

Enseigner la littérature étrangère en langue étrangère : un regard sur *Caperucita en Manhattan* (1990) de Carmen Martín Gaité

CAROLINE MENA-BOUHACEIN
UNIVERSITÉ CAEN-NORMANDIE
mena.caroln@gmail.com

1. En 1990, Carmen Martín Gaité publie *Caperucita en Manhattan*, un roman directement issu de la tradition des contes populaires et considéré comme une réécriture moderne du récit de Charles Perrault, *Le Petit Chaperon rouge*¹. Situé au crépuscule du cheminement littéraire de l'écrivaine soriginaire de Salamanque, ce court roman apparaît comme une synthèse des thèmes principaux autour desquels gravite sa production narrative et qui confèrent à son écriture toute sa singularité. Carmen Martín Gaité a consacré sa vie à l'écriture sous toutes ses formes : romans, essais, nouvelles, contes, poésie, théâtre... puisant ses premières inspirations entre les murs de la bibliothèque de son père et ses escapades dans le village natal de sa mère en Galice, où se déroulent certaines de ses intrigues². L'ensemble de son œuvre converge vers une réflexion sur la création littéraire, sur l'enfance dont les souvenirs résonnent comme les échos d'un paradis perdu et sur la condition féminine animée d'un légitime désir d'émancipation. Maintes fois récompensée pour sa production littéraire³, l'écrivaine est l'une des principales figures de la *Generación del 50*⁴. Elle a séjourné à deux

1 En 1695, Charles Perrault a publié une collection de contes qu'il modifia pour leur apporter une valeur édifiante ; y figure *Le Petit Chaperon rouge*. Grâce à son rôle de traductrice, Carmen Martín Gaité en connaît les multiples versions et mesure les enjeux formels et édificateurs de ce genre littéraire.

2 On retiendra *La Reina de las nieves*, roman au titre évocateur publié en 1994.

3 *Premio Nadal* en 1957, *Premio Nacional de Narración* en 1978, *Premio Anagrama* en 1987, *Premio Príncipe de Asturias de Literatura* en 1988, *Premio Nacional de Letras Españolas* en 1994.

4 La *Generación del 50* regroupe des auteurs nés pendant la Guerre Civile espagnole ; elle est également connue sous le nom *Generación del Medio Siglo* ou encore *Generación de los Niños de la Guerra*. Leurs premières publications datent des années 1950. Elles présentent des préoccupations politiques, sociales, culturelles et elles trouvent leur inspiration dans les événements qui blessèrent la population espagnole et dont ils furent témoins. On parle de *realismo social* ou bien encore de *realismo testimonial*.

reprises aux Etats-Unis où elle ressentit une réelle fascination pour New-York.

2. Force est donc de constater que l'ensemble des caractéristiques qui font la spécificité de son œuvre résonne dans *Caperucita en Manhattan* (Martín Gaité, 2014). Le célèbre Petit Chaperon rouge y prend les traits de Sara, une enfant de dix ans qui vit à Brooklyn et qui rêve de se rendre à Manhattan seule pour apporter à sa grand-mère, ancienne chanteuse de music-hall, la succulente tarte aux fraises dont seule sa mère possède la recette. Face à la richesse littéraire qui le caractérise et grâce aux multiples axes d'étude qui s'en dégagent, il n'est pas surprenant que ce récit soit l'objet de l'attention des professeurs d'espagnol à l'heure d'aborder une œuvre complète comme le stipulent les programmes de Langues, Littératures et Cultures Étrangères et Régionales, dont l'un des objectifs principaux est de « préparer les élèves aux attentes de l'enseignement supérieur en approfondissant les savoirs et les méthodes, en construisant des repères solides, en les incitant à l'autonomie, au travail de recherche et au développement du sens critique » (BOEN, Programmes LLCER, Annexe 3).
3. En effet, le parcours initiatique entrepris par la protagoniste du récit, ses déplacements à travers un espace géographiquement clairement identifiable se transformant au fil de l'écriture en décor de conte, la remise en question de la figure maternelle et de la société de consommation ainsi que la mise en abyme de la création littéraire sont autant d'axes d'analyse qui s'inscrivent dans les notions déclinées par les programmes et qui offrent des grilles de lecture pertinentes de l'ouvrage. Nous pensons ici à l'axe 2⁵ de la thématique « Représentations culturelles » ou bien encore à l'axe 1⁶ de celle intitulée « Dominations et insoumissions ». En ce sens, afin de mieux appréhender les enjeux didactiques que la narration véhicule, nous proposons, dans un premier temps, d'étudier les aspects déterminants qui font du

5 « Les œuvres, qu'elles soient textuelles ou iconographiques, peuvent refléter une volonté de recréer le réel d'une façon fidèle ou au contraire, le désir de s'en éloigner pour explorer les territoires de la distorsion et de l'imaginaire », in Axe d'étude 2, Les représentations du réel, Programme Langues, littératures et cultures étrangères (classe de terminale, enseignement de spécialité, voie générale), <http://tinyurl.com/52f9j36c>.

6 « Les lettres espagnoles et hispano-américaines offrent de nombreuses situations littéraires où sont représentées l'oppression, les résistances et les révoltes individuelles et collectives [...] Face à la pesanteur sociale, des résistances et des révoltes individuelles ou collectives sont possibles : le poids des conventions, la surdétermination des rôles des hommes et des femmes, les violences entre les genres sont une autre manifestation de l'oppression. », in Axe d'étude 1, Oppression, résistances et révoltes, *Ibidem*.

conte traditionnel un intertexte plus que latent dans *Caperucita en Manhattan*. Nous verrons, dans un second temps, à partir de quels procédés l'écrivaine construit une œuvre au caractère essentiellement palimpsestique avant de faire dialoguer l'ouvrage sur lequel porte notre étude avec d'autres supports littéraires étroitement liés avec nos centres d'intérêt pour dégager le questionnement métalittéraire qui bouillonne dans le texte.

1. Le *Petit Chaperon rouge*, au cœur de *Caperucita en Manhattan*

4. Renouant avec la tradition des récits populaires ancestraux et avec le vif intérêt qu'elle porte aux contes traditionnels – comme en témoignent les résonances de *La Reine des neiges* (Andersen, 1844) dans le roman éponyme (1994) – Carmen Martín Gaité construit *Caperucita en Manhattan* en édifiant un récit au sein duquel bruit le conte de Charles Perrault, *Le Petit Chaperon rouge* (1617), texte directement issu de la tradition orale et qui connut de nombreuses variations selon les époques et les régions. Cette évolution illustre parfaitement la notion de « textos ambivalentes » (Shavit, 1999 ; 147) chère à Zohar Shavit qui souligne l'influence de l'environnement social et culturel dans lequel se situent les lecteurs pour appréhender l'exercice de lecture, et par extension, d'écriture. La référence à l'hypotexte est d'emblée posée par le titre de l'ouvrage et la première de couverture, dont la couleur rouge de certaines éditions rappelle le vêtement emblématique de la protagoniste du conte originel. Le récit source se matérialise ensuite dans le corps du roman sous différentes formes car, comme nous venons de le préciser, les éléments structurels et formels le caractérisant sont repris et réinterprétés à la lumière de la société moderne dans laquelle la petite Sara tente d'accéder à l'âge adulte, partagée entre sa mère prisonnière des conventions sociales et familiales et sa grand-mère émancipée. Le trajet qu'entreprend la petite fille pour porter le gâteau à son aïeule s'apparente alors à une réécriture contemporaine de celui du cheminement engagé par la protagoniste du récit source à travers les choix topographiques et le personnel romanesque convoqué. Ces deux strates temporelles d'écriture se rejoignent dans la volonté d'élaborer un récit initiatique conférant à chaque étape du parcours une valeur édifiante, nous y reviendrons.

5. Ainsi, avant de nous pencher sur la mise en résonance des deux textes, nous proposons d'analyser l'œuvre de Carmen Martín Gaité sous le prisme du conte traditionnel tel qu'il a été formalisé par Vladimir Propp dans son ouvrage intitulé *Morphologie du conte*. Selon les recherches du folkloriste russe, les contes obéissent à une structure formelle conjuguant des éléments variables (les noms, les attributs des protagonistes ...) et des constantes (les fonctions remplies par ces mêmes protagonistes). Le roman de Martín Gaité répond à ce cadre : nous avons un personnage doté d'une qualité exceptionnelle (elle crée des « *farfanías* », sortes de jeux de mots dont la charge métalittéraire ne nous échappera pas) qui évolue dans un cadre spatiotemporel dont nous étudierons par la suite la dématérialisation mais qui s'avère propice au déploiement des épreuves et des dangers que la petite fille devra affronter pour accomplir sa quête identitaire. Ce parcours initiatique aura pour moteur l'évolution morale et psychologique du personnage, ce que Bruno Bettelheim définit comme « la nécessité de devenir soi-même » (Bettelheim, 1976 ; 318) dans son ouvrage intitulé *Psychologie des contes de fée*.
6. Rappelons encore que, souvent, la blessure – entendue au sens propre comme au sens figuré – définit la condition du héros. Juan Eduardo Cirlot souligne d'ailleurs « la mutilación, la anormalidad, el destino trágico » (Cirlot, 2004 ; 86) comme étant les vecteurs de cette douleur. Ici, Sara se sent abandonnée par ses parents, proies du quotidien. Elle est métaphoriquement en rupture avec un monde qui la rejette, comme en témoigne sa difficile relation avec sa mère ou encore, avec son jeune voisin Rob, symbolisant la société de consommation ou la dimension trop pragmatique de la vie réelle.
7. Propp avance encore l'idée selon laquelle les contes se caractérisent par l'arrivée d'un agresseur dont il précise qu'il « reçoit des informations sur sa victime » (Propp, 1970 ; 39). Cet agresseur va porter préjudice au bien-être relatif du héros dans la mesure où il va provoquer une situation de manque ou de perte qui va l'inciter à se lancer dans le domaine de l'inconnu pour réparer ce que le critique russe qualifie de « méfait » (Propp, 1970 ; 42). Pour Propp, « cette fonction est extrêmement importante car c'est elle qui donne au conte son mouvement » (Propp, 1970 ; 42). Il évoque alors plusieurs possibilités : « l'agresseur enlève un être humain » ou « il vole ou enlève un objet magique » (Propp, 1970 ; 42). *Caperucita en Manhattan* répond parfaitement aux exigences exposées par le théoricien, l'agresseur

étant, ici, Mister Woolf qui souhaite voler la recette de la savoureuse tarte aux fraises et qui, par homologie, entre directement dans la lignée des loups des contes. Sans cette histoire qui correspond à ce que Propp appelle « l'information », le vol n'aurait pas eu lieu et l'intrigue n'aurait pas pu s'enclencher. Et, à l'image des contes traditionnels qui « partent d'une situation de manque ou de pénurie, ce qui donne lieu à une quête » (Propp, 1970 ; 45), Sara va être amenée à « quitter sa maison » (Propp, 1970 ; 50), à « subir des épreuves [...] pour accomplir sa quête » (Propp, 1970 ; 50). Dans le roman de Martín Gaité, l'agresseur apparaît aussi sous les traits du *vámpiro del Bronx*, le véritable dangereux malfaiteur qui sème la terreur dans les parcs de la ville et dont les victimes sont principalement des femmes. Il apparaît comme la figure moderne du méchant loup traditionnel.

8. Manifestement, la macrostructure diégétique de *Caperucita en Manhattan* correspond au schéma narratologique exposé par Vladimir Propp pour définir le cadre structurel du conte traditionnel (situation initiale, élément déclencheur, déroulement, dénouement) et le schéma actanciel tel qu'il l'expose (sujet, quête, objet), confirmant le rattachement de l'hypertexte à cette forme d'écriture. De plus, les personnages évoluent dans un schéma progressivement habité par le merveilleux. Nous allons voir maintenant comment l'épaisseur spatiotemporelle du récit, malgré son inscription dans un temps et un espace concrets et clairement identifiés, subit des métamorphoses. Certains endroits ancrés dans un environnement tangible deviennent, par le biais de transgressions des lois régissant notre réalité, des lieux permettant le passage de la réalité à la fantaisie.

9. Il est coutume d'entrer dans la lecture des contes par la découverte d'un espace isolé de tous et de tout situé dans une temporalité indéfinie. L'intrigue se place alors dans une dimension atemporelle permettant aux lecteurs de pénétrer dans un univers merveilleux pour mieux questionner la trajectoire des personnages. Carmen Martín Gaité semble, à première vue, s'éloigner de ce schéma traditionnel en contextualisant la narration dans la ville de New York à notre époque. Examinons alors l'*incipit* du roman pour voir comment l'écrivaine parvient à désacraliser la réalité circonstancielle de la ville pour lui conférer ce caractère mythique propre aux récits traditionnels. Nous entendons ici le terme « mythique » selon la terminologie de Mircea Eliade qui définit le mythe comme « une histoire sacrée qui se déroule dans un temps primordial (...) le récit d'une genèse qui montre par quelles voies l'irruption du sacré fonde le monde » (Eliade, 1963 ; 43). L'*in-*

cipit de Caperucita en Manhattan construit à partir d'un paradoxe cette dimension :

La ciudad de Nueva York siempre aparece muy confusa en los atlas geográficos y al llegar se forma un poco de lío. Está compuesta por diversos distritos, señalados en el mapa callejero con colores diferentes, pero el más conocido de todos es Manhattan, el que impone su ley a los demás y los empuja y los deslumbra. Le suele corresponder el color amarillo. Sale en las guías turísticas y en el cine y en las novelas. Mucha gente se cree que Manhattan es Nueva York, cuando simplemente forma parte de Nueva York. Una parte especial, eso sí.

Se trata de una isla en forma de jamón con un pastel de espinacas en el centro que se llama Central Park. Es un gran parque alargado por donde resulta excitante caminar de noche, escondiéndose de vez en cuando detrás de los árboles por miedo a los ladrones y asesinos que andan por todas partes y sacando un poquito la cabeza para ver brillar las luces de los anuncios y de los rascacielos que flanquean el pastel de espinacas, como un ejército de velas encendidas para celebrar el cumpleaños de un rey milenario (Martín Gaité, 2014 ; 35).

10. La ville de New York surgit sous l'angle d'une contre-plongée, de façon abrupte dans le texte, offrant aux lecteurs une localisation spatiale dont la matérialité est justifiée par l'empirisme des références à l'atlas et à son organisation urbanistique renvoyant à tout un imaginaire lié à la ville. Progressivement, et comme si l'écrivaine faisait par le biais d'un travelling avant un zoom sur la ville, ses contours se précisent. Elle devient une ville dense aux multiples quartiers desquels se détache Manhattan, source d'inspiration pragmatique pour la création artistique. La description est, dans un premier temps, aussi réelle que réaliste.
11. Malgré tout, il est difficile d'affirmer que cet ancrage tangible dans la vérité de la ville s'éloigne de l'univers des contes où la localisation, comme nous l'avons évoqué, fait l'objet d'une déréalisation. En effet, Carmen Martín Gaité insère très vite dans son texte une série de comparaisons faisant que, à son tour, Manhattan se teinte d'atemporalité et d'aspacialité. Il ne s'agit plus d'un simple quartier de New York mais d'une île « *en forma de jamón* ». Center Park n'est plus un simple quartier de New York mais « *un pastel de espinacas* ». Les gratte-ciels environnants sont autant de bougies qui forment une sorte d'armée présente pour célébrer l'anniversaire d'un roi millénaire. Le jeu des comparaisons enfantines est le moteur de cette métamorphose de l'espace réel en espace imaginaire et hors du temps commun. Le jeu de cache-cache derrière les arbres, dont l'innocence contredit la violence qui y règne, fait émerger l'image visuelle du personnage de

Perrault traversant la forêt, ce qui renforce le caractère palimpsestique du roman de Martín Gaité.

12. À l'instar du Petit Chaperon rouge, Sara sera amenée à traverser l'espace de la ville et notamment Central Park au cœur duquel, en arrière-plan, résonne la présence de la forêt des contes. Rappelons que pour Christophe Carlier « l'espace dans lequel nous installent les contes est balisé de repères » (Carlier, 1998 ; 38), parmi lesquels une forêt. Sa présence surgit en filigrane dans la description du parc de Morningside :

Cerca de casa de la abuela Rebeca, había un parque misterioso y sombrío, que se iniciaba en un declive a espaldas de la catedral de San Juan el Divino. Se llamaba Morningside, como el barrio, y había que bajar a él por unas escaleras de piedra, porque estaba en una hondonada. Tenía fama de ser muy peligroso.

Años atrás, un desconocido, a quien la imaginación popular había bautizado con el nombre de «el vampiro del Bronx», eligió aquel lugar como campo de operaciones para sus crímenes nocturnos, que recaían siempre en víctimas femeninas. Fueron cinco los cadáveres de mujeres descubiertos en Morningside a lo largo de pocos meses, la voz se corrió y, como consecuencia, ya hacía tiempo que nadie se atrevía de día ni de noche a cruzar el parque de Morningside, ni tan siquiera a acercarse a los escalones de piedra musgosa, rematados por sólidas barandillas, que daban acceso a él (Martín Gaité, 2014 ; 77).

13. À nouveau, nous assistons ici à une déréalisation progressive des références spatiales concrètes et l'escalier aux marches recouvertes de mousse devient la métaphore de l'accès difficile à l'espace transgressif de Morningside corroborant l'approche de Gaston Bachelard qui, dans son ouvrage intitulé *Poétique de l'espace* (Bachelard, 1984), voit dans l'escalier le symbole de la descente dans l'inconscient, l'élément permettant d'explorer les profondeurs de l'âme de l'être humain. En entrant dans cet espace, le personnage transgresse un seuil et tout se passe comme si cette traversée était le passage obligé avant d'atteindre l'âge adulte. À l'image de la forêt, le lieu s'habille d'une dimension plus universelle, hors du temps, hors de l'espace. Rappelons que, comme le labyrinthe – que l'on retrouve d'ailleurs également dans *Caperucita en Manhattan* – cette forêt est le symbole du lieu de la quête identitaire. Dans les récits populaires, elle est considérée comme un lieu de transition d'un état vers un autre et c'est d'ailleurs en ces termes que Catherine Sevestre la définit :

Conjuguant peurs surnaturelles et peurs réalistes, marquant la frontière entre les paysages civilisés et christianisés, champs et villages d'une part et l'inconnu sauvage encore païen d'autre part, elle demeure pour bien des siècles encore redoutée et sacrée à la fois. Elle isole aussi car bien hardi celui qui oserait la traverser de part en part. Rien d'étonnant donc que cet espace mythique enva-

hisse l'imaginaire et devienne le lieu de tous les dangers, mais aussi de nombreuses quêtes initiatiques (Sevestre, 2001 ; 45).

14. Un autre espace vient étayer ce processus de métamorphose de l'espace réel en lieu empreint de fantaisie et d'imaginaire. Il s'agit de la librairie d'Aurelio Roncali, Books Kingdom. Dans un premier temps, elle est l'espace convoité par la petite Sara. Mais son accès lui est prohibé. C'est donc dans l'imagination de la protagoniste que cet espace va se matérialiser pour la première fois dans l'ouvrage :

Sara tenía muchas ganas de ir a aquella tienda, pero nunca la llevaban, porque decían que estaba muy lejos. Se la imaginaba como un país chiquito, lleno de escaleras, de recodos y de casas enanas, escondidas entre estantes de colores, y habitadas por unos seres minúsculos y alados con gorro en punta. El señor Aurelio sabía que vivían allí, aunque sabía también que sólo salían de noche, cuando él ya se había ido y apagado todas las luces. Pero a ellos no les importaba eso, porque eran fosforescentes en la oscuridad, como los gusanos de luz. Segregaban una especie de tela de araña, también luminosa, y se descolgaban por los hilos brillantes para trasladarse de un estante a otro, de un barrio del reino a otro. Se metían entre las páginas de los libros y contaban historias que se quedaban dibujadas y escritas allí. Su lenguaje era un zumbido como de música de jazz, pero en susurro. Para vivir en Books Kingdom la única condición era que había que saber contar historias» (Martín Gaité, 2014 ; 47).

15. Cet univers est celui du merveilleux dont Todorov précise que les émanations font « partie intégrante de la réalité » (Todorov, 1970 ; 29) ne remettant jamais en cause les lois naturelles. Ainsi, dans ce fragment, le lecteur assiste progressivement à la transgression des lois de la réalité tangible pour entrer dans un univers fantasmé, rêvé où le verbe « *sabía* » confirme une forme d'existence originale à tous ces minuscules êtres aux oreilles pointues qui l'habitent. La série de verbes d'action définissant le comportement de ces êtres merveilleux apporte une forme de crédibilité à leur existence et nous pouvons affirmer, en reprenant les propos de Catherine Rondeau, que « les lois naturelles vacillent inexplicablement consacrant par la voie du mystérieux l'existence d'une autre manière d'appréhender la vie » (Rondeau, 1971 ; 2). On peut alors voir dans le fil que secrètent ces créatures, alors que les lumières s'éteignent et qu'elles passent d'un livre à l'autre, la métaphore du mystère sacré de l'écriture – ou de l'oralité liée à la transmission des récits populaires – qui permet de préserver l'existence de tout un patrimoine littéraire ancestral, métaphore que l'on retrouve également chez des écrivains tels Ana María Matute, José María Merino ou Gustavo Martín Garzo, qui a d'ailleurs consacré à cette idée un ouvrage complet : *El hilo azul* (2009). Nous y reviendrons dans une seconde partie.

16. À son tour, et par cet ouvrage, Carmen Martín Gaité s'inscrit dans une longue chaîne de transmission de récits fondateurs dont il convient de préserver la rémanence. Ainsi, sous la plume de l'écrivain, par le biais de réminiscences de récits ancestraux, par un ancrage dans des lieux hautement connotés de métaphores ainsi que par le regard émerveillé de l'enfance relayant le pouvoir de l'imagination, la géographie dans laquelle évoluent les personnages subit un processus de transformation et se dote d'une portée universelle qui gonfle la diégèse d'une portée critique et métalittéraire.
17. Soulignons ici que le roman n'est pas un simple récit empreint de merveilleux mais qu'il est également celui d'une quête d'identité passant par l'acquisition de la liberté. Pour atteindre cette dimension, Carmen Martín Gaité met en place une topographie de la transgression. Arrêtons-nous alors sur les éléments permettant de dépasser le cadre référentiel réaliste en nous penchant, avec Sara, à la fenêtre de sa chambre ou à celle du salon de sa grand-mère. Comme la porte, la fenêtre symbolise, selon Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, « un lieu de passage entre deux états, entre deux mondes, entre le connu et l'inconnu » (Chevalier, Gheerbrandt, 2012 ; 90). En convoquant le motif du franchissement d'un seuil, nous confirmons l'idée de transgression inévitable dans tout cheminement initiatique. En s'ouvrant sur l'extérieur, elle dévoie le monde vers lequel tend la petite fille. Elle s'imagine s'échappant de sa chambre en volant par la fenêtre, convoquant l'image d'un Peter Pan qui vient ravir une Wendy ayant du mal à quitter le monde de l'enfance.
18. On précisera que, étymologiquement, le mot « transgression » signifie « passer de l'autre côté », « traverser », ce qui entre parfaitement en résonance avec le cheminement identitaire et la quête de liberté qu'entreprend la protagoniste du récit. L'idée se répète dans la présence du tunnel qui permet d'accéder à l'intérieur de la statue de la Liberté grâce à quelques pièces – réminiscences des objets magiques nécessaires aux héros des contes merveilleux – et après avoir accompli des actions rituelles.
19. À l'opposé de cet univers dont s'empare la fantaisie, se trouvent les parents de Sara :

Su padre, el señor Samuel Allen, era fontanero, y su madre, la señora Vivian Allen, se dedicaba por las mañanas a cuidar ancianos en un hospital de ladrillo rojo rodeado por una verja de hierro. Cuando volvía a casa, se lavaba cuidadosamente las manos, porque siempre le olián un poco a medicina, y se metía en la cocina a hacer tartas, que era la gran pasión de su vida.

La que mejor le salía era la de fresa, una verdadera especialidad. Ella decía que la reservaba para las fiestas solemnes, pero no era verdad, porque el placer que sentía al verla terminada era tan grande que había acabado por convertirse en un vicio rutinario, y siempre encontraba en el calendario o en sus propios recuerdos alguna fecha que justificase aquella conmemoración. Tan orgullosa estaba la señora Allen de su tarta de fresa que nunca le quiso dar la receta a ninguna vecina» (Martín Gaité, 2014 ; 77).

20. Les verbes d'action (*dedicarse, cuidar, lavar...*) reflètent l'enfermement des parents de la petite fille dans une routine que la mère cultive dans la réalisation d'une tarte aux fraises dont elle préserve le secret. Nous retiendrons alors la forme circulaire du gâteau comme le symbole de cet enfermement dans le quotidien exacerbé dans l'expression « *vicio rutinario* », sorte de malédiction qui pèse sur les figures féminines notamment maternelles. La répétition des mêmes gestes, chaque jour, devient la preuve d'une vie sans fantaisie. Sara rêve, quant à elle, d'une existence ressemblant plutôt à celle de sa grand-mère et c'est principalement le pouvoir de son imagination qui rend possible la transgression de l'héritage familial. Elle s'oppose en effet à sa mère dans la pratique des *farfanías*, jeu sans limite et sans cadre, expression de liberté, activité que lui reproche sa mère avec véhémence.
21. Le portrait de Rebecca Little s'oppose en tout point à celui de sa fille : alors que pour la pâtissière la routine se dessine sous une accumulation de verbes à la forme affirmative, indice de son adhésion à ce mode de vie, le portrait de Rebecca s'emplit de négations qui résonnent comme autant de transgressions des normes de sa condition : « *a ella no le gustaba limpiar ni recoger nada* » (Martín Gaité, 2014 ; 77). Rebecca fume et boit alors que Vivian adopte une vie plus conformiste. Le désordre la définissant s'oppose à l'ordre parfait dans lequel vit sa fille. Elle préfère se divertir, lire et jouer de la musique, autant d'activités révélant sa créativité et sa fantaisie. Deux modèles de femmes se font face : l'épouse conventionnelle et pragmatique et la femme libérée des contraintes de sa condition féminine. Au centre de cette tension évolue la petite Sara qui va devoir apprendre à effectuer ses propres choix. Il est alors possible de parler d'une forme de critique de la société qui reprend en réalité la pensée de Carmen Martín Gaité dont l'un des thèmes de prédilection est basé sur un questionnement lié à la condition féminine.
22. On constate une autre forme de critique sociale dans le récit : celle de de la société moderne de consommation qui détourne les hommes des véri-

tables valeurs. L'exemple de la traversée de la ville avec le chauffeur de Mister Woolf, Peter, en est le parangon :

Manhattan es un vertedero donde gusanean los miles de ángeles caídos del reino de la ilusión, de las nubes del sueño. El trabajo estaba fatal, ellos acababan de tener el cuarto niño, y encontrarse a fin de mes con un sueldo tan fabuloso como el que Peter recibía de Mister Woolf era hablar con la Divina Providencia. Y Rose lo sabía.

Aunque luego, cuando al final del día ponía películas en el vídeo, las que más le emocionaban eran las que contaban las aventuras de aquellos soñadores caídos al fango con las alas rotas. Eso sí.

En vísperas de Navidad, los coches y autobuses que circulan por Manhattan se ven forzados a ir a paso de tortuga. No les queda otro remedio. Las calles céntricas, que naturalmente son las más atractivas, se convierten en un hormiguero humano que bulle y se empuja por las esquinas, entre los puestos de vendedores ambulantes, en las paradas de autobús, en los pasos de peatones. Y esa masa de peatones, cuando cierran sus puertas las oficinas, se incrementa con los que salen vomitados sin cesar de la boca del metro y bracean como nadadores contra corriente para alcanzar la puerta de unos grandes almacenes donde pasar la tarde haciendo compras y desplazándose de una sección a otra en escaleras metálicas (Martín Gaité, 2014 ; 47).

23. Le champ lexical de ce fragment est connoté négativement (*vertedero, gusanear, vomitar, hormiguelo*) et transforme en masse informe une humanité déconsidérée et aliénée qui se noie dans le quotidien des contingences et de la consommation. L'animalisation dégradante de la société montre l'annihilation de son identité. La métaphore des anges déchus renvoie au monde des adultes, pragmatique et ennuyeux qui s'oppose à celui des enfants dont l'innocence les préserve encore des affres du quotidien. Dépossédés de leur capacité à s'émerveiller, ils sont devenus des anges bannis du Paradis de l'enfance.
24. Toutefois, c'est le pouvoir de l'imagination qu'il convient de retenir ici. Moteur du récit, elle invite aussi à décliner une lecture métalittéraire orientée sur le pouvoir du langage et l'essence de la fiction sur laquelle nous allons nous interroger maintenant.

2. Pour une lecture métalittéraire de *Caperucita en Manhattan*

25. Effectivement, nous avons pu constater que, d'emblée, l'*incipit* du livre plaçait l'imagination au cœur de l'intrigue par le biais du rêve des enfants qui récupèrent ainsi le flambeau de la Liberté : « y es que cuando la estatua

de la libertad cierra los ojos, les pasa a los niños sin sueño la antorcha de su vigilia » (Martín Gaité, 2014 ; 37). Le domaine de la nuit, du sommeil et du rêve crée les conditions nécessaires à l'émergence du fantastique. Rappelons que selon Todorov, le fantastique repose sur une hésitation, ce moment où le lecteur s'interroge sur la vraisemblance des événements qui se déroulent « dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons » (Todorov, 2013, 83-86). Ici, le monde onirique est propice au doute.

26. Nous comprenons que l'imagination est le moteur fondamental de l'écriture, les mots deviennent les vecteurs qui nous permettent de voir au-delà de la surface tangible des choses et du monde. Les *farfanías* de Sara en sont l'illustration parfaite alors qu'elles lui confèrent ce pouvoir caractéristique des héros des contes. Sara possède ce don d'inventer son propre langage. Les *farfanías* sont la métaphore du désir d'émancipation qui anime la protagoniste en témoignant également de sa volonté de s'échapper du cadre du langage traditionnel. Retenons que « *Miranfú* » est le mot qui revêt le plus d'importance à ses yeux. Il est celui qui clôture le récit, il signifie « Va a pasar algo diferente » (Martín Gaité, 2014 ; 57). En d'autres termes, l'idée de la création littéraire alimentée par l'imagination et l'univers des livres constituent le sanctuaire de la liberté. Nous comprenons alors que, par un effet de mise en abyme, le roman entier pourrait être le fruit de l'imagination de Sara, un roman de plus sur les étagères de Books Kingdom.

27. Le cahier que possède Sara, cadeau de son père reflétant la relation privilégiée qu'elle entretient avec lui, joue donc également un rôle important :

Porque las letras y los dibujos eran hermanos de padre y madre: el padre el lápiz afilado y la madre la imaginación.

Las primeras palabras que escribí Sara en aquel cuaderno de tapas duras que le había dado su padre fueron río, luna y libertad, además de otras más raras que le salían por casualidad, a modo de trabalenguas, mezclando vocales y consonantes a la buena de Dios. Estas palabras que nacían sin quererlo ella misma, como flores silvestres que no hay que regar, eran las que más le gustaban, las que le daban más felicidad, porque sólo las entendía ella. Las repetía muchas veces, entre dientes, para ver cómo sonaban, y las llamaba *farfanías* (Martín Gaité, 2014 ; 57).

28. De cet extrait, surgit une réflexion sur la création littéraire. Elle place au centre de tout, confirmant notre approche précédente, l'imagination qui n'attend que d'être fécondée pour prendre forme sur le papier.

29. Les trois premiers mots notés sur le cahier de la petite fille sont « *río, libertad y luna* ». En réalité, ces trois termes balisent le terrain du récit qui se déploie dans le livre que nous tenons entre nos mains. Ils surgissent à plusieurs reprises. Comme nous venons de le dire et dans une perspective de mise en abyme, nous pouvons nous demander si le cahier de Sara n'est pas en réalité le roman que nous sommes en train de lire, comme si Carmen Martín Gaité voulait interroger le lecteur sur les racines de la création littéraire, sur les moteurs de l'écriture de fiction, et sur la place de l'écrivain dans chaque ouvrage, d'autant plus qu'il est possible de percevoir la petite Sara comme un double fictif de l'écrivaine dont on ne saurait rappeler la passion pour la lecture et l'écriture dès le plus jeune âge, son désir d'évasion assouvi entre les murs d'une bibliothèque et qu'elle dépeint avec force de détails dans *El cuarto de atrás*. La figure de l'écrivain à l'œuvre s'abyme alors aussi dans le roman. Tout se passe comme si, ici, Martín Gaité se plaisait à mettre en scène la naissance de la fiction romanesque.

30. L'insertion de différents niveaux de voix narratives dans le récit confirme ce caractère métalittéraire que renferme *Caperucita en Manhattan*. On constate effectivement que deux catégories de narrateur viennent se glisser, et parfois se confondre, dans l'œuvre. Premièrement, il y a la voix narratrice hétérodiégétique qui reflète l'innocence et la créativité de l'enfant, une voix capable d'en adopter le point de vue candide comme il est possible de le constater lorsqu'elle fait preuve d'émerveillement devant certains lieux. À titre d'exemple, nous mentionnerons l'émergence de la ville à l'orée du récit, empreinte de candeur et de métaphores enfantines (le gâteau d'épinard). Ensuite, une autre voix se superpose à celle-ci, beaucoup plus grave et qui se glisse dans le récit pour exposer son point de vue sur les personnages, sur l'écriture, sur la littérature et qui ne peut être le fait de l'enfant. Nous pouvons illustrer cet aspect de l'instant où Sara se sent incommodée par la présence des adultes dont elle ne comprend pas le comportement. Elle convoque alors le souvenir de la singularité d'Aurelio pour se rassurer :

La verdad es que los amigos de su padre siempre se reían por todo y eran bastante tontos. Además, no hacían más que hablar de béisbol. Ella a Aurelio se lo figuraba de otra manera.

Pensaba en él muchas veces, con esa mezcla de emoción y curiosidad que despiertan en nuestra alma los personajes con los que nunca hemos hablado y cuya historia se nos antoja misteriosa. Como el sombrerero de Alicia en el país de las maravillas, como la estatua de la Libertad, como Robinson al llegar a la isla. La única diferencia era que sus padres a estos personajes no los sacaban en

sus conversaciones y a Aurelio, en cambio, sí. Y con mucha frecuencia (Martín Gaité, 2014 ; 46).

31. L'adaptation difficile de Sara au monde l'environnant se fait, une fois de plus, patente. La trivialité du monde moderne l'indispose et c'est dans l'univers des contes qu'elle trouve refuge. La voix narratrice devient alors distante, auréolant l'histoire de la petite Sara d'une analyse enracinée dans le champ des lettres et tenant compte davantage de la réaction des lecteurs dont la présence s'imisce dans le fil de la diégèse. La voix narratrice n'est plus seulement celle qui prend en charge l'évolution de l'intrigue. Elle devient aussi, dans un élan métalectique, le canal par lequel s'exprime la romancière capable de puiser dans sa propre expérience les sentiments lui permettant d'analyser les émotions de ses personnages et de ses lecteurs. L'utilisation du pronom possessif à la première personne du pluriel nous invite ainsi à rechercher au cœur de notre propre expérience lectrice ce qui nous conduira à mieux appréhender la vie des protagonistes qui évoluent dans le texte. Écrivain, lecteur et personnage se rejoignent alors dans l'épreuve de la lecture.
32. Par ailleurs, Carmen Martín Gaité resserre le tissu de la narration autour du concept d'intertextualité en nommant différentes œuvres, notamment celles de Lewis Carroll, de Barrie, de Stevenson ou de Defoe. La dimension intertextuelle prégnante dans *Caperucita en Manhattan* – entendue par Julia Kristeva comme une conception du texte comme lieu d'une interaction complexe entre différents textes formant un ensemble textuel (Kristeva, 1969 ; 45) – conforte la portée métatextuelle du récit de Martín Gaité. Nous avons déjà évoqué les contes traditionnels comme hypotextes fondateurs de cette œuvre et leur renouvellement par le biais de l'écriture moderne. Nous mentionnerons ici les intertextes suivants :
- *Alice au pays de merveilles* (1865), de Lewis Carroll, dont la présence emplit le texte de références clairement identifiables par le biais d'une mention directe (dans le fragment cité juste antérieurement) ou bien par le biais de rapprochements des personnages du texte source avec l'hypertexte (Sara s'apprêtant à sauter dans la bouche d'égout comme Alice dans le terrier du lapin pour découvrir un autre monde, la pièce de monnaie dont elle a besoin pour réaliser cette épreuve et qui évoque la clef en or du récit de Lewis Carroll, la présence du chat Cloud qui n'est pas sans rappeler le Cheshire...)

- *Peter Pan* (1911), de James Matthew Barrie, dont le personnage de Wendy partage avec Sara une imagination débordante.
- *L'Île au trésor* (1883), de Robert Louis Stevenson, et *Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe. À nouveau, nous renouons avec l'idée selon laquelle le livre de Carmen Martín Gaité pourrait être le récit rédigé par Sara dans son cahier. Elle se serait inspirée de ses livres préférés et en aurait rénové le matériau pour l'intégrer à sa propre expérience de jeune écrivaine. Indirectement, c'est aussi l'origine du travail de l'écrivain qui se trouve représentée dans la métaphore d'un Robinson cherchant à rassembler les matériaux hétéroclites qui pourraient lui sauver la vie.

33. Le roman devient un creuset où se fondent des récits plus anciens, matériaux de prédilection de la fiction romanesque qui, en les recyclant, fait œuvre de mémoire. En ce sens, le voyage qu'entreprend Sara tout au long de la narration se gonfle d'une charge métaphorique : il est également un voyage au cœur de la création littéraire invitant le lecteur à réfléchir sur ce qu'est le réel et ce qu'est la fiction. On retiendra alors la mystérieuse phrase de Miss Lunatic qui pourrait relayer la voix de la romancière : « la realidad es un pozo de enigmas » (Martín Gaité, 2014 ; 191). Ici, nous sommes amenés à nous interroger sur la façon dont s'élabore une fiction, se construit l'acte d'écriture donne forme à l'imagination, à la fantaisie comme éléments fondateurs de l'édifice littéraire. Nous percevons encore que l'écrivain tient à sa disposition tout un patrimoine littéraire venant alimenter le processus de cette création littéraire. Le monde engendré par l'écriture et le rêve, lieux de convergence du réel et de l'imaginaire, n'est-il pas la métaphore du roman dont le principal défi serait d'effacer la dichotomie entre la réalité et la fiction ? En ce sens, l'écriture devient le moyen privilégié d'explorer le monde. L'héritage culturel de l'auteur est un bagage primordial et Sara devient le prolongement de Carmen Martín Gaité qui, à son image, aimait se soustraire à la réalité en déployant son imagination et en lisant. On peut alors voir dans l'illustration qui clôt le chapitre 5 et qui représente Sara endormie devant son cahier sur sa table d'écriture et rêvant de la liberté, au-delà du dialogue étroit entre des codes sémiotiques différents venant décloisonner les genres et interrogeant la nature de l'écriture romanesque, le reflet de l'écrivain travaillant son œuvre.

34. Parfois, l'intertextualité se fait plus subtile. Elle prend la forme, au détour d'une page, d'une simple phrase parfaitement insérée dans le fil de

la narration. On citera la phrase de Miss Lunatic : « a quien dice el secreto, das tu libertad » (Martín Gaité, 2014 ; 173). Ce n'est autre qu'un vers de *La Celestina* de Fernando de Rojas (Fernando de Rojas, 1499). Dans l'œuvre originelle, il s'agit d'un conseil que Parmeno donne à Calisto. Intégrée à *Caperucita en Manhattan*, cette sentence issue d'un proverbe populaire véhicule un dense bagage littéraire et, en filigrane, derrière Miss Lunatic, nous devinons le portrait de la vieille Célestine guidant la jeune fille vers sa liberté, vers sa vie de femme.

35. Ce maillage très serré du tissu narratif autour de multiples références littéraires confirme l'importance de l'intertextualité dans l'œuvre de Carmen Martín Gaité comme facteur primordial d'enrichissement du récit. Il lui confère une profondeur nouvelle et incite les lecteurs à contempler le texte au-delà de sa surface. La fertilité du terrain littéraire nous invite également à tisser un réseau renouvelé de références autour de l'œuvre dont nous venons d'analyser les axes principaux de lecture. Voyons alors comment *Caperucita en Manhattan* entre en résonance avec les œuvres d'autres écrivains.

36. Dans un premier moment, le goût prononcé de Sara pour la lecture qu'elle perçoit comme ce qui rend possible son évasion face à une réalité qui l'ennuie, telle une figure nouvelle de l'écrivaine elle-même, trouve son pendant littéraire dans les écrits d'Ana María Matute. Nous évoquerons d'abord son discours d'entrée à la Real Academia en 1998, au cours duquel elle évoque sa conception de la création littéraire. Intitulé « En el bosque », métaphore du champ des lettres, ce discours se teinte aussi des couleurs du conte pour mieux signifier l'empreinte indélébile que ce genre laissa dans la vie de Matute. Elle se définissait comme une petite fille isolée du monde qui l'entourait, en quête de son identité, et qui trouvait refuge dans l'univers des contes qu'elle lisait, activité dont l'appétence est partagée avec Carmen Martín Gaité et sa protagoniste. Un fragment de ce discours illustre ce rapprochement :

Siempre he creído, y sigo creyendo, que la imaginación y la fantasía son muy importantes, puesto que forman parte indisoluble de la realidad de nuestra vida. Cuando en la literatura se habla de realismo, a veces se olvida que la fantasía forma parte de esa realidad. Por eso me resulta tan difícil desentrañar, separar imaginación y fantasía de las historias más realistas, porque el realismo no está exento de sueños ni de fabulaciones...porque los sueños y las fabulaciones e incluso las adivinaciones pertenecen a la propia esencia de la realidad. Yo escribo también para denunciar una realidad aparentemente invisible, para

rescatarla del olvido y de la imaginación a la que tan a menudo la sometemos en nuestra vida cotidiana (Matute, 1998, 23).

37. Nous constatons ici que la conception du réel est proche chez les deux écrivaines qui témoignent de l'importante des récits ancestraux pour mieux approcher le monde. Si l'une manifeste clairement l'existence d'une facette mystérieuse et secrète de la réalité, qui ne prend forme que dans l'imagination, l'autre revendique aussi le pouvoir de la fable – et par extension, l'art de raconter – pour dévoiler ces dimensions enfouies sous l'ennui et les contingences du quotidien.

38. On précisera que la jeune narratrice du roman *Paraíso inhabitado* d'Ana María Matute (Matute, 2019), Adriana, a beaucoup de points communs avec la petite Sara de *Caperucita en Manhattan* : leur imagination fertile leur donne accès à l'évasion et elles possèdent ce don de percevoir les mystères du quotidien. De plus, à l'instar de Sara, Adriana est dotée de cette capacité à créer des mots nouveaux qui sont les clefs de l'appréhension totale du monde qui l'entoure. Elle dévoile, par ce moyen, la vie secrète des objets qui l'entourent et qui se chargent d'une vie propre :

No sé si los cristales-hojas de aquellas lámparas arañas tenían vida propia, pero lo cierto es que yo creía oír un tintineo lejano y misterioso entre sus ramas, y que los fulgores que de unas y otras iban comunicándose formaban parte de alguna conversación, en un idioma que aún no conocía, pero que estaba a punto de aprender (Matute, 2019 ; 14).

39. Plus loin dans le même texte, le visage de son compagnon de jeu, Teo, donne naissance à une nouvelle association de mots : « Vi el pálido rostro de Teo, con sus orejas-alas de mariposa gigantesca y sus ojos de niño perdido en el bosque » (Matute, 2019 ; 200). L'espace du tapis dans le salon devient « un refugio-cabaña en algún bosque, donde se entraba para trasladarnos a un espacio solo visible a través de sus palabras » (Matute, 2019 ; 196). Pour Sara avec ses *farfanías* comme pour Adriana avec ses mots tiroirs, l'imagination devient le moteur d'une libération des contraintes du langage et elle débouche sur l'acte de création permettant d'accéder à cette dimension magique, mais oubliée, de la réalité circonstancielle.

40. Gustavo Martín Garzo s'inscrit aussi parfaitement dans cette veine littéraire et bon nombre de ses écrits investissent cette volonté de dévoiler toute la profondeur du monde tangible, faisant de l'imagination l'instrument privilégié de cette quête magique. Pour cet auteur, le quotidien est empreint de tristesse et d'ennui empêchant de percevoir les étincelles

sacrées de l'existence. Il partage alors avec les deux romancières cette aspiration qui l'incite à écrire et conter. Sa prolifique œuvre en témoigne. Catégorique, il affirme dans un article de presse : « la realidad está enferma y necesitamos el elixir de la literatura⁷ ». Avec les deux écrivaines citées précédemment, Martín Garzo participe à cette volonté d'explorer dans les moindres interstices la réalité et il fait de la littérature son outil de prédilection. Pour lui, les contes revêtent un rôle fondamental dans la vie des enfants car ils sont l'instrument qui leur permet d'affronter la réalité et la violence du monde des adultes. Dans l'un de ses derniers ouvrages intitulé *El país de los niños perdidos* (Martín Garzo, 2022), nous pouvons lire sur la quatrième de couverture : « El país de los niños perdidos nos enseña que no debemos tener separado el mundo real del de la fantasía ».

41. L'incipit de ce roman nous introduit dans le même univers que celui qui surgit à l'orée de *Caperucita en Manhattan* : « todos los niños odian el momento de acostarse, porque enseguida se apagan las luces y en la casa reina la oscuridad. Y a ningún niño le gusta la oscuridad » (Martín Garzo, 2022 ; 9). Le lecteur renoue avec une incursion dans le monde des rêves comme passage de l'univers de la réalité à celui de l'imagination, matériau premier de la fiction. Le petit Gabriel de ce roman de Martín Garzo illumine son quotidien de contes et de légendes. Ses lectures lui permettent de mieux connaître sa mère, de découvrir qui elle était lorsqu'elle était enfant. Sous la plume de l'auteur, le monde de l'enfance résonne comme un paradis perdu que chaque être humain devrait préserver car seule l'innocence permet de poser un regard neuf sur les choses.

42. Chez ces trois écrivains, la littérature se fait refuge contre les maux du quotidien et nous retiendrons cette phrase de Martín Garzo (nous rappellerons que nous avons déjà évoqué la fameuse métaphore du fil bleu comme fil de l'écriture qui transparaît également dans *Caperucita en Manhattan*) :

La realidad es el lugar común en el que te encuentras y compartes con los demás; y el mundo fantástico es complementario, son nuestros anhelos y deseos, y es lo que da significado a la vida [...]. Hay una vida que vemos y otra invisible, que es ésta de la imaginación y la fantasía que lejos de ser una huida del mundo real es una forma de ampliarla⁸.

7 Gustavo Martín Garzo, « Los países imaginados », *El País*, 17/01/2013 : <http://tinyurl.com/yc4m4a26> (dernière consultation le 12 janvier 2024).

8 Elena Pita, « Gustavo Martín Garzo: "El arte de la literatura es dar cuenta de lo invisible" », *El Periódico de España*, 05/01/2023 : <http://tinyurl.com/mry2zbaf>, dernière consultation le 12 janvier 2024.

43. Nous comprenons donc parfaitement comment la pensée de Martín Gaité qui se matérialise dans *Caperucita en Manhattan* se voit condensée et illustrée dans l'approche que Gustavo Martín Garzo a de la littérature.
44. Un dernier écrivain mérite notre attention dans le cadre de cette étude. Il s'agit de José María Merino, écrivain appartenant également à la *Generación del 50*, et pour qui l'enfance représente aussi une sorte de paradis perdu dont il conviendrait de préserver l'essence et l'innocence ainsi que la pureté pour appréhender la richesse du monde dans lequel nous évoluons. Nous citerons principalement son œuvre intitulée *El centro del aire* (Merino, 1991) pour les multiples motifs qu'elle partage avec *Caperucita en Manhattan*. Rappelons que José María Merino a cultivé de nombreux genres littéraires et que son écriture est orientée par une constante volonté de chercher le sens que l'on peut donner à la fiction et le rôle que celle-ci peut jouer à l'heure où toute une génération allait rentrer dans le XXI^e siècle.
45. Dans *El centro del aire*, la narration se focalise sur les mécanismes qui régissent la création littéraire, les processus à l'œuvre au moment où l'écrivain cherche à remplir la page blanche qui s'offre à lui, conférant au récit une dense charge métalittéraire. Dans ce roman, trois amis d'enfance, dont l'un est écrivain, se rendent sur une île pour retrouver les souvenirs de leur enfance et c'est en les récupérant de façon disparate que Julio, l'écrivain, retrouve l'inspiration et le chemin de la création. Il apparaît alors comme un nouveau Robinson qui, égaré sur son île, doit remettre en ordre les fragments de ce qui l'entoure pour redonner du sens à son existence. Il va devoir user de son imagination pour y parvenir. C'est alors que disparaissent les frontières entre le passé et le présent, le réel et le rêve et que l'ouvrage donne lieu à une véritable métaphore filée du travail de l'écrivain et de l'essence de la création littéraire. Il mobilise également tout un patrimoine culturel et l'hypotexte des récits de Jules Verne et de Daniel Defoe envahissent les pages du livre révélant que pour écrire, un auteur a besoin de mémoire, de son bagage culturel et de toute l'imagination qui fera la narration. Nul besoin de souligner ici les ressemblances avec *Caperucita en Manhattan*.
46. Nous terminerons simplement cette étude en mentionnant le concept de transfictionnalité entendue par Richard Saint Gelais comme un phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rap-

portent conjointement à une même fiction (Saint Gelais, 2020 ; 221-235), que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel, en donnant au terme « texte » une extension large valant aussi pour diverses productions sémiotiques comme le cinéma, la bande dessinée, la télévision, le théâtre... Ici, c'est le Petit Chaperon rouge, personnage du conte traditionnel, qui se fait protagoniste transfuge. Il se réincarne dans le texte de Carmen Martín Gaité et nous évoquerons, afin d'ouvrir notre étude sur une nouvelle piste d'étude comparative des processus qui œuvrent à l'heure de transposer un texte source vers d'autres médiums, la planche de dessins de l'artiste argentin Quino qui, à sa manière, réinvestit le conte de Perrault pour en proposer une lecture moderne⁹.

Conclusion

47. *Caperucita en Manhattan* se prête parfaitement à l'étude de bon nombre des thèmes qui se dégagent des axes des programmes alloués à l'enseignement secondaire en France et nous avons tenté de dégager des pistes de réflexion qui peuvent être réinvesties au moment de mettre en œuvre une séquence pédagogique auprès d'élèves recevant un enseignement spécifique de l'espagnol. Le roman permet non seulement de développer la culture des jeunes étudiants mais il leur offre également l'opportunité de réfléchir sur des thématiques quotidiennes transversales et disciplinaires participant à la construction de l'élève citoyen. Par ailleurs, les nombreuses tensions de l'œuvre étudiée vers la pensée littéraire d'autres auteurs avec lesquelles elle entre en étroite résonance permet à tout un chacun de construire un bagage littéraire dense autour des thèmes évoqués.

Bibliographie

BACHELARD, Gaston, *Poétique de l'espace* (1957), Paris, PUF, 1984.

BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, Collection Pluriel, 1976.

9 La planche est visible ici : <https://www.pinterest.es/pin/355502964333749994/>

- CARLIER, Christophe, *La Clef des contes*, Paris, Ellipses, 1998.
- CHEVALIER, Jean, et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1969 (2012).
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de los símbolos*, Siruela, Barcelona, 2004.
- DE ROJAS, Fernando, *La Celestina*, 1499.
- ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.
- KRISTREVA, Julia, *Semiotiké*, Paris, Seuil, 1969.
- MERINO, José María, *El centro del aire*, Madrid, Alfaguara, 1991.
- MARTÍN GAITE, Carmen, *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Siruela, 2014.
- MARTÍN GARZO, Gustavo, *El País de los niños perdidos*, Madrid, Siruela, 2022.
- _____, *El Hilo azul*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2009.
- MATUTE, Ana María, *En el bosque*, Real Academia Española, 1998.
- _____, *Paraíso inhabitado* (2008), Barcelona, Booket, 2019.
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Points Seuil, 1970.
- RONDEAU, Catherine, *Aux sources du merveilleux*, Québec, Presses de l'Université de Québec, 1971.
- SAINT GELAIS, Richard, « Chapitre 12. Transfictionnalité », in *Introduction à l'étude des cultures numériques. La transition numérique des médias*, Raphaël Baroni (dir.), Paris, Armand Colin, « Hors collection », 2020, p. 221-235.
- SEVESTRE, Catherine, *Le roman des contes*, Etampes, CEDIS, 2001.

C. MENA-BOUHACEIN, « Un regard sur *Caperucita en Manhattan...* »

SHAVIT, Zohar, «La posición ambivalente de los textos», in *Teoría de los polisistemas*, M. V. Dimic, I. Even-Zohar, J. Lambert, C. Robyns, Z. Shavit, R. Sheffy, G. Toury, S. Yahalom (dir.), Madrid, Arco Libros, 1999, p. 147-182.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.