à saisir son temps⁴²⁵ ». En tant qu'auteur d'une littérature « inactuelle », de Lope est un vrai contemporain. D'ailleurs, Manuel de Lope, qui vit à Madrid depuis 1993 a déclaré à *El Pais.com* du 20 octobre 2006 : « La literatura va siempre por detrás de la civilización o de la sociedad que le rodea⁴²⁶ ».

Mais alors, l'écriture romanesque de Manuel de Lope, qui charrie des mythes archaïques, est-elle apte à décrire les préoccupations de l'homme contemporain et de l'Espagne d'aujourd'hui ?

D'après Michel Maffesoli⁴²⁷, le mythe est une nécessité anthropologique et la rationalité n'a en rien tué le besoin de mythes. Ce sociologue parle de la jeunesse des grandes métropoles comme des « indiens métropolitains » qui s'opposent par leur pratiques « excessives », voire tribales, dont le sens initiatique est peut-être inconscient, à la rationalité des sociétés modernes⁴²⁸. Les romans de Manuel de Lope relatent les excès et transgressions en termes de nourriture, sexe et argent, de Meneses (*Islas*), de Millonetis, et de ses séides (*Las perlas*). La recherche de sensations fortes dans les pratiques sexuelles extrêmes et dionysiaques que décrit Gilles Lipovetsky⁴²⁹ sous le titre d'« Éros frénétique » s'applique parfaitement au personnage de Meneses. Ce personnage de cadre ambitieux et sans scrupule aux désirs sans limite, incarne l'une des

⁴²⁵ Giorgio Agamben, « Qu'est-ce que le contemporain ? », in *Nudités*, Paris, Payot/Rivages, 2009, p. 24.

⁴²⁶ Amelia Castilla, « Manuel de Lope indaga en el misterio de la pasión en Bella en las Tinieblas », *Elpais.com*, 20 octobre 2006.

⁴²⁷ Michel Maffesoli, *op. cit.*, p. 197.

⁴²⁸ Parmi ces pratiques excessives, on pense bien sûr au phénomène du « botellón » qui inquiète tant les municipalités espagnoles et auquel on peut attribuer un sens dionysiaque.

⁴²⁹ Gilles Lipovetsky, *Le bonheur paradoxal, Essai sur la société d'hyperconsommation*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2006, p. 274.

tendances de la société espagnole, celle qui s'affiche dans les magazines à sensation, tandis que Fortes est son antagoniste, qui résiste aux tentations de l'Ubris. Celui-ci reconstruit son identité dévalorisée et amoindrie par les vicissitudes de sa vie amoureuse et professionnelle grâce à l'autoanalyse, par une recherche du temps passé. Son travail sur la mémoire, chez le psychanalyste, et son retour aux sources primordiales du mythe (par le rêve, le voyage initiatique, les récits du conteur Tertuliano) lui permettent cette reconstruction. Un travail de reconstitution mémorielle et identitaire qui pourrait être collectif, qui serait celui de tous les Espagnols face à leur passé et à l'Histoire.

Puisque l'identité se construit sur la mémoire, mais également sur l'oubli, son corollaire, nous avons vu comment les différents personnages qui portent le nom de Miguel Goitia et les deux Castro construisent leur identité propre à travers un l'affrontement entre mémoire et oubli. Le constat est irréfutable : l'oubli des jeunes générations triomphe sur la mémoire des anciens.

Mais le triomphe de l'oubli sur la mémoire n'est-il pas une des manifestations de la toute puissance de Chronos ? ou de Saturne, divinité crépusculaire ?

Le temps dans sa succession d'instant favorise l'oubli au détriment de la mémoire. Nous pouvons affirmer dès lors que le mythe dominant dans l'œuvre de Manuel de Lope est celui de Saturne, déjà très présent dans l'œuvre de Goya. Jean-Claude Carrière, qui a longtemps travaillé avec Buñuel en tant que scénariste, souligne le goût espagnol pour les « vanités », qui rappellent aux hommes leur finitude, et l'inexorabilité du passage du temps. Jean-Claude Carrière fait également la réflexion suivante, en comparant l'atmosphère joyeuse des bars espagnols sous le franquisme à celle, triste et sombre, de ceux des pays sous la coupe soviétique : « une façon de dire : nous sommes bien vivants, et le régime que nous supportons n'est que de passage. Aucune raison de se désoler⁴³⁰ ». Cette interprétation s'appuie sur l'expérience du temps que

⁴³⁰ Jean-Claude Carrière, *Mémoire espagnole*, Paris, Plon, 2012, p. 96.

Devant une sculpture de Berruguete représentant le cardinal Tavera gisant, Jean Claude Carrière remarque que le sculpteur a saisi le « moment où les chairs du modèle commençaient sans doute à se décomposer. Et cela se voit » alors que la sculpture est de marbre. Le sculpteur a su inscrire dans le marbre l'écoulement du temps par sa parfaite connaissance des effets du temps sur la putréfaction des corps. Jean Claude

semble posséder le peuple espagnol, dont les artistes ont produit tant de Vanités, à l'époque baroque bien sûr, mais aussi au XX^e siècle, avec Picasso. Ce genre pictural assène au spectateur l'image de l'éphémère afin de lui rappeler que tout passe, rien ne dure, et que nous sommes irrémédiablement soumis à Chronos.

L'Espagne du XX^e siècle a fait l'expérience d'une dictature qui l'a placée en décalage temporel avec le reste de l'Europe et on peut dire qu'elle a vécu « hors du temps » pendant quelques lustres. Les années de la Movida sont apparues comme un rattrapage sur le temps « congelé » de la dictature. L'Espagne connaît aujourd'hui, comme le reste du monde développé, cette accélération du temps que décrit le philosophe Hartmut Rosa⁴³¹ et qui pousse à la performance et au « toujours plus », dont le parangon est Meneses (*Is/as*). L'obsolescence de l'actualité est de plus en plus rapide et elle tend vers le zéro. Elodie Wahl en rend compte ainsi : « L'homme contemporain remonte désespérément une pente qui s'éboule. Nous fonçons pour rester à la même place, dans un présent qui fuit sans cesse. Car si nous arrêtons une seconde de courir – après le travail, nos courriels, nos rendez-vous, nos obligations, notre argent, après le temps qui file – nous tombons. Dans le chômage, la pauvreté, l'oubli, la désocialisation⁴³² ». Hartmut Rosa va plus loin dans le constat, puisque cette accélération porterait atteinte à nos facultés cognitives : « Au final, nous avons tous l'impression de vivre dans une instabilité permanente, un présent court où des faits rapportés en début de journée semblent avoir perdu toute leur valeur le soir même. L'accélération touche aussi notre capacité à comprendre notre époque en profondeur⁴³³ ». En effet, l'une des conséquences en est la perte de l'identité stable de l'individu, obligé sans cesse de s'adapter à la nouvelle temporalité imposée par les dernières nouveautés techniques. Car l'identité ne se construit que dans la durée. Les romans de Manuel de Lope rendent contemporains des personnages venus du fond des âges, mus par un atavisme immémorial, et des personnages

Carrière constate que l'artiste espagnol a une profonde conscience de ce qu'est le Temps.

⁴³¹ Hartmut Rosa, *Accélération. Une critique sociale du temps*, Paris, La Découverte, coll. « Théorie critique », 2010.

⁴³² <http://lectures.revues.org/2620> compte rendu de Elodie Wahl publié le 16 avril 2010 sur Hartmut Rosa, page consultée le 12/09/2013 .

⁴³³ Hartmut Rosa, http://www.lemonde.fr/societe/article_interactif/2010/08/29/le-monde-magazine-au-secours-tout-va-trop-vite_1403234_3224.html page consultée le 21/08/2013.

adaptés à notre société de l'hyperconsommation⁴³⁴, obsédés par la performance dans tous les domaines, dans une tentative prométhéenne d'être des surhommes.

Si « écrire c'est habiter de façon anachronique l'échelle des siècles⁴³⁵ », le choix du mythe dans l'écriture est et sera encore pertinent au XXI^e siècle.

En plaçant Chronos au sommet de l'Olympe bien au-dessus de tous les autres mythes que nous avons pu déceler dans son œuvre romanesque, Manuel de Lope a pris toute la mesure du rapport au temps de l'homme moderne. Or, ce rapport au temps est crucial et se trouve au centre des transformations de notre début de XXI^e siècle. Il a, selon Myriam Revault d'Alonnes, bien changé depuis « l'effondrement de l'idée de Progrès, vers quoi tendait jusqu'alors l'Histoire⁴³⁶ » (effondrement qu'elle situe après la fin de la Seconde Guerre mondiale). Elle déclare : « Il nous semble que tout va de plus en plus vite, même si on a l'impression que rien ne change⁴³⁷ ». Le temps, donc, s'accélère et dévore l'homme moderne, tel Chronos ses enfants.

Chronos est un mythe latent, qui se situe inconsciemment au centre des inquiétudes qui assaillent notre époque. Mais c'est le rôle de l'écrivain que de le faire affleurer à la conscience de ses contemporains. C'est pour cette raison que Manuel de Lope fait de Chronos le mythe dominant de son œuvre, en l'associant à l'image goyesque de Saturne. Chronos pourrait bien dès lors succéder à Prométhée aux côtés de l'insaisissable Dionysos au panthéon des mythes d'aujourd'hui.

⁴³⁴ Gilles Lipovetsky, *Le bonheur paradoxal, Essai sur la société d'hyperconsommation*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2006.

⁴³⁵ Richard Millet, *Le dernier écrivain*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2007, p. 15-16.

⁴³⁶ Myriam Revault d'Alonnes, Propos recueillis par Nathalie Crom pour *Télérama*, n°3268, 29/08/2012, p. 6. Entretiens réalisés à la suite de la publication de : Myriam Revault d'Alonnes, *La crise sans fin, Essai sur l'expérience moderne du temps*, Paris, Seuil, 2012.

⁴³⁷ *Ibidem*.

BIBLIOGRAPHIE

LE CORPUS ÉTUDIÉ

Ci-dessous les éditions utilisées pour cette étude :

El libro de piel de tiburón, Madrid, Alfaguara, 1995.

Bella en las tinieblas, Barcelona, Santillana, Punto de lectura, 2000.

Las perlas peregrinas, Madrid, Espasa-Calpe, 1998.

La sangre ajena, Barcelona, Plaza & Janés, Areté, 2000.

Otras islas, Barcelona, RBA, 2009.

ŒUVRES DE MANUEL DE LOPE

Albertina en el país de los garamantes, Barcelona, Barral Editores, 1978, Plaza & Janés, 1990, Madrid, Espasa-Calpe, 1999.

El otoño del siglo, Barcelona, Argos Vergara 1981, Madrid, Alfaguara, 1988, Barcelona, Plaza & Janés, 1990.

Los labios de vermut, Barcelona, Argos Vergara, 1983.

Jardines de África, Madrid, Alfaguara, 1987, Barcelona, Plaza & Janés, 1990.

Madrid Continental, Madrid, Alfaguara 1987, Barcelona, Plaza & Janés, 1991.

Octubre en el menú, Madrid, Alfaguara, 1989, Barcelona, Plaza & Janés, 1991.

Marsella, Barcelona, Destino, 1990.

Los amigos de Toti-Tang, Barcelona, Plaza & Janés, 1990.

Shakespeare al anochecer, Madrid, Alfaguara, 1993.

El libro de piel de tiburón, Madrid, Alfaguara, 1995.

Bella en las tinieblas, Madrid, Alfaguara 1997 ; Suma de Letras, 2000 ; Barcelona, RBA, 2010.

Las perlas peregrinas, Madrid, Espasa-Calpe, 1998 ; Barcelona, RBA, 2007.

Música para tigres, Madrid, Espasa-Calpe, 1999.

La sangre ajena, Madrid, Editorial Debate, 2000.

Iberia: La puerta iluminada, Madrid, Editorial Debate, 2003.

Iberia: La imagen múltiple, Madrid, Editorial Debate, 2005.

Otras islas, Barcelona, RBA, 2008.

Azul sobre azul, Barcelona, RBA, 2011.

LA CRITIQUE SUR MANUEL DE LOPE

Article fourni à titre personnel par Alfaguara. Reproduit en annexe 1.

Amelia Castilla « Manuel de Lope indaga en el misterio de la pasión en *Bella en las Tinieblas* », *El País*, Madrid, 16/03/1997.

Trinidad de León Sotelo, « Manuel de Lope publica su nueva novela, "Bella en las tinieblas" », *ABC cultura*, 01/04/1997.

Angélica Tanarro, « Manuel de Lope presenta en Valladolid su novela "Las perlas peregrinas" » *El Norte de Castilla*, 10/06/1998.

María José Díaz de Tuesta, « Manuel de Lope narra la fortaleza de una mujer en la guerra civil », *El País*, cultura, 25/01/2000.

Eva Larrauri, « Entrevista a Manuel de Lope, escritor », *El País*, País Vasco, 03/02/2000.

Rosa Mora, « La condena de Manuel de Lope », *El país cultura*, 22/07/2000.

Ricardo Senabre, « Deudas de la novela », *Literatura actual en Castilla y León*, José María Balcells (coord.), Actas del segundo congreso de literatura contemporánea, Valladolid, Ámbito, 2005.

Javier Goñi, « Un debate destaca el estilo « clásico y contemporáneo » de Manuel de Lope », *El país*, 20/10/2006

Diario Público, EFE, Madrid, 25/02/2010.

« Manuel de Lope », *El norte de Castilla*, URL :

<http://elcastellano.elnortedecastilla.es/autores/de-lope-manuel>, page

consultée le 17/11/2013.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Généralités

- AGAMBEN Giorgio, « Qu'est-ce que le contemporain ? », *Nudités*, Paris, Payot/Rivages, 2009.
- AUCOUTURIER Michel, préface à Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, NRF, Gallimard, traduction française 1978.
- BARTHES Roland, « Proust et les nom », *Nouveaux essais critiques*, à la suite de : *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, Points, 1972, p. 69-190.
- BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.
- BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, préface de Michel Aucouturier, Paris, Gallimard, traduction française 1978.
- BAUDRILLARD Jean, *De la séduction*, Paris, Galilée, 1979.
- BONNET Gilles, « L'inactuel contemporain », *L'inactualité, La littérature est-elle de son temps ?* Gilles Bonnet (dir.), ouvrage publié avec le soutien du centre de recherches MARGE et de l'université Jean Moulin - Lyon 3, Hermann Editeurs, Paris, 2013.
- BOULOUMIÉ Arlette, « Le double animal dans l'œuvre de Michel Tournier », *L'animal littéraire : des animaux et des mots*, Jacques Poirier (dir.), Dijon, Université de Dijon, collection Ecritures, 2010.
- BROWN Raymond Edward, *Que sait-on du Nouveau Testament ?*, traduit de l'anglais par Jacques Mignon, Paris, Bayard, 2011.
- BURGOS Jean, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1982.
- COMPAGNON Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- DUCROT Oswald et SHAEFFERT Jean-Marie, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, Points, Essais, 1995.

- DURAND Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992.
- DURAND Gilbert, *L'imaginaire – Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Paris, Hatier, Optiques Philosophie, 1994.
- ECO Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985.
- ESCOLA Marc, *Le tragique*, Paris, Flammarion, Corpus, 2002.
- GENETTE Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, Points, Essais, 1969.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Poétique, Seuil, 1972.
- GENETTE Gérard, *Nouveaux discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.
- GIRARD René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, Paris, 1961.
- HAGÈGE Jean Claude, *Le pouvoir de séduire*, Paris, Odile Jacob, 2003.
- JOUBE Vincent, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2007, Sedes 1997.
- JOUVET Michel, *Le sommeil et le rêve*, Paris, Odile Jacob, 1992.
- LARROUX Guy, *Le mot de la fin. La clôture romanesque en question*, Paris, Nathan, 1995.
- LAURENS Camille, *Le monde des livres*, spécial assises du roman, du 28 mai-3 juin 2012, vendredi 25 mai 2012.
- LE BOT Marc, « Les yeux sont équivoques », *Traverses N°18, La stratégie des apparences*, février 1980, p. 10.
- LIPOVETSKY Gilles, *Le bonheur paradoxal, Essai sur la société d'hyperconsommation*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2006.
- DE LOPE Monique, « Juan Benet », *Le roman espagnol actuel, Pratique d'écriture 1975-2000*, Annie Bussière Perrin (dir.), Montpellier, Éditions du CERS, 2001, tome I, p.95-120.
- LOTMAN Youri, *La sémiosphère*, trad. Anka Ledenko, Limoges, PULIM, Nouveaux Actes Sémiotiques, 1999.
- MAFFESOLI Michel, *Le Réenchantement du monde, Une éthique pour notre temps*, Paris, La Table ronde, 2007.
- MERLO-MORAT Philippe, *Littérature espagnole contemporaine*, « Licence » Paris, PUF, « Quadrige Manuels », 2013.

- MEZZADRI Bernard, « Claude Levi Strauss a-t-il encore son mot à dire ? », *Europe*, janvier-février 2013, p. 3-224.
- MILLET Richard, *Le dernier écrivain*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2007.
- MITTERAND Henri, *Le discours du roman*, Paris, PUF, Écriture, 1980.
- MONCELET Christian, *Essais sur le titre en littérature et dans les arts*, Aubières, éditions Bof, 1976.
- MUCCHIELLI Alex, *L'Identité*, PUF, Que sais-je, Paris, 2002.
- MUELLER Jonathan «Au cœur des odeurs», *Revue française de psychanalyse*, mars 2006 (Vol. 70), p. 791-813.
- MUÑOZ MOLINA Antonio, « Le roman dans l'Histoire, l'histoire dans le roman » (traduit de l'espagnol par Philippe Bataillon), in *Cahiers de la villa Gillet* n°13, Lyon, La fosse aux ours, 2001, p. 71-79.
- NOYARET Natalie, *Narrativa española de hoy, La imagen en el texto, 2000-2010*, Berne, Peter Lang, 2011.
- PEREC Georges, *Penser, classer*, Paris, Hachette, 1985.
- PERNOLA Mario, "Logique de la séduction" in, *Traverses* n° 18, *La stratégie des apparences*, février 1980, p. 3-9.
- RANCIÈRES Jacques, *La chair des mots, politiques de l'écriture*, Galilée, 1998.
- PONTALIS Jean-Bertrand, *Frère du Précédent*, Paris, Gallimard, 2006.
- QUIGNARD Pascal, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998.
- RAUCH André, *Mutations et crises de l'identité masculine*, Paris, Hachette littératures, 2000.
- REVAULT D'ALONNES Myriam, Propos recueillis par Nathalie Crom pour *Télérama*, n°3268, 29/08/2012, Entretiens réalisés à la suite de la publication de : Myriam Revault d'Alonnes, *La crise sans fin, Essai sur l'expérience moderne du temps*, éditions du Seuil, Paris, 2012.
- ROSENTHAL Olivia, « Le rôle et la présence des animaux dans le roman » *Assises internationales du roman, Le Monde, Villa Gillet*, Christian Bourgois éditeur, 2011.
- SAADA Julie : « Le loup, le monstre, le bourgeois », *Usages politiques de l'animalité*, Jean Luc Guichet (dir.), Paris, L'Harmattan, 2008, p. 203-222.

- SALMON Christian, *Storytelling, La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2007.
- SCHNAPPER Dominique, « La nation, hasard ou nécessité », *Sciences Humaines*, Hors Série n°15, décembre 1996-janvier 1997, p.39-41.
- TODOROV Tzvetan, « Les catégories du récit littéraire » *Communications* 8, *l'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, Points, 1981, p. 125-151.
- XIBERRAS Martine, *Pratique de l'imaginaire, lecture de Gilbert Durand*, Québec, Laval, Presses Universitaires de Laval, 2002.
- ZIEGLER Jean, *Les Nouveaux maîtres du monde et ceux qui leur résistent*, Paris, Fayard, Points, Essais, [2002] 2013.

Sur le mythe

- BALLESTRA PUECH Sylvie « La toile et le labyrinthe », *Lettres actuelles*, n°5, Mars-Avril 1995, p. 78-84.
- BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, Points, 1957.
- BEL Jacqueline “Métamorphose et réécriture du mythe: vecteur de mémoire et instrument de compréhension de l'histoire spirituelle de la société”, in *Métamorphoses du mythe, réécritures anciennes et modernes des mythes antiques*, Peter Schnyder (dir.), Paris, L'Harmattan, coll.Université/Domaine littéraire, 2008, p.53-62.
- BÉNÉJAM-BONTEMPS Marie-Josette, « Saturne », Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1989.
- BERTRAND Alain, « Les amazones, l'archémythe perverti », Guyonne Leduc (dir.), *Réalité et représentation des amazones*, Centre de Recherches en littérature comparée, Paris IV, L'Harmattan, 2008, p.247-256.
- BERTRAND Alain, « Amazones modernes » Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes féminins*, Éditions du Rocher, 2002.
- BESSIÈRE Jean, « Vanité du destin, certitude de l'identité », *Théâtre et destin*, études réunies par Jean Bessièrès, Paris, Honoré Champion, coll. Unichamp, 1997, p. 149-186.

- BILEN Max, « *Comportement mythico-poétique* », *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, Monaco, Éditions du Rocher, 1988.
- BLEIKASTEN André, « *Mississippi blues* », *Europe*, n°753-754, janvier-février 1992, p. 5-20.
- BOIA Lucian, *La fin du monde : une histoire sans fin*, Paris, La découverte, Poche Essais, 1999.
- BONNEFOY Yves, *Dictionnaire des mythologies* Flammarion, t.2, Paris, 1981.
- BOSQUET Marie-Françoise, « *île-femme* », *Dictionnaire des mythes féminins*, Pierre Brunel (dir.), Éditions du Rocher, 2002.
- BOZZETTO Roger, « *Fantastique et mythe* », in Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter (dir.), *Questions de mythocritique, dictionnaire*, Paris, Imago, 2005, p.167-174.
- BRUNEL Pierre, *Le mythe de la métamorphose*, Paris, Armand Colin, U prisme 1974.
- BRUNEL Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes Littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1989.
- BRUNEL Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Éditions du Rocher, 2002.
- BOOKER-MESANA Corinne, « *Carmen* », Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1989.
- BOYER Régis, « *Femmes viriles* », Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988.
- CALAME Claude, *Le récit en Grèce ancienne*, Paris, Méridiens, Klincksieck, 1986.
- CALAME Claude, « *Les figures du gigantesque* », *Communications*, vol. 42, n°1, Paris, Seuil, 1985, p.147-172.
- CAILLOIS Roger, *Le mythe et l'homme*, Paris, Folio, Essais, Gallimard, 1987 .
- CARLIER Christophe, Nathalie Griton-Rotterdam, *Des mythes aux mythologies*, Paris, Ellipses, Édition marketing, 1994.
- CLOSSON Marianne et White le Goff Myriam (dir.), *Les géants entre mythe et littérature*, Arras, Artois Presse Université, Études littéraires, 2007.

- COMPAGNON Antoine, « Mythe et franc-maçonnerie », *Le mythe en littérature, Essais en hommage à Pierre Brunel*, Yves Chevrel (dir.), Paris, PUF, Écriture, 2000.
- DAVREU Robert, « Némésis », *Encyclopaedia Universalis*, 2008.
- DÉTOC Sylvain, *La Gorgone Méduse*, Monaco, Éditions du Rocher, 2006.
- DUMAS REUNGOAT Christine, *Vérité des mythes*, Paris, Les Belles Lettres, 2001.
- DUMOULIÉ Camille, article « Méduse », *Dictionnaire des mythes littéraires*, Pierre Brunel (dir.), nouvelle édition augmentée, 1994.
- DUBEL Sandrine, « Avant-goût », introduction à : *Mythes sacrificiels et ragouûts d'enfants*, études réunies par Sandrine Dubel et Alain Montandon, Clermont Ferrand, P.U.Blaise pascal, collection Mythographies et sociétés, 2012.
- DURAND Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Paris, L'île verte, Berg international, 1979.
- DURAND Gilbert, *Introduction à la mythologie. Mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel, Spiritualités, 1996.
- DUMOULIÉ Camille, « Nietzsche, disciple de Dionysos », in Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1989.
- ELIADE Mircea, *Le Mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, traduit du roumain par Jean Gouillard et Jacques Soucasse, Paris, Gallimard, « Les Essais », 1949.
- ELIADE Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Folio, Essais, 1957.
- ELIADE Mircea, *Méphiſtophélès et l'androgynie*, Paris, folio, Essais, Gallimard, 1962.
- ELIADE Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.
- FERRY Luc, *La sagesse des mythes-apprendre à vivre*, Paris, Plon, 2008.
- FOREST Philippe, « Achille dans le labyrinthe, temps et écriture chez Kafka, Borges et Butor », *Lettres Actuelles* n°5, Mars-Avril1995, p.66-71.
- FRONTISI-DUCROUX Françoise, VERNANT Jean-Pierre, *Dans l'œil du miroir*, Paris, Odile Jacob, 1997.

- FRONTISI-DUCROUX Françoise, *Du masque au visage, Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris, Flammarion, Idées et recherches, 1984.
- GIRARD René, « Dionysos et la genèse violente du sacré », *Poétique* n°3, Paris, Seuil, 1970, p. 266-281.
- GIRARD René, *Le Bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982.
- GIRE Nicolas, SESSA Jacqueline (dir.), *L'Apocalypse comme illustration heuristique d'un siècle traumatisé*, Université Jean Monnet (Saint-Étienne). Date de soutenance : 2004. Num. national de thèse : 2004STET2082.
- DE GRAVELAINE Joëlle, « Introduction aux mythes de la Grande Déesse », in Pierre Solié, *La femme essentielle, mythanalyse de la Grande-Mère et de ses fils-Amants*, Paris, Seghers, L'esprit junguien, 1980.
- HACHET Pascal, *Le mensonge indispensable : du trauma social au mythe*, Paris, L'Harmattan, Psychanalyse et civilisations, 2009.
- HAMMEL Jean-Pierre, *L'homme et les mythes*, Paris, Hatier, Héritages, 1994.
- HUSSHERR Cécile, « Caïnisme et lieux initiatiques : une trouvaille du romantisme ? », *Littérature et espaces*, Juliette Vion-Dury, Jeanne-Marie Gassin, Bertrand Westphal (dir.), Limoges, Espaces Humains, PULIM, 2002, p. 412-421.
- LECLERCLE Jean-Jacques, « Les amazones du "nonsense" », in *Réalité et représentation des amazones*, Guyonne Leduc (dir.), Centre de Recherches en littérature comparée, Paris IV, L'Harmattan, 2008, p.321-330.
- DE LAUBIER Patrick, *L'eschatologie*, Paris, PUF, Que sais-je, 1998.
- LÉONARD ROQUES Véronique, « Véronique », *Dictionnaire des mythes féminins*, Pierre Brunel (dir.), Monaco, Éditions du Rocher, 2002.
- LÉONARD ROQUES Véronique, *Caïn, figure de la modernité*, Paris, Honoré Champion, 2003.
- LÉONARD ROQUES Véronique, *Caïn et Abel, rivalité et responsabilité*, Monaco, Éditions du Rocher, Figures et mythes, 2007.

- LEWI Georges, *Mythologie des marques*, Paris, Pearson village mondial, 2009.
- MASSENZIO Marcello, *Le juif errant ou l'art de survivre*, Paris, Cerf, 2010.
- MAURON Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, José Corti, 1964.
- MOREAU Alain, « Dionysos antique : l'insaisissable » in Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1989.
- NOUHAUD Dorita, « Centaures », in Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1989.
- PEYRONIE André, « Labyrinthe, y es-tu ? », *Lettres Actuelles* n°5 Mars-Avril 1995, p. 54- 65.
- QUIGNARD Pascal, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, Folio, 1994.
- DE ROMILLY Jacqueline, *Le temps de la tragédie grecque*, Paris, Vrin, 1971.
- SELLIER Philippe « Qu'est ce qu'un mythe littéraire ? » *Litterature*, n°55, 1984, p. 112-126.
- SELLIER Philippe, « Caïn », *Dictionnaire des mythes littéraires*, Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1989.
- SIGANOS André, « Bestiaire mythique », *Dictionnaire des mythes littéraires*, in Brunel Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes Littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1989.
- SIGANOS André, *Le minotaure et son mythe*, Paris, PUF, Écriture, 1993.
- SIGANOS André, *Mythe et écriture, La nostalgie de l'archaïque*, Paris, PUF, Écriture, 1999.
- SIGANOS André, « Définitions du mythe » Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter (dir.), *Questions de mythocritique, dictionnaire*, Paris, Imago, 2005, p.85-100.
- SMITH Pierre, « Positions du mythe », *Le temps de la réflexion*, 1980, numéro 1, Paris, Gallimard, 1980, p. 60-98.
- VERNANT Jean-Pierre, *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris, La découverte, 1974.

VERNANT Jean-Pierre, *La mort dans les yeux, Figures de l'Autre dans la Grèce ancienne*, Paris, Hachette, Littératures, 1998.

VINCENT Benoît, « Épistémologie et mythe », Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter (dir.), *Questions de mythocritique, dictionnaire*, Paris, Imago, 2005, p. 119-133.

WALTER Philippe, « Conte, légende et mythe », Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter (dir.), *Questions de mythocritique, dictionnaire*, Paris, Imago, 2005, p. 59-68.

Sur le personnage de roman

AURAIJ-JONCHIÈRE Pascale, « Personnages historiques et figures mythiques : l'exemple de Jeanne d'Arc », in Véronique Léonard-Roques, *Figure mythique, fabrique et métamorphose*. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2008. p. 235-254

BACHELLIER Jean-Louis, « Sur-nom », *Communications*, vol. 19, n°19, p. 69-92.

BÉNARD Johanne, LÉONARD Martine, NARDOUT-LAFARGE Élisabeth (dir.), *Les noms du roman*, Montréal, Université de Montréal, département d'études françaises, Paragraphes, 1994.

CAMPBELL Joseph, *El héroe de las mil caras*, México, Fondo de cultura económica, 1959.

DERRIDA Jacques, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006.

DIOCHON Nicolas, IGLESIAS Cécile, « e más son mugeres viejas e pobres que tienen recurso al demonio » : el estereotipo de la vieja bruja. Entre demonología y literatura », in Nathalie Dartai-Maranzana (dir.), *De la caduca edad cansada, Discursos y representaciones de la vejez en la España de los siglos XVI y XVII*, Publications de l'Université de Saint Étienne, 2011, p.111-149.

ERMAN Michel, *Poétique du personnage de roman*, Ellipses, Thèmes et études, éditions Marketing, 2006.

HAMON Philippe, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon Macquart d'Emile Zola*, Genève, Droz, 1983.

LABOURET Mireille, « À propos des personnages reparaissants », *L'Année balzacienne* 1/2005 (n°6) p. 125-142.

MERLET PERRIN Marie-Thérèse, *Dictionnaire étymologique des noms de famille*, Paris, Perrin, 1991.

MOLHO Maurice, « Le nom : le personnage » , in *Le personnage en question*, quatrième colloque du SEL, Toulouse, Université Toulouse-Le Mirail, 1984.

OFFROY Jean-Gabriel, *Le choix du prénom*, Marseille, Hommes et Perspectives, 1993.

VILLEGAS Juan, *La estructura mítica del héroe*, Barcelona, Planeta, 1978.

Sur le temps et la mémoire

BERTRAND DE MUÑOZ Maryse, « La guerre civile espagnole et la production romanesque des quinze dernières années face à celle de la Transition à la démocratie », *La guerre d'Espagne en héritage, Entre Mémoire et oubli (de 1975 à nos jours)*, Études réunies par Danielle Corrado et Viviane Alary, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2007, p. 31-46.

BORGES Jorge-Luis, *Le temps, Conférences*, Paris, Folio, Essais, Gallimard, 1985.

BUSSIÈRE PERRIN Annie (dir.), *Le roman espagnol actuel, Pratique d'écriture, 1975-2000*, Montpellier, éditions du CERS, 2001.

CANDAU Joël, *Mémoire et identité*, Paris, PUF, 1998.

CARCELÉN Jean-François, « Génèse d'un mythe : Treize roses pour l'éternité » in *Figures de la mythification dans l'Espagne du XXème siècle*, Francisco Campuzano Carvajal (dir.) Montpellier, ETILAL, Université Paul Valéry Montpellier III, 2007.

CARRIÈRE Jean-Claude, *Mémoire espagnole*, Paris, Plon, 2012.

CHAUVIN Danièle, « Mémoire et mythe », in Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter (dir.), *Questions de mythocritique, dictionnaire*, Paris, Imago, 2005, p. 229-236.

CONCHE Marcel, *Temps et destin*, Paris, PUF, Perspectives critiques, 1992.

- CORRADO Danielle et ALARY Viviane (dir.), *Guerre d'Espagne en héritage, Entre Mémoire et oubli (de 1975 à nos jours)*, Clermont Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2007.
- EZQUERRO Milagros , « Juan Rulfo. Le temps déserté » in *Le temps du récit*, annexe aux mélanges de la casa de Velásquez , Rencontre 3, Madrid ,1989, p. 105-111.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ Antonio, *Enciclopedia práctica del párvulo* (chapitre III -A), Barcelona, Miguel Salvatella, 1952.
- FOREST Philippe, « Achille dans le labyrinthe, temps et écriture chez Kafka, Borges et Butor », in *Lettres Actuelles* n°5, Mars-Avril 1995, p. 66-71.
- GAUCHET Marcel, « La discordance des temps », in René Frydman et Muriel Flis-Trèves (dir.) *L'irrésistible course du temps, IX^{ème} colloque de gynécologie et psychanalyse*, Paris, PUF, 2011, chap.VI.
- GENETTE Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966.
- GRIJALBA DE LA CALLE Nicolás, conférence « Cine urbano, alucinaciones y otros laberintos. La españolada se pone moderna » prononcée au musée ABC de Madrid, à l'occasion de l'exposition *El papel de la movida, arte sobre papel en el Madrid de los ochenta*, le 13/07/2013.
- KLEIN Étienne, *Les tactiques de Chronos*, Paris, Flammarion, 2003.
- KLEIN Étienne, *Le facteur temps ne sonne jamais deux fois*, Paris, Nouvelle Bibliothèque scientifique, Flammarion, 2007.
- KUNDERA Milan, *La lenteur*, Paris, Gallimard, 1995.
- NORA Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire*, t.1 : *La République*, Paris, Gallimard, bibliothèque illustrée des histoires, 1984.
- PAGEAUX Daniel-Henri, « Les semences du temps », in Pierre Brunel (dir.), *La mise en scène du destin*, Paris, Didier, Érudition, CNED, 1997.
- RAMOND Michèle, « Note sur les violences civiles dans la littérature espagnole », *La guerre d'Espagne en héritage, Entre mémoire et oubli (de 1975 à nos jours)*, études réunies par Danielle Corrado et Viviane Alary, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont Ferrand, 2007, p. 433-445.

- RICŒUR Paul, *Temps et récit, III. Le temps raconté*, Paris, Seuil, Essais, Points, 1985.
- RICŒUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, Points, Essais, 2000.
- ROSA Hartmut, *Accélération. Une critique sociale du temps*, traduit de l'allemand par Didier Renault, Paris, La Découverte, coll. « Théorie critique », 2010.
- SARTRE Jean-Paul, « À propos de " *Le bruit et la fureur*" La temporalité chez Faulkner » *Situations I*, Paris, Essais critiques, NRF, Gallimard, 1947.
- TADIÉ Jean-Yves et Marc, *Le Sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, N.R.F., 1999.
- TENA Jean, « L'écriture de la mémoire : la " génération innocente" », Annie Bussière-Perrin, *Le roman espagnol actuel, Pratique d'écriture 1975-2000*, tome II, p. 237-271.
- TORRES Rafaël, « La littérature raconte ce que l'histoire oublie », conférence prononcée à Lyon dans le cadre des Assises du roman à la Villa Gillet à Lyon le 10 décembre 2001.
- TODOROV Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995.
- VILA Juan, « La génération des fils, mémoire et histoire dans le roman espagnol contemporain », *Le roman espagnol actuel, Pratique d'écriture, 1975-2000*, Annie Bussière Perrin (dir.), Montpellier, Éditions du CERS, 2001, tome II, p. 197-233.

Sur les espaces

- ABLAMOWICZ Alexandre, « l'espace de l'homme égaré : dans le labyrinthe d'Alain Robbe-Grillet », *Espaces romanesques*, études réunies par Michel Crouzet, Université de Picardie, Paris, PUF, 1982, p. 47-57.
- BACHELARD Gaston, *Poétique de l'espace*, PUF, Paris, Quadrige, 1998.
- BACHELET Bernard, *L'espace*, Paris, PUF, Que sais-je, 1998.
- BRUNET Roger, *Les mots de la géographie*, Montpellier, coédition Paris, La documentation française, Reclus, 1992.

- CARBONE Rocco « Des lieux où il est impossible de se perdre », *Cahiers de la villa Gillet*, Avril 2001, n°13, Lyon, éd. La fosse aux ours.
- COLLOT Michel, « points de vue sur la perception des paysages », *L'Espace géographique* n°3, Paris, DOIN, 1986, p.211-217.
- DE URIARTE Cristina, « Entre mythe et réalité : Ténérife et les voyageurs français du XVIIIe siècle », in *La géocritique mode d'emploi*, Bertrand Westphal (dir.) PULIM, Limoges, 2000, p. 181-202.
- GAILLARD Façoise, « Au-delà de cette limite... », in *Lieux de la frontière, frontière des lieux*, textes réunis par Claude Murcia, Paris, Université de Paris Diderot-Paris 7, Textuel n°57, 2008.
- GRASSIN Jean-Marie, « Pour une science des espaces littéraires », introduction à *La géocritique mode d'emploi*, Bertrand Westphal (dir.), Limoges, Pulim, 2000, p.I à XI.
- LACOSTE Yves, *La géographie, ça sert, d'abord, à faire la guerre*, Paris, La Découverte, 1988.
- MOUREAU François (dir.), *L'île, territoire mythique*, Paris, Aux amateurs de livres, 1989.
- MURCIA Claude, « Anthropologie et poétique : La frontière dans l'espace régionaux de Juan Benet », *Lieux de la frontière, frontière des lieux*, textes réunis par Claude Murcia, université de Paris Diderot-Paris 7, Textuel n°57, 2008.
- PEREC Georges, *Penser, classer*, Paris, Hachette, 1985.
- PIVETEAU Jean-Luc, « La voiture, signe et agent d'une nouvelle relation de l'homme à l'espace », *Cahiers de l'institut géographique de Fribourg*, n°7, 1990.
- POULET Jean-Pierre, *Les représentations mentales en géographie*, Paris, Anthropos, Économica, 2002.
- RACAULT Jean-Michel, « De l'île réelle à l'île mythique : Bernardin de Saint Pierre et l'île de France », *L'île territoire mythique*, François Moureau (dir.), Aux amateurs de livres, Paris, 1989.
- SAMPER Edgar, « L'espace dans La casa de Bernarda Alba », *Lieux dits*, Recherches sur l'espace dans les textes ibériques (XVI-XXème siècle), Publications de l'Université de Saint Étienne, 1993.

SOUBEYROUX Jacques (dir.) *Lieux dits*, Recherches sur l'espace dans les textes ibériques (XVI-XXème siècle), Saint Étienne, Publications de l'université de Saint Étienne, 1993.

Autres auteurs cités

ARCE LEAL Manuel José, *Amor, si fueras aire y respirarte*, poème consultable sur la page d'accueil du site: <http://amediavoz.com/arce.htm>

CERVERA Alfons, *El color del crepúsculo*, 1995 ; *Maquis*, 1997 ; *La noche inmóvil*, 1999 ; *Aquel invierno*, 2005.

CERVERA Alfons, *Levante-EMV : « Alfonso Cervera, Gürtel & company : (una serie valenciana) »*, Mataró, Ediciones de intervención cultural/El viejo topo, 2011.

DARÍO Rubén, *Antología*, Madrid, Edición Carmen Ruiz Barrionuevo (prólogo Octavio Paz), Colección Austral, Espasa Calpe, 2ª Edición, 1944.

DARÍO Rubén, *Coloquio de los centauros*,
<http://www.poesi.as/rd06070.htm>.

DIAZ Jenn, *Belfondo*, Barcelona, Principal de los Libros, 2011.

GARCÍA LORCA Federico, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, T1, 1977.

MARSÉ Juan, *La Vanguardia*, 17/03/1997 : « *Si te dicen que caí.* »

MATUTE Ana María, *El río*, Diaz, 2001.

TORRES Rafael, *Ese cadáver*, Madrid, Ollero y Ramos, 1998.

TORRES Torres, 1808-1814, *España contra España, Claves y horrores de la primera guerra civil*, Madrid, La esfera de los libros, 2008.

VÁSQUEZ MONTALBÁN Manuel, « *La guerra civil no ha terminado* », in *Historias de política ficción*, Barcelona, Planeta, 1989.

WEBOGRAPHIE

- AIESTARAN Ignazio, « Cultura del pelotazo », *Noticias de Navarra*, 18/11/2012, URL: <http://www.noticiasdenavarra.com/2012/11/18/sociedad/cultura-del-pelotazo> le 12/05/2013.
- ANONYME « Sur la tragédie et le drame » : www.cafe.edu/genres/n-traged.html page consultée le 17/09/2011.
- APRMH (Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica), site officiel : <http://www.memoriahistorica.org>
- BONNIOT Jacques, « Apollon, Dionysos », *Référence*, n°19, mai 1999 <http://www.klubprepa.fr/Documents/Reference/R19.CG1.pdf>, page consultée en ligne le 20/10/2013.
- BORREL Marie, « L'odorat, le plus archaïque de nos cinq sens », URL : <http://www.psychanalysemagazine.com/developpement-personnel-psycho-coaching-lodorat-le-plus-archaïque-de-nos-cinq-sens.html>, page consultée le 01/06/2012.
- BENHAMOU Noëlle, « L'œil et l'esprit : le fantastique ou la question du réel » <http://www.fabula.org/revue/document1245.php>
- CNRS, Les dossiers, « Le rayonnement fossile du Cosmos », URL : http://www.cnrs.fr/cw/dossiers/dosbig/decouv/xcroire/rayFoss/niv1_1.htm. page consultée le 14 mars 2013.
- DI BENEDETTO Christine, « Roman historique et Histoire dans le roman, Quelques modalités d'intégration de l'histoire récente dans le roman espagnol de la fin du millénaire », URL : <http://narratologie.revues.org/767> page consultée le 15/09/2013.
- DIEZ RIPOLLÉS José Luis, GOMEZ-CÉSPEDES Alejandra, « *La corrupción urbanística, estrategias de análisis* », *Revista Española de Investigación Criminológica*, Artículo 5, Número 6 (2008) URL : <http://www.criminologia.net/pdf/reic/ano6-2008/a62008art5.pdf> page consultée le 16/11/2013.
- FERRONI Giulio, « Mourir au début, mourir à la fin », *Fabula/Les colloques*, Le début et la fin. Roman, théâtre, B.D., cinéma, URL :

<http://www.fabula.org/colloques/document816.php>, page consultée le 21 juillet 2013.

INFORMATIVOS CANALSUR « Los actores principales de la corrupción marbellí » 27/09/2010,
URL : http://www.canalsur.es/portal_rtva/web/noticia/id/121454/seccion/549/los_actores_principales_de_la_corrupcion_marbelli page consultée le 16/11/2013.

KOENIG Yvan, « ISIS », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 28 août 2013. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/isis/>

LE GUÉRER Annick, « L'odorat, un sens à part », http://www.parlonscosmetiques.com/video_odorat_sens_a_part page consultée le 30/07/2012.

LERAY Morgane, « Regards méduséens de femmes-sphinxes : l'art de voir dans l'oeuvre de Dante Gabriel Rossetti », *Acta fabula*, vol. 9, n° 5, Mai 2008, URL : <http://www.fabula.org/revue//document4108.php>, page consultée le 27 août 2013.

LÉVI-STRAUSS Claude, *Entretiens avec Bernard Pivot*, émission *Apostrophes*, diffusée sur Antenne 2 le 4 mai 1984. A voir dans les archives de l'INA : <http://www.ina.fr/emissions/apostrophes/>

NORA Pierre «Le best-seller révèle les sensibilités latentes d'une société», URL: <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20091202.BIB4522/pierre-nora-le-best-seller-revele-les-sensibilites-latentes-d-039-une-societe.html>

PÉREZ ZAMORA Julio, « Los orígenes de la actual bandera española » : http://www.todoababor.es/articulos/origenes_bandera.htm. Site consulté le 29/08/2013.

PINACOTHÈQUE DE PARIS, « Miroir circulaire en mosaïque de pyrite », 103, *Les masques de jade mayas*, , exposition temporaire : du 26 janvier au 10 juin 2012. Photo consultable sur :

https://picasaweb.google.com/lh/photo/huw3gr3V4nq9uzzEjMiL5NMTjNZE_TYmyPJy0liipFm0?full-exif=true, page consultée le 17/11/2013.

RIALLAND Ivonne , « Hold-up sur l'imaginaire », *Acta fabula*, vol. 9, n° 2, Février 2008, URL : <http://www.fabula.org/revue/document3931.php>, page consultée le 16 juin 2013.

ROSA Hartmut, Propos recueillis par Frédéric Joignot :

http://www.lemonde.fr/societe/article_interactif/2010/08/29/le-monde-magazine-au-secours-tout-va-trop-vite_1403234_3224.html consulté le 21/08/2013.

SEASSAU Cyril, « les mythes de la connaissance », URL : http://www.home-educ.org/pdf/les_mythes_de_la_connaissance.pdf page consultée le 24/02/2013.

THIBAUT Franck, L'écriture de l'Odyssée : http://www.weblettrés.net/blogs/article.php?w=Neverland&e_id=36972 page consultée le 03/04/2013.

VÁZQUEZ MONTALBÁN Manuel, « Manifiesto anti-corrupción », El País, 31.05.1990, URL: <http://www.otromundoesposible.com/2011/02/23/manifiesto-anti-corrupcion/> page consultée le 16/11/2013.

WAHL Élodie <http://lectures.revues.org/2620> *compte rendu de lecture* publié le 16 avril 2010 sur Hartmut Rosa.

ZETESIS, Association des doctorants et de jeunes chercheurs en philosophie ancienne et en sciences de l'Antiquité, "Avoir plus, une figure de l'excès" colloque organisé par « zetesis » les 10 et 11 juin 2011, appel à contribution publié sur www.zetesis.fr.

LES USUELS

Dictionnaire Robert, Paris, édition 1977.

Dictionnaire étymologique de Albert Dauzat, Jean Dubois et Henri Mitterrand, Paris, Larousse, 1971.

REY Alain, Dictionnaire historique de la langue française, Le Robert, 2006, 3 volumes.

MOLINER María, Diccionario de uso del español, Madrid, Gredos, 1998.

BEAUJEAN Amédée, Dictionnaire de la langue française, abrégé du dictionnaire de Littré. Librairie Générale Française, 1990.

Le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales:

<http://www.cnrtl.fr/etymologie/texte>.

<http://atilf.atilf.fr/tlfv3.htm> Trésor de la Langue Française informatisé, CNRS, Université de Lorraine.

ICONOGRAPHIE

Francisco de Goya y Lucientes, *Saturne dévorant un de ses enfants*, 1821-1823, Peinture murale transférée sur toile, 146 x 83 cm, Madrid, Museo del Prado. p. 369.

Attribué à Asensio Julià (1760-1832), *Le Colosse*, huile sur toile, 116 x 105 cm, Madrid, Museo del Prado. p. 287.

Édouard Manet, *Lola de Valence*, 1862, 123 x 92 cm, Paris, musée d'Orsay. p. 280.

Eugène Delacroix, *Massacres de Scio*, 1824, huile sur toile, 417 x 354 cm, Paris, musée du Louvre. p. 365.

Eugène Delacroix, *La barque de Dante*, 1822 huile sur toile, 189 x 246 cm, Paris, musée du Louvre. p. 265.

Juan Carnero, *Toro sentado*, 1987, 51 x 37.5 cm, acrílico sobre papel, colección particular. p. 393.

FILMS

MORETTI Nanni, *Le Caïman*, Sacher Film, 112', Italie, 2006.

BELIN Henri et ARBIZU Suzana, *Ne pas s'avouer vaincus*, Jemmapes prod., 90', France, 2011.

ANNEXE

Article fourni par Alfaguara

Manuel de Lope nació en Burgos en 1949. A los quince años se traslada a estudiar a Madrid. En 1969, tras unos meses de confinamiento en Burgos por motivos políticos, decide instalarse en Francia. Luego vive en Ginebra y Londres. Es Carlos Barral quien se convierte en su primer editor, publicándole en 1978 *Albertina en el país de los garamantes*. Años más tarde aparece *El otoño del siglo*, escrita originalmente en francés y también publicada en España por Barral. A partir de ese momento, su obra se desarrolla de modo constante, con textos de marcado carácter autobiográfico, como *Jardines de África*, y novelas ambiciosas en el contenido y en la descripción de su época, como *Madrid Continental*. En 1993 regresa a Madrid, coincidiendo con la publicación de *Shakespeare al amanecer*, obra que marca ya el inicio de su plenitud como novelista.

Bella en las tinieblas

La nueva novela de Manuel de Lope, es una invitación al agrisulce sabor de las primeras y últimas pasiones. Sentimientos ambiguos, desquiciantes o simplemente inexplicados e inexplicables, jalonan unos acontecimientos que se encadenan como tirados por un destino fatal. Es una novela de misterio, de misterio en profundidad. Y es una novela de personajes, más que de situaciones. El movimiento argumental se produce de dentro hacia fuera. Y esas fuerzas tenebrosas son las que producen situaciones que demandan una resolución, a veces desesperada. Son los personajes, todos ellos cargados de pasado, los que viven a duras penas un enigmático presente del que se sienten presos.

Basada en un personaje real, la amante de un general franquista que vivió muchos años en una suite del hotel Wellington, en Madrid, la novela evoca la decadencia de una época y la confusión en el nacimiento de otra. En la novela, Ana Rosa Camp es la mujer de oscura belleza, morfinómana y de atractiva inteligencia que se rodeó en los años sesenta de un grupo de jóvenes poetas y escritores. Años después, en su madurez, ella se convierte en *oscuro objeto del deseo*, para usar una metáfora buñuelesca, de un adolescente perdido en su complicado mundo interior.

La alusión a Buñuel no es gratuita. El propio título de la novela es un velado recuerdo, en forma invertida, de *Bella de día*. La estética visual del cineasta también sobrevuela la novela de Manuel de Lope. Como él mismo confiesa, en momentos de duda durante la escritura, pensaba en cómo habría resuelto Buñuel esa situación. El resultado es un perfecto ejemplo de literatura visual, con toda la densidad que solo el lenguaje escrito es capaz de desencadenar en la mente, y con la creación de ese tipo de imágenes que se pegan al recuerdo como si hubiesen sido vividas.

Bella en las tinieblas empuja al lector hacia un agujero del que no quiere escapar. Ana Rosa Camp, la mujer fatal, despierta a su alrededor deseos e intenciones a los que ella permanece completamente ajena. Citando los versos de César Vallejo, ella es como "la tumba, ese sexo de mujer que atrae al hombre". Por eso mismo es también causa de los sentimientos contrarios, el rechazo y la estigmatización de una sociedad pueblerina que desea verse libre de ese elemento perturbador de su rutina.

La octava novela de Manuel de Lope es la de un escritor maduro, vital y profesionalmente, que ahora incita a una aventura literaria llena de sutiles y graves tonos. Un lenguaje claro y directo es la nítida trampa que va envolviendo con facilidad el lector hasta hacerlo cómplice de sentimientos y emociones de rara intensidad.

Entrevista a Manuel de Lope

El autor de *Bella en las tinieblas* ha tenido buen cuidado de ganarse al lector desde el propio título de la novela. Manuel de Lope (Burgos, 1949) sabe bien que el principal ingrediente de esta obra es el misterio, aquellos oscuros y nebulosos deseos que son los que revelan las regiones más insospechadas de cada uno. El escritor toma un hecho real como punto de partida para una ficción de pasiones e incertidumbres: una mujer fatal, morfinómana y de oscuro pasado, que ejerce un extraño magnetismo sobre quienes la rodean. Especula, también, sobre las repercusiones últimas de ese tipo de personajes que perviven en la imaginación mucho tiempo después de haber terminado la lectura. *Bella en las tinieblas* es, a su vez, una obra que permitirá descubrir para el gran público a un escritor que ha labrado hasta ahora su prestigio en los círculos más exigentes de la literatura. Después de más de dos décadas de residencia en el extranjero, Manuel de Lope publica ahora su obra más ambiciosa, una novela que lo distingue, con pleno derecho, entre los grandes autores españoles de su

generación. *Bella en las tinieblas* es una obra de madurez, dotada además con toda la frescura, la fuerza y la profundidad que sólo un experimentado escritor como él puede lograr. Para Manuel de Lope, “la mujer, en sí, es siempre un misterio”. Y esa incógnita es la pulsión que subyace en el fondo de esta obra. *Bella en las tinieblas* no solo es una novela a descubrir. Es también el descubrimiento de un gran autor en su mejor momento.

Pregunta: La narración se detiene mucho en la descripción de los personajes, de las situaciones. El lector casi puede ver lo que sucede. Se recrea en cada uno de los momentos y lugares, quizá de forma más cinematográfica que pictórica.

Respuesta: El título proviene de una cita de Góngora, pero está pensado deliberadamente en relación con una película de Buñuel, *Belle de jour*. Yo lo he puesto al revés, *Bella de día* se convierte en *Bella en las tinieblas*. El núcleo duro de la novela es un muchacho de 14 años que se enamora de una mujer madura y con un prestigio oscuro en el ambiente del muchacho. Esto produce una tragedia, una basculación. Este es el núcleo radiactivo de la novela. Luego tiene una complejidad mayor. Unas complejidades históricas y sentimentales más grandes, incluidas la del muchacho, que es bastante extraño. Este núcleo yo lo he percibido como muy buñuelesco, una relación dispar en el amor. Pero por otro lado, hay una razón casi técnica. Y es que cuando la estructura llegaba a los momentos fuertes, entonces pensaba cómo lo hubiera filmado Luis Buñuel. Cómo habría paseado él la cámara. Es un procedimiento que me ha dado muy buenos resultados en ocasiones. Referirme a gente que admiro, sobre todo pintores y cineastas. Intento poner en palabras lo que ellos me han dado en intensidad visual.

Pregunta: Usted ha llevado una vida entera dedicada a la literatura. ¿Siempre tuvo clara su vocación?

Respuesta: Hubo un momento, siendo yo muy joven, a los 20 años, en que se me planteó una disyuntiva que vista ahora con distancia parece un poco ingenua. La disyuntiva era si dedicarme a la política o a la literatura. Era un momento en que en España se ventilaban unas situaciones políticas muy importantes y excitantes para un adolescente. Y por otro lado tenía yo el

instinto literario. Yo no procedo de una formación literaria en absoluto, más bien científica o técnica. Estaba en la escuela de ingenieros y mi familia tampoco tiene antecedentes literarios, son todos ingenieros y médicos. Recuerdo vagamente haber tenido entonces una especie de opción. He vivido el hecho literario como un don. Una especie de necesidad, por un lado, probablemente con ello compenso otras carencias inconscientes. Estoy convencido que en el instinto literario se juegan otras cosas que equilibran de algún modo la personalidad. De ahí que en algunos momentos, he tenido sensaciones de estar en un filo de la navaja, pero un filo de la navaja existencial que se solventaba con la escritura. Tengo una consciencia oscura de ello y no explorada. Tampoco quiero hacerlo, prefiero dejarlo así.

Pregunta: Usted es más conocido en los círculos literarios españoles que entre el gran público. ¿Qué ha hecho en estos años?

Respuesta: He llevado, lo que se decía antes, una vida de artista, aunque eso suena un poco preguerra mundial. Pero no ha sido algo deliberado. Tengo 48 años, soy un hombre maduro, y veo la trayectoria de 28 años de una vida bastante itinerante o nómada, y siempre resuelta económicamente mediante expedientes más o menos productivos. Ha habido momentos en que he tenido mucho dinero y me lo he gastado y otros en los que no he tenido nada.

Pregunta: ¿Por qué dedica la novela a Juan Marsé?

Respuesta: Aparte de la amistad que me une a él, la novela está inspirada en un personaje que Juan Marsé conoció, aunque la historia en sí la he inventado yo. No he tomado un acontecimiento para novelarlo. Quien haya conocido a esa mujer, la reconocerá en muchos detalles. En la historia no.

Pregunta: ¿Ha pesado más el atractivo de la anécdota real o el placer de hacer de ello una ficción?

Respuesta: Era muy tentador ceñirse más a la anécdota real, que es un tema en sí. La de esa mujer fue una vida realmente extraordinaria en su

tiempo. Ella fue amante de un general que la había instalado en una suite del Hotel Wellington, donde vivió hasta el año sesentaitantos. Y al mismo tiempo era amiga de una serie de jóvenes poetas y escritores españoles: Juan García Hortelano, Ángel González, Carlos Barral, Paco Umbral. Me han hablado de ella cuatro o cinco personas que sí la trataron. Me han hablado de las reuniones en el Wellington y la fascinación que ejercía sobre ellos. Además, creo que con el tiempo, con los años, todos ellos la han percibido más intensamente como mujer extraordinaria. Una mujer morfinómana, grande de ojos, brillante de mirada. Eso era un tema en sí, pero para mí ese es sólo el fondo de la novela. Yo la tomo como personaje, ya mayor, y la llevo fuera de Madrid. Y, luego la relaciono con el niño que percibe el misterio de aquella mujer, ignorando todo sobre ella y su pasado. Esa es la anécdota fuerte para mí.

Pregunta: Es un ángulo particular de tratar la sociedad española de los años ochenta.

Respuesta: Es el Madrid de los años cincuenta, de la posguerra, entre una clase más o menos acomodada, que iba siendo lentamente derrotada. Esta gente que sale de la victoria, que no se han comprometido en nada finalmente, pero son los de las gambas y la cerveza en la Gran Vía. A esta gente que la va agotando y desgastando el tiempo de una manera tremenda. Ya en los años sesenta es una gente decrepita, carcomida. Sufren una derrota en descomposición.

Pregunta: ¿Le interesa desarrollar en particular el papel de la mujer fatal?

Respuesta: Las mujeres dan miedo. El hombre desconfía de las mujeres. Si no las domina está mal. La mujer es siempre misteriosa, tanto la que tiene un pasado como la muchacha de doce años. La mujer en sí, es fatal. No soy un hombre mujeriego, aunque he tenido suerte en mis relaciones. No es que les tenga miedo. Pero hay algo oscuro, como o que se dice en las novelas de intriga cuando no llegas a comprender las motivaciones de un asesinato: *cherchez la femme*. Desde Troya, si nos atenemos a la literatura clásica, ha sido así.

Pregunta: ¿Cree que la mujer es el tema literario por excelencia en la literatura masculina?

Respuesta: La mujer es tema literario. Me pregunto, por el contrario, cuando se habla de la literatura femenina, escrita por mujeres, si ellas consideran al hombre como un misterio o son misterio ellas mismas para sí. Le preguntaban a Maruja Torres, en una entrevista, cuál era el hombre de su vida, y ella respondió: “el hombre de mi vida soy yo”. Creo que es una de las respuestas más misteriosas y más inteligentes que le he oído a una mujer. No concibo a ningún hombre que diga: “la mujer de mi vida soy yo”. Eso suena a falso. Lo contrario no. El hombre percibe que hay algo cierto, autónomo, que se basta por si mismo en la mujer.

Pregunta: ¿Qué es *Bella en las tinieblas* en su obra?

Respuesta: Con ella se va construyendo un universo. Me comprendo muy bien literariamente. Ahora quisiera escribir una buena novela sobre la guerra civil. Es la tarea que aun me queda por delante.

INDEX

Sur le mythe :

Mythe :

7,8,9,10,11,12,13,14,16,19,26,27,31,32,33,34,35,37,39,43,44,52,61,70,76,77,78,83,86,88,89,94,95,96,97,98,99,100,103,104,105,107,109,112,113,114,121,123,125,126,129,131,136,137,138,139,141,145,147,149,150,152,153,154,155,156,157,158,162,167,172,173,174,175,178,180,182,183,184,188,189,190,192,194,196,197,199,202,203,207,212,214,218,223,224,225,229,230,233,234,235,241,243,245,250,253,261,268,271,272,275,276,277,279,280,283,284,286,287,294,295,298,301,305,308,310,313,314,319,324,325,326,327,328,331,332,333,335,336,337,339,340,343,344,346,351,353,357,358,360,369,371,372,374,375,379,382,383,385,387,389,391,392,393,394,395,396,399,400,401,402,403,405,406,407,409,411,427,428,429,432

Index des romans étudiés

B

Bella en las tinieblas:

10,15,16,20,23,25,27,28,30,31,32,33,38,40,41,5
3,54,55,64,66,68,69,73,74,75,76,77,78,79,80,81,
82,84,85,86,88,89,90,91,94,95,96,97,98,100,101
,108,109,110,111,117,118,119,122,125,127,130,
131,139,140,141,142,143,144,145,146,147,148,
149,150,151,152,153,154,155,156,157,158,160,
161,162,163,164,167,170,171,172,173,174,175,
176,177,178,179,180,181,183,184,185,186,187,
188,191,192,193,197,199,200,201,206,209,210,
211,212,215,216,217,218,223,224,226,227,228,
231,232,233,234,235,236,242,243,244,245,246,
247,248,249,250,251,252,256,257,258,259,260,
262,263,264,267,272,274,279,287,288,297,299,
300,302,303,304,305,306,308,310,315,316,317,
318,321,322,323,324,326,327,329,330,331,332,
334,351,353,354,355,356,358,361,362,364,365,
366,368,369,373,376,377,380,381,383,384,385,
390,393,397,398,419,420,421,424,430

E

El libro de piel de tiburón:

10,15,16,39,89,95,126,169,171,172,173,174,176
,179,193,194,210,213,224,225,226,227,229,230,
231,241,245,246,249,307,329,331,334,358,397,
398

L

La sangre ajena:

10,15,16,43,44,45,46,47,48,49,72,89,90,92,93,9
5,97,98,99,101,102,103,104,105,106,107,109,12

0,121,122,123,124,125,126,127,128,129,130,13
7,158,167,169,170,171,172,174,177,180,181,18
4,185,186,187,188,189,190,197,198,206,209,21
0,213,216,250,260,274,275,276,281,282,284,28
5,286,287,290,291,292,293,297,298,299,300,30
1,302,303,304,308,309,311,312,313,314,317,31
8,320,321,323,329,330,355,358,362,367,370,37
2,373,374,376,377,378,379,380,381,382,383,38
4,385,390,391,397,398

Las perlas peregrinas:

10,15,16,69,89,100,112,113,115,117,139,158,15
9,160,161,162,163,164,165,167,169,171,174,18
0,193,202,209,211,219,220,221,222,223,224,22
5,228,229,236,238,246,247,250,345,348,349,35
0,397,398

O

Otras islas:

16,20,21,22,23,24,26,28,29,30,32,33,34,35,36,3
7,40,42,49,50,51,52,53,56,58,60,61,62,70,73,78,
79,81,82,84,86,87,89,90,98,99,105,107,108,110,
111,112,118,122,123,125,129,137,139,148,151,
164,165,166,167,168,169,170,171,172,173,189,
190,191,192,193,194,195,196,197,201,202,203,
204,205,206,207,209,210,211,213,214,215,216,
217,218,223,224,226,236,237,238,239,240,241,
243,244,245,249,250,251,252,253,254,255,256,
257,258,260,264,265,266,267,268,271,274,275,
276,277,279,280,281,282,283,286,287,290,291,
292,297,298,304,306,307,308,309,315,316,317,
318,324,325,326,327,328,330,333,337,338,339,
340,341,344,345,346,347,348,351,354,355,357,
358,359,360,369,370,385,390,391,392,393,395

Index des personnages

A

Ana Rosa ·

33,34,36,44,58,73,77,81,85,86,93,121,122,131,1
43,144,145,146,147,148,149,151,152,153,154,1
55,156,157,158,159,160,161,162,164,165,166,1
67,171,182,185,186,189,194,202,203,210,213,2
15,218,220,221,230,234,235,236,238,245,249,2

59,265,266,267,308,309,310,312,327,357,358,3
59,363,370,377,380,381,431,432,448

Aquino Tuan ·

41,92,94,117,118,119,131,132,224,225,340,346,
361,374,379

D

Docteur Castro ·

24,28,31,34,44,47,48,50,51,56,58,67,68,69,70,71,73,76,78,82,86,89,90,93,94,95,96,97,98,99,103,104,106,107,108,109,111,113,114,115,121,123,126,127,128,129,130,131,142,148,157,160,161,171,173,174,175,176,177,178,179,181,185,187,188,189,190,191,192,194,202,203,204,205,209,212,213,214,215,216,219,220,221,235,236,237,245,246,248,276,279,280,283,290,291,292,293,296,297,302,304,305,306,307,308,309,310,312,313,315,316,321,322,325,326,327,336,357,359,365,369,378,380,389,390,396,400,448

E

Embaucadora · 164,165,168,206

F

Fortes ·

24,25,26,27,29,32,33,36,37,38,39,40,43,45,52,53,54,61,63,64,66,74,76,77,83,86,87,88,90,91,109,110,112,122,126,141,143,168,169,170,171,182,193,194,195,196,197,199,210,211,212,214,218,229,239,240,241,242,243,244,246,248,252,253,254,255,256,257,258,259,260,261,263,264,267,268,269,270,271,284,285,308,311,313,319,320,321,322,331,341,342,343,344,349,350,351,352,355,359,362,363,389,398,400

G

Garra ·

41,60,61,73,116,117,118,119,131,132,222,224,225,249,335,340,346,361,368,374,387

Gavilán ·

70,91,194,195,205,215,266,292,306,319,322,328,329,336,355,358,359,360,362,363,370,380,381,389,390,396

H

Hercules ·

63,122,195,196,197,198,199,337,341,342,350,354,361

I

Isabel Cruces ·

30,47,49,52,58,66,67,68,75,76,77,82,84,93,97,108,124,133,141,161,174,184,188,189,201,202,216,218,264,296,298,308,327,376,377,382,383,384,385,387

K

Kauffman ·

50,53,54,60,61,62,63,64,65,73,79,83,96,111,117,132,135,164,165,167,171,212,214,222,223,225,226,250,325,331,337,340,343,344,351,352,353,354,360

M

Maria Antonia ·

27,52,54,55,58,77,94,102,104,113,115,116,127,134,178,180,181,183,184,187,199,280,283,285,294,295,301,302,303,308,310,312,316,322,328,329,333,334,337,343,344,348,358,359,362,363,364,374,375,376,382,386,387

Meneses ·

26,27,36,37,38,54,59,61,64,66,82,83,87,241,242,252,253,254,255,256,257,258,259,260,261,263,267,268,270,271,321,322,342,351,352,362,389,398,399,401

Miguel Goitia ·

24,25,42,43,44,47,50,55,57,58,68,69,74,75,79,93,95,96,98,100,104,111,114,120,121,123,126,128,131,132,134,147,153,158,161,173,184,190,191,195,212,213,214,216,218,227,228,229,230,232,233,234,239,244,247,248,249,252,253,254,255,259,260,261,262,263,265,270,278,283,292,305,306,310,314,315,316,317,318,319,320,326,333,335,358,359,362,378,380,384,387,388,389,390,396,400

Miguelito ·

56,85,86,115,116,151,152,172,174,176,178,179,181,199,200,201,207,208,209,216,217,218,219,220,221,222,322,329,332,362

Millonetis ·

50,59,60,63,119,120,126,163,167,338,339,345,350,353

N

Nemesis · 165,206,222,225,249,346

T

Tertuliano ·

40,109,115,126,127,193,194,196,204,243,244,275,276,280,284,290,302,308,310,312,322,362,400

Toribia ·

28,31,34,41,42,54,56,57,73,75,77,78,80,103,105,114,121,122,126,142,172,173,174,175,176,177,178,179,180,181,182,183,184,185,186,187,189,197,199,205,227,228,230,245,247,252,291,303,314,319,328,330,333,338,393,448

Index des lieux

B

Barrantes ·

23,24,25,26,27,29,32,33,35,39,40,45,55,77,91,93,104,152,214,229,244,246,252,283,294,302,321,362

Biarritz ·

24,35,47,48,49,50,75,93,97,98,102,106,107,111,126

H

Hondarribia ·

23,24,30,32,46,96,97,98,213,278,315,320,362

L

Linces ·

23,26,30,31,32,33,34,45,57,71,79,81,89,105,112

,129,155,180,203,212,229,230,234,238,251,266,276,321,358,359,362

M

Madrid ·

11,14,23,24,26,27,28,30,32,33,34,36,39,40,42,43,44,45,61,63,65,95,98,112,131,140,143,159,160,168,189,207,214,219,229,230,231,245,247,249,251,252,265,267,271,289,315,320,321,348,350,351,359,360,362,363,369,371,373,393,394,398,399,406,407,408,419,423,427,428,431,435

Marbella · 60,96,119,249,347,351,353,354,360

V

Valencia ·

23,24,25,27,29,32,33,36,40,45,53,61,63,74,77,93,133,196,229,241,246,281,313,320,321,348

Index des auteurs cités

A

ABLAMOWICZ Alexandre · 41

AGAMBEN Giorgio · 399

AIESTARAN Ignazio · 341

ALARY Viviane · 264,293,389,418,419

APRMH (Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica) · 424

ARBIZU Suzana · 390

AUCOUTURIER Michel · 85,118,409

AURAIX-JONCHIÈRE Pascale · 142

B

BACHELARD Gaston · 68,79,82

BACHELET Bernard · 52,74,93,391

BACHELLIER Jean-Louis · 220

BAKHTINE Mikhaïl · 85,118,409

BALLESTRA PUECH Sylvie · 250

BARTHES Roland · 9,13,15,276,293,309,386

BAUDRILLARD Jean · 146

BEAUJEAN Amédée · 202

BEL Jacqueline · 328

BELIN Henri · 390

BÉNARD Johanne · 141,386

BÉNÉJAM-BONTEMPS Marie-Josette · 366

BENET Juan · 34,54,55,299,410,421

BERTRAND Alain · 186,187

BESSIÈRE Jean · 215,412

BILEN Max · 12

BLEIKASTEN André · 393

BOIA Lucian · 361,364,398

BONNEFOY Yves · 80,81,375

BONNET Gilles · 398,409

BONNIOT Jacques · 74

BORGES Jorge-Luis · 301

BORREL Marie · 87

BOSQUET Marie-Françoise · 37

BOULOUMIÉ Arlette · 396

BOYER Régis · 170

BOZZETTO Roger · 329

BROWN Raymond Edward · 372

BRUNEL Pierre ·

12,16,37,43,65,84,130,141,154,155,157,167,170,183,186,206,227,239,261,323,332,335,366,412,413,414,415,416,419

BRUNET Roger · 45

BURGOS Jean · 135

C

CAILLOIS Roger · 35
CALAME Claude · 32,142,187,190,203,204,206
CAMPBELL Joseph · 234
CANDAOU Joël · 17,305,306,381,383
CARBONE Rocco · 23
CARCELÉN Jean-François · 280,298
CARLIER Christophe · 280,324,344
CARRIÈRE Jean-Claude · 400
CASTILLA Amelia · 159,399,408
CERVERA Alfons · 278,299,350
CHAUVIN Danièle ·
9,18,291,317,329,343,378,387,413,416,417,418
CLOSSON Marianne · 192
COLLOT Michel · 41
COMPAGNON Antoine · 37,227
CORRADO Danielle · 264,293,389,418,419
CROUZET Michel · 41,420

D

DARÍO Rubén · 207
DARTAI-MARANZANA Nathalie · 179,417
DAVREU Robert · 164
DERRIDA Jacques · 336
DÉTOC Sylvain · 145,150,159,160,161,187
DIAZ Jenn · 33
DIEZ RIPOLLÉS José Luis · 348
DIOCHON Nicolas · 179
DUBEL Sandrine · 292,414
DUCROT Oswald · 134,139
DUMAS REUNGOAT Christine · 357
DUMOULIÉ Camille · 157,201
DURAND Gilbert ·
10,12,14,15,17,21,38,39,47,55,73,153,160,200,2
75,289,341,380,412

E

ECO Umberto · 37
ELIADE Mircéa · 81,92,188,279,280,335
ERMAN Michel · 139,140
ESCOLA Marc · 223
EZQUERRO Milagros · 95

F

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ Antonio · 264
FERRONI Giulio · 359
FERRY Luc · 198
FOREST Philippe · 98,104,133,246
FRONTISI-DUCROUX Françoise · 56

G

GAILLARD Françoise · 31
GARCÍA LORCA Federico · 161,219
GASSIN Jeanne-Marie · 264,415
GAUCHET Marcel · 89,90,95

GENETTE Gérard · 21,125,134,139,313
GIRARD René · 15,156,200,201,257
GIRE Nicolas · 372
GOMEZ-CÉSPEDES Alejandra · 348
GOÑI Javier · 284,408
GRASSIN Jean-Marie · 23
GRITON-ROTTERDAM Nathalie · 280,324,413

H

HACHET Pascal · 389
HAGÈGE Jean-Claude · 148
HAMMEL Jean-Pierre ·
213,221,244,280,281,304,311,364
HAMON Philippe · 140,142
HUSSHERR Cécile · 264

I

IGLESIAS Cécile · 179

J

JOUVE Vincent · 139
JOUVET Michel · 9

K

KLEIN Étienne · 94,102,105
KOENIG Yvan · 162
KUNDERA Milan · 321

L

LABOURET Mireille · 188
LACOSTE Yves · 284
LARRAURI Eva · 294,323,408
LARROUX Guy · 359
LAURENS Camille · 329
LE BOT Marc · 144
LE GUÉRER Annick · 87
LEDUC Guyonne · 183,186,412,415
LÉONARD Martine · 141,386
LÉONARD ROQUES Véronique ·
142,239,256,258,264,265,267,268
LERAY Morgane · 152,160
LÉVI-STRAUSS Claude · 317,337
LEWI Georges · 10
LIPOVETSKY Gilles · 399,402
LOTMAN Youri · 63

M

MAFFESOLI Michel · 363,399
MARSÉ Juan · 393,434
MASSENZIO Marcello · 347,348
MATUTE Ana María · 33
MAURON Charles · 373

MERLO-MORAT Philippe · 368
MEZZADRI Bernard · 339
MILLET Richard · 402
MITTERAND Henri · 21
MOLHO Maurice · 141
MOLINER María · 189,191,369
MONCELET Christian · 36
MONTANDON Alain · 292,414
MORA Rosa · 293,323,408
MOREAU Alain · 199,202
MORETTI Nanni · 339
MOUREAU François · 38,39
MUCCHIELLI Alex · 381
MUELLER Jonathan · 87
MUÑOZ MOLINA Antonio · 135
MURCIA Claude · 31,34,54,55,421

N

NARDOUT-LAFARGE Élisabeth · 141,386
NORA Pierre · 312,397
NOUHAUD Dorita · 207
NOYARET Natalie · 368

O

OFFROY Jean-Gabriel · 141

P

PAGEAUX Daniel-Henri · 84
PEREC Georges · 76,310
PERNOLA Mario · 148
PEYRONIE André · 242
PIVETEAU Jean-Luc · 77
PONTALIS Jean-Bertrand · 260
POULET Jean-Pierre · 62,77

Q

QUIGNARD Pascal · 129,151,275

R

RACAULT Jean-Michel · 271
RAMOND Michèle · 264,287
RANCIÈRES Jacques · 43
RAUCH André · 172
REVAULT D'ALONNES Myriam · 402,411
REY Alain · 166
RICŒUR Paul · 100,109,110,124,127,189,304,310
ROSA Hartmut · 321,401,426

ROSENTHAL Olivia · 332,333,334

S

SAADA Julie · 339
SALMON Christian · 9
SAMPER Edgar · 36,37
SARTRE Jean-Paul · 101
SCHNAPPER Dominique · 318
SELLIER Philippe · 253,261
SENABRE Ricardo · 398,408
SESSA Jacqueline · 372
SHAEFFERT Jean-Marie · 134
SIGANOS André ·
9,13,14,16,87,196,226,237,239,244,291,317,329
336,343,378,387,396,413,416,417,418
SMITH Pierre · 317,318
SOLIÉ Pierre · 176,178,181,415
SOUBEYROUX Jacques · 24,45,46

T

TADIÉ Jean-Yves et Marc · 14,303,314,315
TENA Jean · 393,394
THIBAUT Franck · 308
TODOROV Tzvetan · 124,305
TORRES Rafael · 277,322

V

VERNANT Jean-Pierre · 130,162,345
VILA Juan · 299
VILLEGAS Juan · 40,227,250
VINCENT Benoît · 129,133,291,387
VION-DURY Juliette · 264,415

W

WALTER Philippe ·
9,291,317,329,343,378,387,413,416,417,418
WESTPHAL Bertrand · 23,29,264,415,421

X

XIBERRAS Martine · 47,379,380

Z

ZIEGLER Jean · 338,355

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	7
INTRODUCTION	9
Choix du corpus et problématique	11
Méthodologie et approche théorique	12
Plan	16
CHAPITRE I UN ESPACE-TEMPS FUSIONNEL ET DUAL	19
A DES ESPACES MYTHIQUES	22
1 – DES ESPACES EN OPPOSITION	22
a - Des mondes cloisonnés	22
b - Des espaces contrastés	26
c - Du royaume des morts au territoire des monstres	29
2 - DES ESPACES TRANSITIONNELS	34
a - Du rêve de Paris à l'utopie de l'île	34
b - Le téléphone : un fil d'Ariane ?	42
c - L'espace de Janus	45
a - Seuils, passages et frontières	45
b - La transgression des frontières	51
c - Le miroir comme interface entre les morts et les vivants	54
3 - L'ORDRE DU MONDE	58
a - L'Olympe ou les hauteurs du pouvoir	58
b - Lumière vs obscurité	64
c - L'ordre et le chaos	73
d - Les espaces intérieurs	75
e - Le dedans et le dehors	81
B LE TEMPS OU L'ÉTERNITÉ	84
1 - LE TEMPS PRISONNIER DE L'ESPACE	84
a - L'odeur du temps	85
b - Dionysos et la dialectique destruction/reconstruction	88
c - Un temps cyclique	89
d - Dualité du temps	93
a - Un présent inséparable du passé	93
b - La superposition des temps	95
2 - LE TEMPS À L'ŒUVRE	98
a - Saturne contre Mnémosyne	98
b - La toute puissance de Chronos	101
a - Les phares, mesure du temps	101
b - Un temps labyrinthique	102
c - Eros plus fort que Chronos ?	105
a - La recherche du temps perdu	105
b - Des dates indéterminées	107
3 - UN SATURNE DÉVORATEUR ET MANIPULATEUR	112
a - La double face de Saturne	112
b - Chronos et Thanatos	113
a - La mort annoncée	113
b - La mort ritualisée	116
c - Le pouvoir jupitérien face à la mort	118
4 - UN NARRATEUR AMBIGÜ ET MANIPULATEUR DU TEMPS	122

a - Un narrateur ambigu	123
b - Un narrateur manipulateur	130
c - La manipulation du temps	133

CHAPITRE II DES PERSONNAGES VOUÉS A DES SITUATIONS MYTHIQUES

135

A LES PERSONNAGES : DU TYPE AUX FIGURES MYTHIQUES	137
1 - LA FEMME FATALE	141
a - Ana Rosa ou les infortunes de la beauté	141
a - La puissance du regard	141
b - Le portrait de Méduse	143
c - Une femme aux pouvoirs maléfiques	144
d - La mère ou la femme	149
e - La sorcière du village	153
b - De Méduse à la Sphinge	155
a - La femme «égérie»	160
b - Les perles fatales	162
c - La femme triomphante	166
2 - LA VIEILLE SERVANTE	170
a - Toribia : un Minotaure au féminin?	172
b - L'âge du mythe	175
c - Une prêtresse de la mort	177
d - Le mythe de la Grande Mère	180
3 - DES GÉANTS AUX PIEDS D'ARGILE	185
a - Les géants polymorphes	186
a - Les deux Castro : géants ambigus et ambivalents	186
b - Les géants de la mémoire	190
c - Hercule serviteur de l'Olympe	193
b - Des personnages chthoniens et dionysiaques	197
a - Une jeunesse crucifiée	197
b - L'ogre anthropophage	200
c - Le centaure, ou l'homme à l'état d'animal	204
d - Des hommes aux pieds d'argiles	207
B ITINÉRAIRES MYTHIQUES	210
1 - DESTINS TRAGIQUES	210
a - Janus ou les portes du destin	210
b - Les signes du destin	213
c - Mort et destin	215
2 - DESTINS MYTHIQUES	218
a - Un destin au visage de femme	218
b - La tragédie en gestation	220
3 - LABYRINTHES ET INITIATION	224
a - Une séparation déstabilisante	225
b - Les épreuves d'un cheminement labyrinthique	230
c - Sommeil et songes, cauchemars et hallucinations	242
d - Le retour de l'initié, sa réintégration à la société	248
4 - COUPLES ANTAGONISTES ET ITINÉRAIRES CAÏNISTES	251
a - Échec vs réussite sociale	252
b - Des liens de « Frérocité »	258
c - Caïn, figure de l'artiste	264

**CHAPITRE III L'ÉCRITURE LOPIENNE EST-ELLE RÉVÉLATRICE DES
MYTHES DE LA SOCIÉTÉ ESPAGNOLE CONTEMPORAINE ? 271**

DE LA MYTHOCRITIQUE À LA MYTHANALYSE	273
A – LA GUERRE CIVILE COMME MYTHE FONDATEUR	275
1- LA GUERRE CIVILE : UN TEMPS ARCHAÏQUE ET FONDATEUR	275
2 - UNE GÉOGRAPHIE ET UNE GUERRE LABYRINTHIQUES	282
3 - SOUS L'EMPRISE DE SATURNE	286
4- MYTHIFICATION ET PERTE D'IDÉOLOGIE	291
B – MNÉMOSYNE ET LES LOTOPHAGES	299
1 - LA PUISSANCE DE MNÉMOSYNE	299
a - Les formes de la mémoire	299
b - De la mémoire intransmissible au récit mémoriel	304
2 - LA VICTOIRE DES LOTOPHAGES	308
a - Des lieux de la mémoire aux lieux de l'oubli	308
b - Mnémosyne vs Léthé	312
C – LE MYTHE DE LA MÉTAMORPHOSE	322
1 - DE L'AMBIGUÏTÉ À LA MÉTAMORPHOSE	322
a - Une écriture de l'ambiguïté et de l'incertitude	322
b - Les métaphores anthropomorphiques	327
2 - L'ANIMALISATION DES PERSONNAGES	330
a - L'animal comme figure de l'Autre	331
b - L'animal que donc nous sommes	334
c - Les grands prédateurs, figures de Jupiter	336
3 - HUBRIS ET PLOUTOS	341
a - Ploutos, maître de l'hubris	342
b - Le juif errant : un promoteur de l'hubris	344
c - De la transgression à l'inversion des valeurs	348
D – UNE ESCHATOLOGIE SATURNIENNE	355
1 - FIN ET RECOMMENCEMENT	355
2 - UNE ESTHÉTIQUE CRÉPUSCULAIRE	363
3 - SANG ET OR : LES COULEURS D'UNE IDENTITÉ ?	371
a - Des couleurs saturniennes	371
b - Conflits identitaires	377
CONCLUSION	389

BIBLIOGRAPHIE 403

LE CORPUS ÉTUDIÉ	404
ŒUVRES DE MANUEL DE LOPE	405
LA CRITIQUE SUR MANUEL DE LOPE	406
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES	407
Généralités	407
Sur le mythe	410
Sur le personnage de roman	415
Sur le temps et la mémoire	416
Sur les espaces	418
Autres auteurs cités	421
WEBOGRAPHIE	422
LES USUELS	425
ICONOGRAPHIE	426
FILMS	426

ANNEXE **427**

Article fourni par Alfaguara	429
Bella en las tinieblas	429
Entrevista a Manuel de Lope	430

INDEX **435**

SUR LE MYTHE	435
INDEX DES ROMANS ÉTUDIÉS	436
INDEX DES PERSONNAGES	436
INDEX DES LIEUX	438
INDEX DES AUTEURS CITÉS	438

TABLE DES MATIÈRES **441**

RÉSUMÉ : Cette thèse présente une étude mythocritique de la production romanesque de Manuel de Lope [1949] postérieure à son retour en Espagne en 1993 et jusqu'à aujourd'hui : *El libro de piel de tiburón* (Alfaguara,1995); *Bella en las tinieblas* (Alfaguara,1997), (Suma de Letras, 2000), (RBA, 2010) ; *Las perlas peregrinas* (Espasa-Calpe,1998), (RBA, 2007) ; *La sangre ajena* (Editorial Debate, 2000); *Otras islas* (RBA, 2008). En effet, un séjour de vingt-cinq ans hors d'Espagne lui a permis d'exercer un regard extérieur et fécond sur son propre pays où désormais, il vit et écrit. Son œuvre romanesque recourt aux mythes antiques pour développer les thématiques essentielles dans l'Espagne de ce début de XXI^{ème} siècle que sont la mémoire et l'oubli face à l'Histoire, la quête identitaire à travers les mythes du labyrinthe, du caïnisme, de Dionysos, de Saturne et de Chronos. Tous ces mythes s'organisent autour d'un mythe dominant, celui de Chronos, grâce à une image phare qui éclaire l'identité collective espagnole, image déjà présente dans l'œuvre goyesque : celle de Saturne dévorant ses fils.

Mots-clés : Espagne, Guerre Civile, mémoire, oubli, identité, eschatologie, mythe figure mythique, Saturne, Chronos, chronotope, caïnisme, labyrinthe, Minotaure, Hubris, Dionysos, Méduse.

RESUMEN: Esta tesis presenta un estudio mitocrítico de la producción novelesca de Manuel de Lope [1949] posterior a su regreso a España en 1993 y hasta hoy : *El libro de piel de tiburón* (Alfaguara,1995); *Bella en las tinieblas* (Alfaguara,1997), (Suma de Letras, 2000), (RBA, 2010) ; *Las perlas peregrinas* (Espasa-Calpe,1998), (RBA, 2007) ; *La sangre ajena* (Editorial Debate, 2000); *Otras islas* (RBA, 2008). De hecho, una estancia de unos veinticinco años fuera de España le ha permitido tener una mirada exterior y fecunda sobre su propio país donde vive y escribe desde entonces. Su obra novelesca recurre a los mitos antiguos para desarrollar unas temáticas esenciales en la España de principio de este siglo XXI como lo son la memoria y el olvido frente a la Historia, la búsqueda identitaria mediante los mitos del laberinto, del caïnismo, de Dionisios, de Saturno y de Cronos. Todos estos mitos estructuran la obra en torno a un mito dominante, el de Cronos, gracias a una imagen emblemática que alumbra la identidad colectiva española, imagen presente ya en la obra goyesca: la de Saturno devorando a sus hijos.

Palabras claves : España, Guerra Civil, memoria, olvido, identidad, escatología, figura mítica, Saturno, Cronos, cronotopo, caïnismo, laberinto, Minotauro, Hubris, Dionisios, Medusa.

ABSTRACT : This thesis presents a mythocritical analysis of the novels written by Manuel de Lope (born in 1949) from 1993, when he returned home to Spain, until nowadays: *El libro de piel de tiburón* (Alfaguara,1995); *Bella en las tinieblas* (Alfaguara,1997), (Suma de Letras, 2000), (RBA, 2010) ; *Las perlas peregrinas* (Espasa-Calpe,1998), (RBA, 2007) ; *La sangre ajena* (Editorial Debate, 2000); *Otras islas* (RBA, 2008). As he had stayed away from Spain for twenty-five years, he was able to look with an external and creative perspective at his own country where he is now living and writing. In his fiction he resorts to ancient myths in order to develop the themes which are essential in the Spain of the early 21st century: memory and obliviousness as regards history as well as the search for identity through the myths of the Labyrinth, caïnism, Dionysus, Saturn and Chronos. In Manuel de Lope's work, all these myths are structured around a dominant myth - that of Chronos - thanks to a highly influential image which sheds light on Spanish cultural identity, an image which was already present in Goya's work: Saturn devouring his sons.

Key-words : Spain, civil war, memory, oblivion, identity, eschatology, mythical figures, Saturn, Chronos, labyrinth, Minotaur, Hubris, Dionysos, Medusa.