

Amadeo LÓPEZ  
(Éd)

GRELPP  
(Groupe de Recherches en Littérature, Philosophie et Psychanalyse)

## L'image parentale dans la littérature de langue espagnole

*Travaux & Recherches*

1



Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines  
Université de Paris X-Nanterre

Tableau de couverture:  
*Ecce Homo*, Pablo LÓPEZ, 1998 (98 x 75 cm)  
Collection particulière

**GRELPP**

(Groupe de Recherches en Littérature, Philosophie et Psychanalyse)

L'image parentale dans la littérature de langue espagnole

Travaux & Recherches

1

Ouvrage publié sous la direction de

Amadeo LÓPEZ

Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines

Université de Paris X-Nanterre

**GRELPP**

(Groupe de Recherches en Littérature, Philosophie et Psychanalyse)

Responsable: Amadeo LÓPEZ

© Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-américaines

ISSN: 2-85901-018-1

Publié avec le concours du Conseil Scientifique de Paris X-Nanterre

2000

Service PUBLIDIX  
Université Paris X-Nanterre  
200, Av. de la République  
92001 Nanterre Cedex  
☎ 01 40 97 75 90  
📠 01 40 97 56 98



## Présentation

Cet ouvrage rassemble dix communications présentées et discutées lors des séminaires du GRELPP (Groupe de Recherches en Littérature, Philosophie et Psychanalyse), de 1997 à 1999. Ces séminaires ont été consacrés à « L'image parentale dans la littérature de langue espagnole ».

L'image parentale occupe une place importante dans la littérature hispanique et hispano-américaine. Étroitement liée à la question identitaire, elle se manifeste sous des formes diverses dans de nombreuses œuvres de fiction. Cela tient sans doute au contexte sociohistorique des auteurs de langue espagnole, mais plus profondément encore à la spécificité et à la force de l'imaginaire en tant que façon d'habiter le monde, non pas en *neutralisant* le réel, comme l'affirme Sartre, mais en visant le *réel* dans un horizon pressenti par le sujet comme un *ailleurs* fondateur susceptible de satisfaire la demande. Autrement dit, l'imaginaire se trouve au centre de l'existence, à la fois comme ressourcement du comportement et comme béance dans l'être, toujours menaçante. En ce sens, le questionnement sur l'image parentale ici proposé ouvre à d'autres littératures.

Le processus d'identification du sujet requiert en effet une instance – ou des instances – garantissant son ancrage dans une généalogie. Que cette instance vienne à manquer ou que sa parole soit frappée de soupçon, et voilà le processus identificatoire sapé à la base. L'individu s'en va alors à la dérive, rejeté dans les affres de n'avoir de *lieu* nulle part, parce que les traces du *lieu* fondateur se sont effacées.

Sans fondement initial, il n'y a pas de sujet parlant. La structuration du sujet se joue sur fond d'une relation *métastable* entre l'image que le regard de l'autre lui renvoie et la façon dont il intériorise cette image. Ce fondement peut être celui du père, de la mère, de la famille restreinte ou d'un groupe plus vaste. Car si la famille est variable suivant les civilisations et, dans une même civilisation, suivant le temps, il n'en demeure pas moins que, à travers ses multiples visages, elle joue toujours un rôle d'ancrage du sujet humain dans une histoire, et donc dans *son* histoire.

S'il en est ainsi, on comprend aisément combien l'évolution des mœurs et des techniques en matière de procréation peut introduire de bouleversements quant au principe fondateur et à la façon dont l'individu se situe par rapport à ce principe. Dans ce domaine, comme dans bien d'autres, les mutations qui s'annoncent entraîneront de grands changements dans la façon dont l'individu se représente son arrimage à ce

*Amadeo LÓPEZ*

que Pierre Legendre appelle l'instance logique du Tiers fondateur, autrement dit, dans la façon dont il se représente son existence de sujet parlant en tant que sujet qui a sa Raison dans l'Autre. Sans cet Autre premier, témoin et garant de son existence justifiée, le sujet parlant se trouve dans une situation analogue à celle de l'arbre sans racines. L'arbre sans racines meurt. Le sujet humain, privé de l'enracinement de la filiation, est livré aux intempéries de l'*être-en-dehors*, sans jamais pouvoir rentrer *dedans*, faute d'indices lui indiquant le chemin de la *maison*.

L'importance de l'instance fondatrice et de son regard sur le devenir du sujet se manifeste déjà dans le nom qui lui est attribué. Le nom assigne, en effet, une origine au sujet parlant et lui trace en filigrane sa place dans la société. De ce fait, il occupe un point clef dans la stratégie identitaire par rapport au sujet et par rapport à la collectivité. Car, comme le souligne Pierre Legendre, « l'arrimage du sujet à l'institution du nom dans l'histoire des sociétés »<sup>1</sup> est une donnée constante, même si la façon dont cet arrimage se manifeste varie selon le temps et l'espace. Et c'est pourquoi, il convient de repérer ce « dénominateur universel » qu'est « la logique du Tiers fondateur » ou « principe totémique, qui fait du nom une pièce maîtresse des montages de la filiation »<sup>2</sup>. Et au centre de ces montages se trouve « ce qui les fait tenir : une représentation du Père – invention culturelle d'essence logique, partout à l'œuvre dans l'humanité »<sup>3</sup>. Sans cette référence première, il n'y a pas de réalisation primordiale, c'est-à-dire identitaire, de soi.

L'étude de l'image parentale, telle qu'elle se trouve mise en scène dans un texte littéraire, est donc de nature à éclairer d'un jour nouveau le sens et la structure des œuvres étudiées. Elle repose, en principe, sur l'approche des manifestations, chaque fois singulières, de ce autour de quoi se fait la structuration d'un ou de plusieurs personnages ou entités assimilables.

Les recherches que le GRELPP a menées sur cette question ont mis en évidence qu'à travers les liens d'intégration spatiale, temporelle et sociale, l'importance des relations objectales et des identifications, l'insertion dans un corps et dans un monde donné et les problèmes de changement qui accompagnent une vie, c'est toute la question de l'identité,

---

1 Pierre LEGENDE, *Leçon IV, suite 2. Fondement généalogique de la psychanalyse*, par Alexandra Papageorgiou-Legendre, Fayard, Paris, 1990, p. 16.

2 *Idem*.

3 *Idem*.

### *Présentation*

individuelle et sociale, et des avatars de l'humain dans le monde hispanique et hispano-américain qui se trouve liée à l'image parentale.

Les travaux ici présentés proposent une interprétation de quelques œuvres d'auteurs espagnols et hispano-américains suivant une grille de lecture psychanalytique.

Ils étudient la façon dont ces auteurs mettent en scène l'image parentale, l'élaboration qu'ils en font à partir des relations intersubjectives « réelles » et fantasmatiques des personnages avec leur entourage familial et social, ainsi que la place qu'y tient ce que la psychanalyse a conceptualisé sous le nom de complexe d'Œdipe et de castration et/ou de représentations ou processus plus archaïques.

En même temps, ces travaux – classés chronologiquement, par commodité, selon la date de publication des ouvrages de référence – proposent une méthodologie d'analyse textuelle qui pourrait être féconde, également, dans d'autres espaces littéraires. Si cela est, cet ouvrage aura apporté sa contribution à la recherche dans l'un des domaines où les productions littéraires réfléchissent un certain nombre de questions essentielles qui se posent à l'individu et aux sociétés.

Amadeo LÓPEZ

GRELPP

Université de Paris X-Nanterre

## La figure du père dans *Fortunata y Jacinta*<sup>1</sup> de Benito Pérez Galdós

La littérature psychanalytique est très discrète au sujet des figures parentales. Bien que le concept soit couramment utilisé dans la pratique thérapeutique, il apparaît rarement théorisé. Il va quasiment de soi qu'il s'agit de l'image fantasmatique des parents, image qui ne correspond pas avec ce qu'ils sont réellement. La détermination de ces images parentales est d'un grand secours pour établir un diagnostic et joue un rôle important dans les analyses psychopathologiques. Dans le dictionnaire de Laplanche et Pontalis, le terme n'est pas mentionné. On trouve celui d'« imago » qui n'est plus guère utilisé mais qui a l'avantage d'être identique dans de nombreuses langues. Le concept vient de Jung (*Métamorphose et symboles de la libido*, 1911) et Laplanche et Pontalis en donnent la définition suivante :

Prototype inconscient de personnages qui oriente électivement la façon dont le sujet appréhende autrui ; il est élaboré à partir des premières relations intersubjectives réelles et fantasmatiques avec l'entourage familial. L'imago, proche du complexe, désigne une survivance imaginaire de tel ou tel des participants à la situation interpersonnelle de l'enfant.

La fin de la définition du *Vocabulaire de la psychanalyse* vaut d'être rappelée :

On définit souvent l'imago comme « représentation inconsciente » ; mais il faut y voir, plutôt qu'une image, un schème imaginaire acquis, un cliché statique à travers quoi le sujet vise autrui. L'imago peut donc aussi bien s'objectiver dans des sentiments et des conduites que dans des images. Ajoutons qu'elle ne doit pas être comprise comme un reflet du réel, même plus ou moins déformé ; c'est ainsi que l'imago d'un père terrible peut fort bien correspondre à un père réel effacé.

L'utilité du concept d'image parentale apparaît dans l'analyse littéraire et en particulier dans celle des romans où l'on peut supposer sans trop de risques que l'on retrouvera cette survivance imaginaire. Dans le discours romanesque, qui peut fort bien être assimilé à celui d'un patient, même s'il ne s'inscrit pas dans la dynamique du transfert, les éléments fournis par l'auteur sont d'une telle richesse qu'il est souvent assez aisé de reconstituer ces représentations inconscientes, ces schèmes imaginaires. Les grands romans complexes de Benito Pérez Galdós m'ont semblé fournir une base intéressante pour l'étude des figures parentales. Je me suis attaché à les déterminer dans ma thèse d'État qui portait sur *Ángel Guerra*,

---

1 PÉREZ GALDÓS Benito, *Fortunata y Jacinta* (1887), Cátedra, Madrid, 1995.

et je voudrais maintenant prendre pour corpus *Fortunata y Jacinta*, le chef d'œuvre incontesté de Galdós, dont la foisonnante complexité a toujours posé selon moi des problèmes difficiles à résoudre si l'on ne recourt pas à l'interprétation psychanalytique.

*Fortunata y Jacinta* est un roman bâti sur une double intrigue, le sous-titre étant *Dos historias de casadas*. Une lecture même rapide révèle que les deux intrigues ont des ramifications multiples qui plongent parfois le lecteur dans l'embarras et obligent souvent le narrateur à des rappels entre parenthèses pour éclairer la généalogie des personnages ou même préciser de qui il parle. Une des raisons sans doute inconsciente de cette technique de la double intrigue, que Don Benito n'invente certes pas, est la nécessité de réfracter sur de multiples personnages des caractéristiques se rapportant aux parents tels qu'ils sont fantasmés. La censure impose probablement cette multiplication des personnages qui dessine cependant des figures parentales assez précises. Nous avons choisi de ne parler que de celle du père, bien que cette restriction soit purement due à des impératifs pratiques et soit presque impossible à respecter tant les deux figures parentales sont indissociables.

Dans les romans de Galdós, les figures parentales sont très précisément déterminées et séparées, ce qui n'est pas toujours le cas dans la pathologie où les figures parentales peuvent être très peu distinctes, voire confondues, signe indubitable de psychose grave. La première remarque que l'on peut faire sur les personnages susceptibles de représenter des figures paternelles est celle concernant la fréquence des orphelins dans les romans de Pérez Galdós, fréquence sans doute très supérieure à celle que l'on pouvait trouver dans la réalité à l'époque. Les héros galdosiens ont souvent perdu leur père, à un très jeune âge parfois, comme Máximo Manso ou Ángel Guerra, Isidora Rufete ou Tristana. Fortunata est orpheline depuis l'âge de 12 ans, Maximiliano Rubín a également perdu ses parents pendant son adolescence. Mais, dans ces cas, les parents sont remplacés par des figures de substitution qui permettent de déterminer avec encore plus de précision les figures parentales. La disparition du père, beaucoup plus fréquente que celle de la mère, correspond évidemment à un désir hostile inconscient de la part de l'auteur. Dans le cas de Maximiliano Rubín, le père est disparu au moment de l'action et le mari de doña Lupe, sa tante et deuxième mère<sup>1</sup>, est également mort, ce qui nous offre le cas d'un père doublement mort. D'une façon analogue, la fréquence des enfants uniques, des garçons en général, est également révélatrice de la haine inconsciente visant les frères et sœurs.

---

<sup>1</sup> L'expression de « segunda madre » apparaît dans la deuxième partie, t. I, p. 470 de l'édition de Francisco Caudet publiée chez Cátedra en 1995 que j'utiliserai dorénavant.

Juanito Santa Cruz comme Máximo Manso ou Ángel Guerra sont des fils uniques.

Mort ou vivant, le père n'est pas en règle générale spécialement valorisé. Il est même singulièrement défaillant et parfois la paternité biologique est mise en cause comme dans le cas du père de Maxi, Nicolas Rubín. Cet orfèvre s'est ruiné laissant sa famille dans le besoin à sa mort qui survient un an après celle de sa femme. Maximiliana Llorente, qui inspire donc le prénom de son fils, est cause de la faillite de Nicolas, mari trompé, constamment bafoué par une femme volage et dépensière. Sa faiblesse est extrême puisqu'il l'autorise à réintégrer le domicile conjugal par cinq fois, payant d'énormes dettes qui le ruineront. Il est tantôt violent, tantôt ignoblement complaisant : « pasaba de las violencias más bárbaras a las tolerancias más vergonzosas »<sup>1</sup>. Aucun de ses trois enfants n'est peut-être de lui, encore que le narrateur ne se prononce pas sur la réalité de ce qui pourrait bien n'être qu'une calomnie. La remise en cause de la paternité biologique est liée dans le roman à l'impuissance de Maxi, son fils, qui croit dans sa folie que sa femme est enceinte par l'action du Saint Esprit. Le prénom de José porté par José Izquierdo et José Ido del Sagrario, deux figures paternelles passablement dégradées dont nous parlerons plus loin, font écho à cette sous estimation du rôle sexuel du père, sous estimation qui se réfère très souvent à l'Immaculée Conception aussi bien dans la réalité que dans la fiction.

Même lorsque le père est évoqué avec bienveillance, sans être grossièrement caricaturé, il apparaît toujours en retrait par rapport à sa femme qui détient souvent l'autorité dans la maison, mais aussi dans les affaires ; les mères sont en général très énergiques, dotées d'une autorité parfois despotique, sachant administrer, gérer la fortune du couple, dominant presque toujours un époux falot.

Le cas du père de Juanito Santo Cruz, Don Baldomero, est à cet égard révélateur, car il nous offre sans doute la représentation la plus achevée du père dans le roman. Cet honnête commerçant, caractérisé par son ardeur au travail, apparaît tout d'abord comme un jeune homme timide, un fils obéissant bridé par une éducation à l'ancienne. Constamment surveillé par ses parents, il doit dire le rosaire tous les jours comme c'était l'usage dans les bonnes maisons. Le résultat d'une telle éducation est une timidité presque malade, puisque le jeune homme est incapable de parler en société, réussissant tout juste à dire aux dames « que

---

<sup>1</sup> *Fortunata y Jacinta*, t. I, p. 448.

usted lo pase bien »<sup>1</sup>. L'annonce de son mariage par ses parents qui ont choisi son épouse provoque chez lui des sueurs froides et une angoisse indicible. « Sosón como una calabaza »<sup>2</sup>, il ne sait pas comment déclarer sa flamme à sa fiancée. Il est « cortísimo de genio », expression qui le caractérise fondamentalement, évoquant une inhibition rédhitoire. Cet homme tranquille et équilibré, progressiste modéré, est comparé plusieurs fois à un gros chien pacifique, un « gran perro de aguas » et plus loin à un terre-neuve. En 1870, lorsqu'il a soixante ans, il est décrit ainsi par le narrateur :

Él era un señor de muy buena presencia, el pelo entrecano, todo afeitado, colorado, fresco, más joven que muchos hombres de cuarenta, con toda la dentadura completa y sana, ágil y bien dispuesto, sereno y festivo, la mirada dulce, siempre la mirada aquella de perrazo de Terranova.<sup>3</sup>

La description le présente sous un jour plutôt favorable encore que certains éléments soient très ambivalents. Son aspect débonnaire correspond à celui du gros Harnais, parrain de Jacinta, qui lui est généralement associé et dont le père, qui est également celui de doña Bárbara, se prénomme Bonifacio, comme pour confirmer le côté inoffensif et très peu masculin, selon les critères traditionnels, de ces commerçants aisés. Bonifacio qui meurt lorsque sa fille a 12 ans, âge auquel Fortunata est orpheline, laisse comme le père de Maxi une affaire en difficulté que sa femme réussit à redresser grâce à un caractère énergique.

L'effacement du père est en effet beaucoup plus perceptible si on l'oppose à la mère. Doña Bárbara est comparée à un autocrate ; elle a des tendances au despotisme éclairé<sup>4</sup>. Elle commande dans le ménage, dirigeant tout le monde et tenant les cordons de la bourse grâce à ses dons pour l'arithmétique et à ses habitudes d'économie. Alors que Don Baldomero se montre indulgent pour son fils Juanito, né dix ans après son mariage, et n'est que tendresse, voire faiblesse<sup>5</sup> pour lui, doña Bárbara se montre sévère pour le Dauphin qu'elle domine entièrement. Elle exerce sur lui une étroite surveillance tentant de limiter au maximum ses frasques.

---

1 *Ibid.*, t. I, p. 115.

2 *Ibid.*, t. I, p. 137.

3 *Ibid.*, t. I, p. 142.

4 *Ibid.*, t. I, p. 249.

5 « Era todo blandura con su hijo » (*ibid.*, t. I, p. 143).

Hízose fiscalizadora, reparona, entrometida, poniendo en ejecución un sistema policiaco que habría comprometido el amor de su hijo si éste no fuese el amor más firme y puro.<sup>1</sup>

C'est elle qui choisit la femme de son fils, son mari étant comme toujours d'accord avec elle.

Su madre había recobrado sobre él aquel ascendiente omnímodo que tuvo antes de las trapisondas que apuntadas quedan, y, como el hijo pródigo a quien los reveses hacen ver cuánto le daña el obrar y pensar por cuenta propia, descansaba de sus funestas aventuras pensando y obrando con la cabeza y la voluntad de su madre.<sup>2</sup>

L'incroyable ascendant de doña Bárbara correspond à celui qu'exerce doña Sales sur Ángel Guerra, l'auteur employant exactement la même expression<sup>3</sup> dans les deux cas. Ses tendances castratrices apparaissent dans son goût pour certains objets d'ivoire, de délicats clochers asiatiques, qu'elle a envie de voler et de conserver dans son sein. Face à elle, son mari puis son fils, pourtant moins timide, se sentent réduits au silence, « cortados », terme hautement révélateur en espagnol. Elle représente une autorité toute puissante, n'hésitant pas à affirmer : « No sé qué instintos tenemos las madres, algunas quiero decir. En ciertos casos no nos equivocamos, somos infalibles como el Papa »<sup>4</sup>.

Isabel Cordero de Arnáiz, la mère de Jacinta, a les mêmes qualités que doña Bárbara. Autoritaire et forte, elle ordonne à sa fille de se marier avec son cousin sans que cette dernière puisse rien objecter. Barbarita avait été mariée de la même façon par sa lionne de mère, métaphore très souvent employée pour désigner ces maîtresses femmes<sup>5</sup>. Doña Isabel surveille ses sept filles avec un zèle encore plus inflexible que Bárbara : « Doña Isabel estaba siempre con cada ojo como un farol y no las perdía de vista un momento »<sup>6</sup>.

Cet « espionnage maternel » la rend très semblable à la mère de Juanito, de même que ses dons pour gouverner la maison et ses capacités

---

1 *Ibid.*, t. I, p. 112.

2 *Ibid.*, t. I, p. 194.

3 Doña Sales dit ironiquement à son fils : « ¡ Qué dicha ! Eres todo mío, pensarás con mis pensamientos y obrarás con mis acciones » (*Ángel Guerra*, Editorial Hernando, Madrid, 1970, t. I, III, 12, p. 121).

4 PÉREZ GALDOS Benito, *Fortunata y Jacinta*, t. I, p. 192.

5 *Ibid.*, t. I, p. 138 et 159.

6 *Ibid.*, t. I, p. 159.

dans les affaires, puisque c'est elle qui sauve son mari de la ruine grâce à une anticipation géniale du marché<sup>1</sup>. Cette femme, qualifiée d'éminente par le narrateur, devine en effet qu'avec l'eau courante les Madrilènes se changeront plus souvent et achèteront davantage de linge qu'auparavant, ce qui décide de la reconversion de Don Gumersindo, commerçant honnête mais dépourvu de flair.

Face à ces femmes toutes puissantes, les hommes font pâle figure. Doña Lupe, femme de Jaúregui, encore un basque comme Arnáiz, est sans doute la plus terrible d'entre toutes par sa rapacité et son intelligence. Elle lit dans les pensées de Maxi qu'elle terrorise pendant longtemps. C'est elle qui commande la maisonnée<sup>2</sup>, elle qui possède du talent pour diriger, éduquer, modeler les caractères à sa guise, elle que l'on compare à un ministre<sup>3</sup>. Son regard perçant est une flèche qui transperce le pauvre Maxi et le tétanise. La fascination qu'elle exerce sur lui l'empêche de parler, ce qui renvoie à cette « cortedad » qui est si souvent attribuée aux hommes dans le roman et dans toute l'œuvre de Don Benito. Son mari dont elle vénère le souvenir est peu évoqué. Il est « sosamente honrado »<sup>4</sup> ou « feo y honrado ». Elle a en revanche de la moustache et un seul sein, telle une intrépide amazone. Son amie doña Silvia lui est associée, « era hombruna, descarada y cuando se ponía en jarras hacía temblar a medio mundo »<sup>5</sup>.

L'humour déployé par Galdós n'empêche pas l'émergence de figures maternelles castratrices extrêmement redoutables. On peut évidemment penser que Don Benito anticipe sur les découvertes freudiennes en mettant en évidence la bisexualité psychique de tout individu. Le caractère féminin de Don Baldomero apparaît ainsi clairement dans une image filée. L'auteur évoque la longue et fade période de fiançailles de Don Baldomero qui finit par se dégourdir un peu et oser se déclarer à sa fiancée.

Su boca se fue desellando poquito a poco hasta que rompió como un erizo de castaña que madura y se abre, dejando ver el sazonado fruto. Palabra tras palabra, fue soltando las castañas, aquellas ideas elaboradas y guardadas con religiosa maternidad como esconde Naturaleza sus obras en gestación.<sup>6</sup>

---

1 *Ibid.*, t. I, p. 154.

2 *Ibid.*, t. I, p. 118.

3 *Ibid.*, t. I, p. 154.

4 *Ibid.*, t. I, p. 531.

5 *Ibid.*, t. I, p. 542.

6 *Ibid.*, t. I, p. 139-140.

L'idée de Galdós est sans doute de souligner l'aspect féminin d'un homme qui n'a rien d'efféminé, mais aussi sans doute de représenter un aspect important de la création littéraire. Cette métaphorisation de la création dont le caractère autonarcissique ne lui échappe pas est récurrente et apparaît sous des formes extrêmement variées dans son œuvre<sup>1</sup>. Mais si l'on peut discuter des intentions inconscientes de l'auteur quand il s'agit des personnages les plus importants, il devient plus difficile de le faire dans le cas de personnages secondaires, presque caricaturaux, qui sont pourtant des figures paternelles indubitables.

José Ido del Sagrario, pauvre hère et feuilletoniste délirant, victime de crises de jalousie grotesques et pathologiques, est affublé d'une femme dévouée à sa famille mais très laide ; de toute évidence, elle porte les pantalons. Elle parle pour tout le monde, pour son mari comme pour sa fille Rosario, et coupe la parole à son pauvre époux : « Pero su mujer tomó rápidamente la palabra quedándose él un buen rato con la boca abierta »<sup>2</sup>.

Outre la maîtrise de la parole, elle possède une force physique suffisante pour ceinturer son mari dans ses accès de folie. Celui-ci est décrit de la façon suivante au sortir d'une de ses crises : « Desprendido de las manos de su mujer que como tenazas le sujetaban [...] »<sup>3</sup>.

« L'autre José »<sup>4</sup> du roman incarne mieux encore une figure paternelle totalement vaine. Oncle paternel de Fortunata, il fait théoriquement figure de père auprès d'elle. Mais on s'aperçoit vite qu'il est incapable de jouer ce rôle. Il a été marié trois fois à des femmes aisées, mais par trois fois il a laissé passer la chance de stabiliser sa situation financière. Incapable de trouver sa voie, il change souvent de métier sans jamais en trouver un qui lui convienne. Non seulement il ne protège pas sa nièce, mais c'est grâce à son argent qu'il réussit à s'échapper de Barcelone où ses activités politiques clandestines l'ont mis dans une situation délicate. Quand on sait d'où vient l'argent de Fortunata, on se dit qu'il ne peut tomber plus bas. Conscient de sa dégradation, il se rend compte que ses vantardises n'ont aucun fondement et qu'il n'a jamais rien fait de sa vie

---

1 Voir à ce sujet LAKHDARI Sadi, « Les fantasmes de création littéraire dans *La de Bringas* », in *Hommage au Professeur Paul Guinard*, Paris, *Ibérica*, 1990.

2 PÉREZ GALDOS Benito, *Fortunata y Jacinta*, t. I, p. 328.

3 *Ibid.*, t. I, p. 351.

4 Galdós lui-même suggère le parallèle avec Ido del Sagrario en appelant José Izquierdo « el otro José », t. I, p. 346. Les deux hommes ont un nom relativement ridicule.

qui puisse la justifier. Il s'exprime ainsi dans un triste discours adressé à José Ido del Sagrario :

Porque no hacen absolutamente estimación de los verídicos hombres de mérito. Tanto mequetrefe colocao, y a nosotros, tocayo, a estos dos hombres de calidad nadie les ensalza. A cuenta que ellos se lo pierden ; porque usted, ¡ hostia !, sería un lince para la Destrucción pública, y yo..., yo...

La vanidad de Platón cayó de golpe cuando más se remontaba, y no encontrando aplicación adecuada a su personalidad, se estrelló en la conciencia de su estolidez.

Yo para tirar de un carronato – pensó. Después dejó caer la varonil y gallarda cabeza sobre el pecho y estuvo meditando un rato sobre el *porqué* de su perra suerte.<sup>1</sup>

Ses fanfaronnades ne le trompent pas, il sait qu'il ne raconte que des exploits inventés, que sa réputation sulfureuse ne correspond pas à la réalité. On racontait qu'il avait assassiné une de ses épouses et d'autres personnes, mais tout est démenti par le narrateur.

La vida inquieta, las súbitas apariciones y desapariciones que hacía, y el haber estado en *gurapas* algunas temporadillas rodearon de misterio su vida, dándole una reputación deplorable. Se contaban de él horrores. Decían que había matado a Demetria, su segunda mujer, y cometido otros nefandos crímenes, violencias y atropellos. Todo era falso. Hay que declarar que parte de su mala reputación la debía a sus fanfarronadas y a toda aquella humareda revolucionaria que tenía en la cabeza. La mayor parte de sus empresas políticas eran soñadas, y sólo las creían ya poquísimos oyentes, entre los cuales Ido del Sagrario era el de mayores tragaderas.<sup>2</sup>

Faux anarchiste, faux assassin, il n'a que l'apparence du père, ce qui détermine une vocation tardive mais lucrative. À cinquante et un an, il devient modèle pour la peinture historique. Lui qui n'a jamais servi à rien finit par trouver sa voie et son utilité. Il représente les rois et les héros de l'Antiquité et de l'histoire nationale. La noblesse de son port, l'arrogance de son regard, son caractère viril lui permettent d'incarner le duc de Gandía, le marquis de Bedmar, Juan Lanuza, sans compter Enée et Nabuchodonosor.

Il n'est finalement qu'un simulacre de père et ce qui lui est dénié c'est sans doute en dernier ressort toute possibilité d'agressivité assimilée à la puissance virile. Représentation dégradée et dérisoire du père, il n'en a que l'apparence comme le suggère par ailleurs son surnom de Platón qui ne fait pas exactement référence à ses capacités intellectuelles et à sa sagesse

---

1 *Ibid.*, t. I, p. 347.

2 *Ibid.*, t. I, p. 346.

mais à son appétit. Une réflexion de Jacinta nous éclaire sur ce qu'il représente pour l'auteur : « Al mirar, encaró Jacinta con la arrogantisima figura de Platón, que no le pareció fiero como se lo habían pintado »<sup>1</sup>.

Cette remarque nous renvoie à une hypothèse que j'avais émise sur la signification de Don León Pintado, le confesseur des Micaelas. Il m'avait semblé que ce nom s'inspirait du proverbe célèbre et faisait allusion à la pusillanimité de l'ecclésiastique qui n'est pas une figure particulièrement héroïque. Cet aspect est souligné dans une grande scène dramatique, celle de l'accès d'ivresse et de folie de Mauricia qui détermine son renvoi du couvent. C'est le confesseur qui la maîtrise.

Pero Pintado tenía manos de hierro aunque era de pocos ánimos, y una vez lanzado al heroísmo, no sólo sujetó a Mauricia, sino que le aplicó dos sonoras bofetadas. La escena era repugnante.<sup>2</sup>

On voit que le confesseur est un homme faible qui même dans les moments où il manifeste une certaine énergie est méprisé par le narrateur. Il semble n'avoir que deux possibilités : la soumission aux femmes autoritaires ou l'exercice grotesque d'une virilité déniée. Don León Pintado réapparaît dans *Ángel Guerra* où il fait plus ou moins figure de père de substitution dans la famille Guerra, comme je l'ai suggéré dans mon travail sur *Ángel Guerra*<sup>3</sup>. Dans *Fortunata y Jacinta*, il joue le même rôle si l'on considère le couvent comme une grande famille dirigée par une mère supérieure dont le nom est curieusement évocateur, Sor Natividad. Cette basque énergique, origine qui rappelle la mère de l'auteur, est un apôtre fanatique de la propreté et fait preuve de « varonil entereza »<sup>4</sup>. Elle a chassé tous les mâles du couvent, en particulier un chat qui ne partageait pas ses vues sur la propreté et marquait virilement son territoire. Les seuls représentants du sexe dit fort sont en fin de compte Don León Pintado, le confesseur, et une souris, « un ratón » – le masculin du terme espagnol importe ici –, qui est chassé impitoyablement par Fortunata et Mauricia, comparées lors de cet exploit à deux amazones. Leur caractère viril est constamment souligné, comme je l'ai montré lors d'une étude sur

---

1 *Ibid.*, t. I, p. 353.

2 *Ibid.*, t. I, p. 654.

3 LAKHDARI Sadi, « *Ángel Guerra* » de Benito Pérez Galdós, Éditions Hispaniques, Paris, p. 364.

4 PÉREZ GALDOS Benito, *Fortunata y Jacinta*, t. I, p. 612.

l'anecdote en forme de conte de la chasse au *ratón* qui constitue une étrange parenthèse dans un grand roman réaliste<sup>1</sup>.

Il est fait souvent référence au lion dans les romans de Galdós. Doña Asunción Trujillo, mère de Bárbara, est comparée à une lionne et, deux pages plus loin, le narrateur nous indique qu'elle meurt le même jour que le général León. Bizarrement Don Simón García Babel, le père grotesque de Dulce dans *Ángel Guerra*, est comparé au général León dont il n'a que la ressemblance physique bien sûr, aussi bien conservé que Don Baldomero dont il a l'âge, il est plus sympathique que vénérable. Ces séries de correspondances sont, d'après nous, loin d'être fortuites quand on sait que le père de Galdós était colonel.

On remarque dans *Fortunata y Jacinta* que les représentations du père subissent une dévalorisation croissante suivant l'appartenance sociale et le degré de réalisme de l'évocation. Les milieux populaires ou la petite bourgeoisie donnent lieu à des représentations plus caricaturales où le rôle du père est davantage minimisé. L'éloignement par rapport à la propre famille de l'auteur explique sans doute une plus grande liberté dans la représentation fantasmatique. Le père en vient à être un simple figurant, un simulacre, ce qui pose évidemment de façon aiguë le problème de la paternité. D'où le basculement dans la folie de Maximiliano qui par son impuissance ne peut assumer une paternité biologique et se voit obligé de recourir au dogme récemment proclamé de l'Immaculée Conception pour expliquer ce qui reste pour lui une énigme insoluble.

Le recours à une figuration encore moins réaliste dans les chapitres consacrés aux Micaelas permet d'aller jusqu'au bout du déni de toute paternité biologique. Le thème du couvent dominé par une femme autoritaire est annoncé dès le début de l'œuvre dans une plaisanterie apparemment sans importance faite par un guide aux jeunes mariés, Juanito et Jacinta, lors de leur voyage de noces : « Si el sacristán de las Huelgas les contaba mil papas, diciendo que la señora abadesa se ponía mitra y gobernaba a los curas, risas »<sup>2</sup>.

Si le couvent représente bien une famille, cette idée n'est pas tout à fait originale comme on s'en doute. Dans un esprit tout différent, Montesquieu écrivait déjà dans les *Lettres Persanes* :

---

1 Voir LAKHDARI Sadi, « Sor Marcela y el ratón » : *Centenario de « Fortunata y Jacinta »* (1887-1987), Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense, Madrid, 1989.

2 PÉREZ GALDÓS, *op. cit.*, t. I, p. 201.

On voit, dans chaque maison religieuse, une famille éternelle, où il ne naît personne, et qui s'entretient aux dépens de toutes les autres. Ces maisons sont toujours ouvertes, comme autant de gouffres où s'ensevelissent les races futures.<sup>1</sup>

La critique du monachisme n'est pas le propos de Galdós ; il utilise cependant le couvent comme une représentation, particulièrement difficile à identifier par le lecteur, de la famille idéale où le père est réduit à un rôle de figurant détesté, constamment rabaissé. Il est évident qu'une telle représentation permet d'effacer la différence des sexes, en partie tout du moins, puisque les femmes se voient attribuer des caractéristiques viriles et l'homme, affublé d'une robe pour pouvoir pénétrer dans cette sorte de gynécée, de caractéristiques féminines. Il est sûr également qu'une telle représentation est en rapport étroit avec le fantasme de scène primitive et les interrogations posées sur le rôle du père dans le couple. L'énigme posée par le désir de la mère trouve une réponse en impasse, puisque l'effacement presque total du père oblige au recours au Saint Esprit qui n'est qu'une façon finalement de reconnaître le rôle du père tout en le niant.

Cette ambiguïté se retrouve à tous les niveaux. Maxi est peut-être bien le fils de son père ; Don León Pintado est malgré tout doué de force même s'il est répugnant quand il l'exerce, ce qui renvoie à l'hostilité qui vise à l'exclure ou tout au moins à en faire un animal inoffensif, comme le gros chien pacifique à qui est comparé Don Baldomero. De même les deux José sont pères, même si l'un est un épouvantail et l'autre un pur simulacre, et ce n'est que dans l'imagination débridée et de nature clairement paranoïaque de Ido del Sagrario que Nicanora le trompe.

L'imago du père dans *Fortunata y Jacinta* témoigne d'un désir irréalisable de le supplanter dans le désir de la mère. L'étroite intimité, voire la complicité, qui unit Juanito à doña Bárbara ou Maxi à doña Lupe confirme ce désir incestueux, mais jamais la figure du père n'est effacée et défaillante au point de permettre la réalisation de ce désir. La folie de Maxi et la mort du *ratón* (Pérez) sont deux issues possibles au désir d'effacer ou de supplanter le père.

Toutes les remarques qui précèdent renvoient bien sûr à une organisation obsessionnelle. La structure même de la représentation paternelle avec ses démultiplications constantes, ses reflets presque infinis évoquent des jeux de dédoublements qui correspondent à des mécanismes défensifs et sont en rapport avec la problématique obsessionnelle.

---

<sup>1</sup> MONTESQUIEU, *Lettres Persanes*, lettre CXVII, folio, Paris, p. 265.

*Sadi LAKHDARI*  
Sadi LAKHDARI  
GRELPP  
Université de Paris IV

## Le père dans les *Comédies barbares*<sup>1</sup> de Valle-Inclán: Don Manuel

### Montenegro

Les *Comédies barbares* offrent un support littéraire de choix pour une approche psychanalytique. Dès le titre, Valle-Inclán renvoie à un monde primitif violenté par des forces contradictoires avec pour toile de fond un Moyen Âge indéterminé.

Dans ce contexte cataclysmique, plus proche des temps originaires que des temps civilisés, s'impose la figure centrale du père, Don Juan Manuel Montenegro, qui sème le vent et récolte la tempête. Acteur et victime de tous les conflits, le Vinculero passera de père de la horde sauvage au statut de père symbolique auréolé de puissance et de gloire.

Dans la Trilogie, la figure du père de la horde primitive, telle que la définit Freud dans *Totem et tabou* – « un père violent, jaloux, gardant pour lui toutes les femelles et chassant ses fils à mesure qu'ils grandissent [...] »<sup>2</sup> – se dessine en filigrane. L'établissement de la généalogie<sup>3</sup> de Don Juan Manuel Montenegro s'avère indispensable pour saisir l'irrespect de l'interdit de l'inceste et l'affrontement avec le clan fraternel.

Le noble Caballero galicien s'intègre dans une descendance agnostique dont l'ancêtre apical serait le Marquis de Bradomín : « ¿ Sabe usted lo que hizo mi séptimo abuelo el Marqués de Bradomín ? »<sup>4</sup>. Marié à Doña María de la Soledad de Andrade, le Mayorazgo – titre qui sous-entend que le personnage serait lui-même l'aîné de frères et de sœurs d'une noble lignée – a engendré six fils : Cara de Plata et ses frères ; Don Pedro (l'aîné), Don Rosendo, Don Mauro, Don Gonzalo, Don Farruquiño (le benjamin)<sup>5</sup>. Mais, sa descendance ne s'arrête pas là, puisque apparaissent

---

1 VALLE-INCLÁN Ramón María del, *Comedias bárbaras : Águila de blasón* (1907), *Romance de lobos* (1908), *Cara de plata* (1922), Col. Austral, Espasa Calpa, n° 342, 343, 344 [édition de Ricardo Domenech], 9<sup>a</sup> edición, Madrid, 1994.

Les références à cette édition seront indiquées en utilisant des sigles pour chacune des trois comédies de la façon suivante : *CdP* (pour *Cara de plata*), *RdL* (pour *Romance de lobos*) et *AdB* (pour *Águila de blasón*). Le numéro de l'acte sera indiqué en chiffres romains et ceux des scènes et des pages en chiffres arabes.

2 S. FREUD, *Totem et tabou*, Petite bibliothèque Payot, trad. de l'allemand par S. Jankélévitch, Paris, 1996, p. 212.

3 Cf. annexe.

4 *AdB*, III, p. 100.

5 *CdP*, II, 1, p. 80. Nous supposons que la succession des fils donnée dans le texte correspond à leur ordre de naissance respective. Mais, où se situe Cara de Plata ?

les bâtards, Oliveros<sup>1</sup> et Artemisa La de Casal<sup>2</sup>, sans compter ceux que le patriarche ne peut dénombrer<sup>3</sup>. De plus, uni par un lien de parenté<sup>4</sup> à l'Abad de Lantañón et à Doña Jeromita, il élève également Sabelita, sa filleule. Cette responsabilité incombe normalement au parrain (et/ou à la marraine) en cas de décès des parents<sup>5</sup>. On ignore si Don Juan Manuel est effectivement le parrain ou s'il acquiert ce statut par rapport à son épouse qui serait l'authentique marraine. Quoi qu'il en soit, le Mayorazgo est perçu comme tel.

Au début des *Comédies barbares*, la didascalie qui dépeint le père insiste particulièrement sur son caractère tyrannique et sensuel : « Es un hidalgo mujeriego y despótico, hospitalario y violento, rey suevo en su Pazo de Lantañón »<sup>6</sup>. Elle laisse se profiler l'image mythique de Don Juan (le premier prénom et les nombreux adultères le corroborent) ; en tant que seigneur féodal, Don Juan Manuel exerce son droit de cuissage<sup>7</sup> ou n'hésite pas à se faire payer en nature<sup>8</sup>. Monarque incontesté sur ses terres (territoire objet perpétuel d'attaques), il ne partage pas le pouvoir<sup>9</sup>, il a le Pouvoir et il est le Pouvoir ; en termes lacaniens, il a le phallus imaginaire comme le symbolise le sceptre. Précisément, jaloux de sa puissance, il

---

1 *RdL*, II, 6, p. 114 : « Oliveros, el mayor, tiene el noble y varonil tipo suevo de un hidalgo montañés. La barba de cobre, los ojos de esmeralda y el corvar de la nariz soberbio, algo que evoca, con vago recuerdo, la juventud puñatera de Don Juan Manuel Montenegro. Allá, en su aldea, la madre y el hijo suelen enorgullecerse de aquella honrosa semejanza con el Señor Mayorazgo ».

2 *RdL*, III, 2, p. 127 : « Se la tiene por hija bastarda del Caballero ».

3 *RdL*, I, 6, p. 76, « El Caballero : [...] Tengo en todas esas aldeas, a quienes no he podido dar mi nombre... ¡ Yo mismo no puedo contarlos ! »

4 *CdP*, I, 4, p. 68, Doña Jeromita : « ¡ Si aun somos parentela ! »

p. 69 : El Abad : « ¡ Maldita casta ! »

Doña Jeromita : « ¡ Ay, hermano, no la reniegue, que aun nos alcanza una gota de esa sangre ! ¡ Recuerde que demora nuestra sobrina bajo las tejas de Lantañón ! ¡ Que allí la criaron ! »

5 *Enciclopedia Universal Ilustrada*, Espasa Calpe, tomo VII, Madrid, 1919, 1958, entrée « Baustimo », p. 1256 : « los padrinos están obligados, a falta de los padres, a educar al apadrinado en la religión católica, y contraen entre sí, con el apadrinado y sus padres, parentesco de *cognación espiritual* ».

6 *CdP*, I, 2, p. 59.

7 *CdP*, I, 1, p. 54, El Pastor : « [...] ¿ Y qué saqué ? ¡ Escarnios ! Me oyó tirándose de las barbas, y acabó con que fuese a pedírselo la mi parienta ».

Manuel Fonseca : « ¡ Con ella en la cama sentenciaba el pleito ! »

8 *AdB*, II, 3, le Caballero exonère le meunier de la rente annuelle en échange de relations sexuelles avec l'épouse de celui-ci.

9 *AdB*, III, 2, p. 102, à l'Escribano venu lui rendre visite, le Caballero rétorque : « ¡ Aquí el juez soy yo ! », puis, défiant l'autorité royale (conformément à l'archétype de Don Juan), il ajoute : « ¡ El rey soy yo ! ».

### 23 *Le père dans Les comédies barbares de Valle-Inclán*

refuse de se soumettre à toutes formes de castration : « ¡ no puedo romper la vara de juez que me ha puesto en la mano el Diablo ! »<sup>1</sup> ; « ¡ No llores, niña ! », dit-il à Sabelita, « comprende que no puedo torcer mi vara »<sup>2</sup>.

Dès la première scène de la Trilogie barbare, le Vinculero est associé à un loup, chef de harde, « el lobo cano »<sup>3</sup> qui dicte sa Loi (ici, la prohibition du passage par Lantañón) perçue comme un abus de pouvoir par le peuple : « ¡ No es más tirano el fuero del Rey ! »<sup>4</sup>. Animal emblématique que revendique le protagoniste à la fin de *Águila de blasón* en s'identifiant à « un lobo salido »<sup>5</sup> ; cette bête symbolise l'aspect diabolique, c'est-à-dire des zones obscures et profondes de sa nature primitive, pulsionnelle, irrépressible, violente, instinctive, incontrôlable (son ça). Elle renvoie à l'homme des temps premiers.

S'il apparaît brutal et cruel, Don Juan Manuel représente cependant les valeurs chevaleresques de l'équité et de la charité ; selon le meunier : « ¿ Hay otro que lleve su vara más derecha lo mismo con ricos que con pobres ? ¿ Hay puerta de más caridad que la suya ? »<sup>6</sup>. La conduite politique qu'il adopte doit faire honneur à la lignée patrilinéaire à laquelle il appartient et dont il a hérité autorité et prestige : « No puedo dar ese mal ejemplo en mi casa »<sup>7</sup>, réplique-t-il à Doña Jeromita venue se plaindre à lui de l'affront commis par Cara de Plata envers l'Abad. D'où ces conseils à ce jeune fougueux (seul fils digne de lui succéder) : « ¡ Yo querría que tú fueses un caballero que respondiese en todo a las obligaciones de tu sangre ! »<sup>8</sup>.

---

1 *CdP*, I, 5 p. 76

2 *Ibid.*, p. 72

3 *CdP*, I, 1, p. 54, El Pastor : « Vamos y no lo demoremos, que está solo en la cueva el lobo cano ».

Dans le bestiaire consacré à ce personnage, citons également le coq, volatile connu pour son appétit sexuel, *CdP*, II, 5, p. 105 ; III, 2, p. 120 ; III, 4, p. 134 ; le lion et le tigre, animaux royaux, *AdB*, III, 2, p. 102 ; le chien de troupeaux, guide et protecteur, *RdL*, III, 5, p. 145 ; le chat immortel, créature diabolique, *AdB*, II, 7, p. 91.

4 *CdP*, I, 1 p. 51

5 *AdB*, V, dernière scène, p. 176

6 *AdB*, II, 5, p. 82 et Un Viejo surenchérit : « En esa comparanza inda gana al padre y al abuelo. Las puertas del rey no son más caritativas. »

7 *CdP*, I, 5, p. 76.

8 *CdP*, I, 2, p. 61.

Si respectueux du code de la chevalerie que soit Don Juan Manuel s'élevant ainsi au rang de Père du peuple<sup>1</sup>, il outrepassa son droit en s'appropriant la femme interdite, sa filleule Sabelita, commettant ainsi le crime tant honnis de l'inceste<sup>2</sup>. Il convient ici de s'arrêter sur ce tabou. Il est curieux de constater que plusieurs unions incestueuses se produisent dans cette société barbare. Citons celle du Caballero et d'une sœur<sup>3</sup> (inceste du premier type consanguin<sup>4</sup> d'après le sens que nous prêtons à la confession suivante : « [...] Violenté la voluntad de una hermana para hacerla monja ») ; celle du Caballero avec son fils aîné Don Pedrito par l'intermédiaire de Liberata (inceste du deuxième type<sup>5</sup>) ; puis celle du Caballero avec Isabel (inceste de type spirituel). Dans ce dernier cas de figure, le lien spirituel qui unit le parrain à sa filleule équivaut, selon le canon 768<sup>6</sup>, à un lien consanguin qui interdit toute union charnelle et

---

1 Nous développerons cet aspect fondamental plus loin.

2 Après « El Mundo » (rivalité par orgueil avec le pouvoir du Roi, autre Père dont il est normalement le vassal), voici le second péché capital du mythe de Don Juan « La Carne » ; *CdP*, III, p. 139.

3 *Idem*. Était-ce un problème d'héritage, de division des biens, d'écartement d'une alliance jugée néfaste ?

4 Nous empruntons la terminologie de Françoise Héritier dans son ouvrage *De l'inceste*, éd. O. Jacob, Paris, 1994 : « [...] l'inceste du premier type soit un rapport sexuel direct entre consanguins, hétérosexuel ou homosexuel [...] », p. 9.

5 HÉRITIER Françoise, dans son livre *Les deux sœurs et leur mère, anthropologie de l'inceste*, éd. O. Jacob, Paris, 1997, définit « un inceste de nature différente entre consanguins du même sexe qui ne sont pas homosexuels mais qui partagent le même partenaire sexuel » (p. 13). Elle poursuit en ajoutant que : « C'est parce qu'il y a plus de substance, d'identité communes entre un père et son fils qu'entre un père et sa fille que l'union corporelle d'un homme avec la femme de son père ou celle de son fils peut être traitée comme plus dommageable que le rapport sexuel d'un père et de sa fille dans certaines sociétés, parce que la substance du père touche celle du fils et réciproquement à travers la partenaire commune » (*Idem.*).

Le corps de Liberata, déjà fécond car elle porte un enfant de son mari Pedro Rey (état qui, selon l'Église, interdit les rapports charnels), met en relation les « humeurs corporelles » du fils Don Pedrito et du père Don Juan Manuel.

La relation Don Juan Manuel-Sabelita constitue aussi un inceste du deuxième type : la mère (spirituelle) Doña María et la fille/filleule sont mises en contact par le même partenaire sexuel.

6 *Enciclopedia Universal Ilustrada, op. cit.*, note 9, Tomo XL, entrée « Padrino », p. 1436 : « Efectos del padrinazgo. Son : 1°. Contraer parentesco espiritual (cognación espiritual) con el bautizado (canon 768) [...] ; 2°. Puedan los padrinos obligados a tener perpetuamente encomendado al hijo espiritual y a procurar con ahínco que en aquellas cosas que miran a la formación de la vida cristiana, se porten durante toda su vida como

25 *Le père dans Les comédies barbares de Valle-Inclán*

constituerait même un cas d'annulation de mariage<sup>1</sup>. À ce sujet, il est étrange qu'aucun personnage<sup>2</sup> ne soit choqué d'une éventuelle union entre Cara de Plata et Sabelita qui deviennent ainsi frère et sœur : le lien spirituel étend la relation de consanguinité également aux collatéraux.

D'une part, cet inceste se produit (comme c'est souvent le cas) dans une société close, la société féodale galicienne qui n'évolue plus ; qui est condamnée à mourir. D'autre part, il marque un summum dans la déchéance morale du Caballero qui ne pouvait tomber plus bas par la transgression de ce tabou ; dans cette perspective, il s'intègre dans la rénovation du mythe de Don Juan auquel s'adonne Valle-Inclán<sup>3</sup>. Enfin, cette conquête incestueuse prouverait au Vinculero vieillissant qu'il n'a rien perdu de son pouvoir de satisfaire une jeune femme ; qu'il demeure le chef de la horde capable de combler toutes les femelles. D'ailleurs, le personnage interprète le départ de Sabelita comme un signe de son propre déclin : « ¡ No ha pensado que me dejaba solo », se plaint-il à Don Galán :

Quando voy para viejo ! No, no me hubiera abandonado si yo tuviese diez años menos. Entonces sería esclava sin que le cansase estar ante mí de rodillas... ¡ Otras han estado ! Esta pena que siento ahora y que jamás he sentido, es la tristeza de la vejez, es el frío que comienza. Llegó el momento en que cada día, en que cada hora, es un golpe de azada en la sepultura. ¡ Ah, como tuviese yo diez años menos !<sup>4</sup>

Ce délaissement le place devant la prise de conscience de sa propre mort. Si, pour l'obtention de son plaisir, Don Juan Manuel porte son choix sur un objet interdit transgressant ainsi les lois morales et sociales, il ne se

---

prometieron que se portarían en la solemne ceremonia del bautismo (canon 769) ».

1 *Ibid.*, Tomo XXXIII, entrée « Matrimonio », p. 1050 : « el *Parentesco espiritual* : Introducido el Cristianismo, Justiniano declaró nulo el matrimonio entre el padrino y el bautizado ».

*Ibid.*, Tomo XXVIII, entrée « Impedimento », p. 1064 : « Se ha suprimido el impedimento del parentesco o cognación espiritual procedente de la confirmación ; y el del procedente del bautismo se ha limitado al bautizado de una parte, y los padrinos y el bautizante, de otra » (canon 1079).

2 *CdP*, I, 4, p. 69, Doña Jeromita (sœur d'un Abad qui devrait connaître les canons) fait remarquer à celui-ci : « [...] Carita de Plata. Ya sabe cómo anda enamorado ».

3 Valle-Inclán affirme dans « Autocrítica », *España*, Madrid, 8-III-1924, « He querido renovar lo que tiene de galaico la leyenda de Don Juan, que yo divido en tres tiempos : impiedad, matonería y mujeres. Este de las mujeres es el último, el sevillano, la nostalgia del moro sin harén. El matón picajoso es el extremeño, gallo de frontera. El impío es el gallego, el originario, como explicaba nuestro caro Said-Armesto ».

4 *AdB*, IV, 1, p. 130.

livre pas pour autant à un viol : la jeune fille dont les sens s'éveillent consent délibérément à cette union. Elle réalise son œdipe. En effet, Isabel élimine le parent du même sexe (Doña María) mue par une pulsion négative hostile : elle lui ravit sa place<sup>1</sup> ; elle prend son père pour époux mue par une pulsion positive tendre ; elle ne refoule pas son désir par la barrière de l'inceste. La scène 4 de la Première Journée de *Cara de Plata* ne laisse aucun doute sur l'attirance mutuelle du parrain jaloux de son fils et de la filleule séduite par l'aura de la figure paternelle :

« El Caballero : ¿ De qué te hablaba ?  
 Sabelita : ¿ Cuándo ?  
 El Caballero : Hace un momento.  
 Sabelita : ¡ Ya ni recuerdo de qué me hablaba !  
 El Caballero : ¿ Y lo que tú le respondiste, tampoco ?  
 Sabelita : Yo no le escuché.  
 El Caballero : No eres tú para él.  
 Sabelita : Tampoco lo pretendo.  
 El Caballero : Tú eres para más.  
 Sabelita : Yo soy para llorar muchas penas.  
 El Caballero : ¿ Quién puede dártelas ?  
 Sabelita : Quien lo da todo.  
 El Caballero : Cuando se es joven, no hay penas. A mí todas me acudieron de viejo... ¡ Y no caigas con mi rapaz !  
 Sabelita : Si no le escucho, padrino.  
 El Caballero : ¡ Como yo tuviese diez años menos !  
 Sabelita : Yo no lo quería, diez años menos.  
 El Caballero : ¡ Yo sí ! Para hacerte levantar los ojos. ¡ Maldita costumbre de monja, tenerlos siempre por tierra !

Après cette scène des avances à mots couverts, la scène de l'enlèvement a lieu au centre de la première œuvre, Journée II, scène 4. C'est le moment où la pièce bascule dans la nuit, nuit que l'on peut interpréter comme l'installation du règne de l'inconscient, comme un rêve où les barrières tombent. De même, Fuso Negro, par sa présence, joue le rôle d'un révélateur des pulsions profondes des personnages. Il formule les idées refoulées ; son dogme – « Pecamos a las oscuras. ¡ Hay que pecar ! ¡ El que no peca se condena ! » – évoque un monde à l'envers où l'interdit devient la règle, où les normes sont inversées : « ¡ Y que las vacas, en vez

---

<sup>1</sup> *AdB*, III, 4, p. 116 : « [...] Madriña mía, no consienta que otra mujer le robe su sitio. Es usted, sólo usted, quien tiene derecho para vivir en esta casa ». Sabelita est une usurpatrice, consciente d'avoir envahi un espace qui ne lui appartient pas, auquel elle n'a pas droit.

27 *Le père dans Les comédies barbares de Valle-Inclán*

de bostas, vertiesen panes bajo del rabo ! ». Ce qui provoque le dégoût, l'excrément, se transforme en aliment sacré. Son désir que « Satanás podía gobernar el mundo a satisfacción de unos y de otros » sous-entend que l'inconscient pourrait gouverner le Moi et laisser libre cours aux pulsions refoulées à la plus grande satisfaction des plaisirs primaires (boire, manger, faire l'amour) ; il s'agirait de retrouver l'animal, l'être non civilisé et de le libérer, d'instaurer le règne du « fálico triunfo ». Or, c'est précisément ce qui se produit lorsque le père de la horde primitive commet un double sacrilège, celui de la profanation d'un espace sacré (l'église<sup>1</sup>) et celui de l'inceste.

Cette figure paternelle prend alors les traits du Diable (autre représentation de la zone obscure de la personnalité) pour justifier l'absence de résistance d'Isabel (et peut-être ainsi la déculpabiliser) et expliquer le pouvoir qu'exerce Don Juan Manuel sur sa victime :

El Caballero : ¿ No te vas ?

Sabelita : No puedo.

El Caballero : Me perteneces.

Sabelita : ¡ Mi alma condeno !

El Caballero : ¡ Entrégamela !

Sabelita : ¿ Para qué quiere mi alma ?

El Caballero : Para mí la quiero. ¡ Entrégamela !

Sabelita : A Satanás se la entrego.

El Caballero : ¡ Mía es !

Sabelita : ¡ Padrino, no me pierda !

El Caballero : ¡ Soy Satanás y te pierdo !

Sabelita : ¡ Padrino !

El Caballero : Lláname monstruo infernal. Maldito mil veces, que ni la flor de tu inocencia respeto.<sup>2</sup>

Le Caballero n'aura de cesse de s'identifier au démon. Cette identification engendre à la fois un certain dégoût de soi-même lorsqu'il confesse publiquement : « En el arte de mal vivir un maestro [...] Soy el peor de los hombres [...] Satanás ha sido siempre mi patrono. No puedo despojarme de vicios. Me abraso en ellos »<sup>3</sup>, et en même temps, feignant la

---

1 L'église où Don Juan Manuel a reçu la charge de s'occuper de sa filleule par le baptême et où il est devenu ainsi son père spirituel ; espace, également de Dieu le Père que le Caballero outrage par son impiété et par un vol ; enfin, trahit en tant que représentant indigne de ce Père symbolique.

2 *CdP*, III, 1, p. 116.

3 *CdP*, III, dernière scène, p. 141.

contrition par ironie, cette identification dénote un plaisir narcissique à se détacher du commun des mortels, d'agir en faisant fi des lois. Elle devient également une provocation, un défi lancé à l'Abad tout aussi sacrilège<sup>1</sup>. La dernière réplique de *Cara de Plata* – « ¡ Tengo miedo de ser el Diablo ! » – peut donc se lire, soit comme un début de prise de conscience, une première manifestation du Surmoi ; soit comme la jouissance de la malignité pleinement assumée.

Cette malignité apparaît dans les rapports sadomasochistes qui unissent le parrain et sa filleule. Ce dernier humilie Sabelita mais la souffrance qu'il inflige à sa victime n'est-elle pas une manière de se punir lui-même d'avoir commis le crime de l'inceste<sup>2</sup> ? D'ailleurs, sur la voie de la rédemption, il lancera au visage de son ex-maîtresse lors d'une rencontre fortuite : « ¡ Isabel, tú para mí te llamas remordimiento [...] ! »<sup>3</sup>. De son côté, Sabelita boit le calice jusqu'à la lie. Elle prétend être sous l'emprise de son père spirituel : « El Caballero : ¿ No te vas ? / Sabelita : No puedo »<sup>4</sup>

Mise devant le choix de partir ou de rester, elle choisit sa perte : « El Caballero : Isabel, de quedarte o de irte eres libre. Elige./ Sabelita : ¡ Elijo mi muerte ! »<sup>5</sup>.

Mue par une pulsion de mort, Isabel éprouverait ainsi une sorte de jouissance dans la douleur. D'ailleurs, le personnage apparaît, dès le début de la pièce, vêtu de l'habit nazaréen, symbole de souffrance et de martyr ; il est constamment comparé à un agneau ou une colombe, victimes expiatoires. Isabel est fascinée par son bourreau : « Me trata como a una esclava, me ofende con cuantas mujeres ve, y no puedo dejar de quererle. ¡ Por él condenaré mi alma ! »<sup>6</sup>. Même une fois parti, elle refuse de revoir Don Juan Manuel parce que dit-elle : « ¡ Temo el pecado »<sup>7</sup>. Ce qui tendrait à prouver que, malgré la séparation, « la brasa de lujuria »<sup>8</sup> pourrait allumer un nouveau feu qui ne demande qu'à reprendre.

1 Dans le cas de ce personnage, Fuso Negro fait ressortir un ego démesuré.

2 *Ibid.*, El Caballero : « ¡ No hay en toda mi vida un naípe tan negro como el que ahora levanto ! »

3 *RdL*, III, 3, p. 130.

4 *CdP*, III, p. 116.

5 *Ibid.*, p. 118.

6 *AdB*, I, 2, p. 54.

7 *RdL*, III, 1, p. 122.

8 *RdL*, III, 3, p. 130.

29 *Le père dans Les comédies barbares de Valle-Inclán*

Quelles conséquences entraîne l'inceste perpétré par le père de la horde primitive ?<sup>1</sup> Il s'agit de séparer l'identique<sup>2</sup>, de supprimer l'intimité engendrée par la proximité, soit par l'enfermement dans un couvent, soit par le rétablissement de la norme sociale par un mariage avec un tiers<sup>3</sup>. La jeune fille devient une réprouvée, rejetée par les institutions, substitués du Père symbolique, sa famille<sup>4</sup>, la société et l'Église<sup>5</sup>. Les censeurs la condamnent symboliquement à mort en l'excluant et renforcent son propre sentiment de culpabilité, ce qui engendre une angoisse insoutenable qui la conduit à une tentative de suicide par noyade<sup>6</sup>.

Le père fautif subit aussi le châtement traditionnel de la proscription ordonné par la mère, Doña María, qui s'empare alors du pouvoir et rétablit l'ordre troublé : « Saldrás de esta casa, y no volverás, mientras en ella esté la pobre criatura [...]. La he perdonado, y vuelve a ser mi hija »<sup>7</sup>. Le chef de la horde est mis hors-jeu, hors-lignée, de surcroît par une femme : « ¡ Esta casa, desde hace trescientos años, es la casa de mis abuelos ! », s'indigne Don Juan Manuel<sup>8</sup> ; néanmoins, le Vinculero accepte cette punition temporaire car, à ce moment-là, il reconnaît avoir failli à son rôle de représentant du Père symbolique dont le discours est relayé alors par l'autre mandataire de la Loi, la mère. Il est chassé de l'espace qu'il a profané.

---

1 Nous n'aborderons pas ce thème par rapport à la marraine, Doña María, préférant réserver ce sujet pour une autre étude qui lui serait consacrée.

2 « Pour qu'il y ait inceste, il faut que du même touche du même » (F. HÉRITIER, *op. cit.*, p. 100).

3 *CdP*, II, 6, p. 109, « El Abad : La mala oveja esta noche vuelve a su corte : Arrastrada la traigo. ¡ Acompañame, Blas !

Doña Jeromita : ¡ Y mañana sepulta en un convento !

[...]

La Vieja : ¡ Inda se pudiera encontrar alguno con quien casarla ! »

4 *AdB*, III, 1, p. 97, « La Manchada : ¡ Mirad ahí, una señora tan principal perdida por el amor de un hombre !

Andreñña : ¡ Ni sus mismas familias querían oír de ella !

Rosalva : ¡ Y desprecio que le hacían los señores de su clase ! »

5 *AdB*, I, 2, p. 54, Sabelita : « ¡ Y hasta de la iglesia me arrojan ! »

6 Il serait intéressant de s'interroger sur cet élément de la nature, à la fois symbole de vie et de mort.

7 *AdB*, V, p. 175.

8 *Idem*.

Cet inceste constitue un des motifs d'affrontement avec le clan fraternel et en particulier, dans ce cas précis, avec Cara de Plata. Archétype du jeune seigneur féodal, criblé de dettes, ami des plaisirs, du jeu et de la chair, Don Miguel apparaît comme un pâle reflet de son père. Certes, il est le fils préféré en qui Don Juan Manuel voit un digne successeur, image de sa jeunesse<sup>1</sup> ; certes, il est obéissant et fait respecter le droit du Caballero au risque d'une excommunication<sup>2</sup> : à cet instant de la pièce, le Mayorazgo symbolise l'Idéal de son moi. Mais le jeune homme reste un exécutant, sans réelle initiative ; il ne passera jamais à l'acte qui le placerait sur un pied d'égalité avec son père. Il n'a cessé de « refrenar » son cheval, ce qui revient à censurer ses pulsions par le respect de la loi morale, que ce soit dans l'église avec Sabelita<sup>3</sup> ou dans sa tentative de parricide<sup>4</sup>, d'où sa castration symbolique par Don Juan Manuel : la quête de l'objet devient irréalisable ; il s'agit de bien plus que d'une simple privation (Cara de Plata perd effectivement Sabelita) ou d'une simple frustration (Cara de Plata n'a pas obtenu ce qu'il désirait). Symboliquement, le Caballero spolie<sup>5</sup> son fils ; il lui ôte toutes possibilités de descendance (par crainte d'être supplanté par ce fils modèle ?). Cara de Plata demeure celui que sa conscience morale arrête ; le défenseur de l'image du père et de la lignée des Montenegro. Il est incapable d'appliquer la loi du Talion : il abaisse sa hache pour se ranger aux côtés de Don Juan Manuel menacé par l'Abad ; il place l'intérêt familial au-dessus d'une querelle de personnes. Déçu, il cherchera un substitut du Père et trouvera un nouvel idéal en Xavier Bradomín<sup>6</sup> dont il épousera la cause (le carlisme) pour ne pas faillir à son

---

1 *CdP*, I, 2, p. 61, « El hermoso segundón desata el caballo [...] bajo la mirada del viejo genitor. »

2 *CdP*, I, 3, p. 65, Cara de Plata : « [...] ¡ Si no pasan los que vienen a pie, no deben pasar los que vienen a caballo ! » ; p. 66 : « Mi padre ganó el pleito, y hace valer la sentencia, Señor Abad. »

3 *CdP*, IV, 2, p. 96, Cara de Plata : « ¡ Por el asilo de la iglesia no te prendo ahora por la cintura y te llevo robada sobre mi caballo ! »

4 *CdP*, III, p. 140, Cara de Plata : « ¡ Padre, vengo a matarle ! »

5 *CdP*, III, 4, p. 136, Cara de Plata : « ¡ Es mi padre el ladrón que me roba ! »

6 *AdB*, IV, 2, p. 133, Cara de Plata : « Xavier Bradomín me ha convencido de que los hombres como yo, sólo tenemos ese camino en la vida. El día en que no podamos alzar partidas por un rey, tendremos que alzarlas por nosotros y robar en los montes. Ese será el final de mis hermanos. »

Rappelons qu'un lien de parenté l'unit au marquis de Bradomín (cf. généalogie). Cet acte de ralliement indiquerait que le jeune hidalgo retourne vers ses racines pour rester conforme aux idéaux de ses nobles ancêtres. Il est celui qui veut à tout prix préserver

moi chevaleresque et pour canaliser cette énergie privée de l'objet-Sabelita.

Il n'en va pas de même pour le reste du clan fraternel qui n'accepte pas la castration en s'opposant violemment au chef de la horde primitive.

Composé de cinq membres<sup>1</sup>, ce groupe ne forme en réalité qu'un seul et même personnage lorsqu'il s'agit de s'opposer au père, même si chaque individu défend âprement ses intérêts au moment du partage du patrimoine familial : « Los cinco hermanos se parecen : Altos, cenceños, apuestos, con los ojos duros y el corvar de la nariz soberbio »<sup>2</sup> ; il est comme les cinq doigts d'une main avide des biens maternels<sup>3</sup> et paternels<sup>4</sup> qui s'empare de l'espace et du pouvoir.

L'aîné du clan fraternel, Don Pedrito, diffère totalement de Cara de Plata. Il passe à l'action pour évincer le père et lui ravir la suprématie. Futur « Mayorazgo », car en tête de liste dans l'ordre de succession, il s'impatiente, il lui tarde de faire main basse sur les richesses familiales, d'où son assaut de la demeure paternelle, symbole des Montenegro, lieu du pouvoir et de la richesse, métonymie du Père. Il s'élève contre les largesses accordées par le vieux Caballero au meunier et à sa femme. Dans un contexte économique où le seigneur ne peut plus se permettre la générosité, il réclame avec âpreté son dû<sup>5</sup>. C'est l'hidalgo des temps nouveaux, de la société libérale.

Le premier-né cherche à se substituer à son père également sur le plan sexuel en violant Liberata (commettant ainsi un inceste du deuxième type) et montrer ainsi par cet acte symbolique qu'il est le maître. La rivalité va jusqu'à la mort comme aux temps des origines, comme aux temps où l'homme vivait à l'état de nature, que ce soit par le parricide ou l'infanticide<sup>6</sup> ; chacun cherche à éliminer l'autre dans une lutte sans merci. En brandissant le bâton du lépreux, le factieux se place sur un pied

---

l'image paternelle.

1 Don Pedrito, Don Rosendo, Don Gonzalito, Don Mauro, Don Farruquiño.

2 *RdL*, I, 4, p. 66.

3 *RdL*, I, 5, p. 71, « Benita la Costurera : [...] Como cinco lobos, los cinco hijos se están repartiendo cuanto hay en la casona [...] » ; p. 72, « Aún no había cerrado los ojos y estaban ya descerrajando roperos y alacenas. Cayeron aquí como cuervos que ventean la muerte. »

4 *AdB*, III, 2, p. 106, El Caballero : « Cuando vivían bajo mi techo yo cerraba los ojos y aparentaba no advertir cómo se llevaban el trigo o el maíz de mis tierras. ¡ Alguna vez no tuve para mantener a mis criados ! »

5 *AdB*, II, 4.

d'égalité avec le Mayorazgo qui le menace avec sa canne (mais le bâton n'appartient pas à l'insurgé ; ce dernier doit encore attendre pour avoir le phallus imaginaire). Si le fils aîné n'assaille pas son père<sup>1</sup>, c'est grâce à l'intervention du Pobre de San Lázaro, mais surtout à celle de sa mère dont le spectre surgit comme un remords. À l'exemple de Cara de Plata, il quitte la horde fraternelle : « Monta, y al galope desaparece »<sup>2</sup>. Son heure n'est encore venue ; il doit quitter la horde.

Le clan fraternel aspire à une rupture avec la société traditionnelle, les valeurs incarnées par le Vinculero (ou son reflet Cara de Plata) et par Dieu Le Père<sup>3</sup>. Il rejette la coutume ancestrale de la charité qu'évoque Dominga de Gómez :

¡ De toda la vida lo recuerdo ! Al son de las doce repartíase el pan y las berzas a los pobres que acudíamos a este portal. Era una caridad de fundación. Venía de los difuntos señores que levantaron la casona.<sup>4</sup>

Précisément, il coupe volontairement ses racines pour créer un ordre nouveau, celui de la société libérale basée sur l'argent, sur le profit, d'où le reniement de l'ascendance paternelle<sup>5</sup> pour s'ériger dans un rapport d'égal à égal ; l'effondrement de la maison des Montenegro n'est pas dû seulement aux circonstances historiques, il vient aussi de l'intérieur. Dans ce contexte, les cinq fils rebelles sont perçus comme des dégénérés sans foi ni loi, auteurs d'actes antisociaux. Citons, par exemple, l'assaut du Paso de

---

<sup>6</sup> *AdB*, II, 7, p. 88, Don Juan Manuel regrette d'avoir manqué sa cible lors de l'attaque de sa maison : « ¡ Le había conocido ! ¡ Que no hubiese dejado muerte a ese hijo de Edipo ! »

Dans la scène 1 de la IV<sup>e</sup> Journée, il délègue son pouvoir de vie et de mort à Pedro Rey dont l'épouse a été violée par Don Pedrito en lui confiant un fusil armé de ses mains pour tuer le fils rebelle : « [...] suéltale un tiro [...]. Quiero que le mates con mi escopeta y que sea cargada por mi mano. »

Enfin, le Vinculero provoque l'insurgé, dans *RdL*, II, 2, p. 90 : « ¡ A un hijo tan bandido como tú no se le maldice, se le abre la cabeza ! [...] A un hijo tan bandido se le abre la cabeza. ¡ Se le mata ! ¡ Se le entierra ! »

<sup>1</sup> *RdL*, II, 2

<sup>2</sup> *RdL*, II, 2, p. 92.

<sup>3</sup> Lorsque les fils pillent la chapelle, le Capellán s'exclame : « ¡ Y no han temido la cólera divina ! » ; ce à quoi lui répond le Caballero désabusé : « ¡ Y tampoco temen la mía, Don Manuelito ! », *RdL*, II, 4, p. 107.

<sup>4</sup> *RdL*, III, 5, p. 142.

<sup>5</sup> *RdL*, II, 2, p. 90, « Don Pedrito : Yo no soy su hijo, Don Juan Manuel. »

II, 4, p. 109, « Don Farruquiño : No reconozco a Don Juan Manuel. »

### 33 *Le père dans Les comédies barbares de Valle-Inclán*

Lantañón, le viol de Liberata, le pillage de la chapelle, la violation de sépulture, le commerce de cadavres, l'irrespect des clauses testamentaires et le parricide. Les défenseurs de la société féodale les comparent à des Caïns<sup>1</sup>. Ce qui nous renvoie une fois encore aux temps des origines du mythe freudien où l'homme ne s'exprime que par la violence, à un temps où le fils s'élève contre le père et se livre au meurtre pour créer une ère nouvelle plus conforme à son désir. En conséquence de quoi, ce père menacé chasse le fils indigne : « El día en que los arrojé de esta casa – dit le Caballero à Doña María se référant au clan fraternel –, los arrojé para siempre de mi corazón »<sup>2</sup>. Bref, il chasse et maudit sa progéniture comme le père de la horde primitive expulse les enfants mâles qui mettent en danger son hégémonie.

Si les fils renient le père, le père renie également les fils. Arrêtons-nous sur « le roman familial » qu'élabore Fuso Negro<sup>3</sup> dont nous avons déjà signalé la fonction de révélateur de l'inconscient. Il s'agit d'un récit auquel souscrit le Caballero. Considérons ce scénario comme un rêve où Don Juan Manuel serait à la fois le Diable dont il n'a cessé de revendiquer l'identité<sup>4</sup>, la jeune fille séductrice et à nouveau le Diable sous ses propres traits. La figure du « Demonio Mayor » renverrait alors au Don Juan Manuel coureur de jupons qui a peuplé la campagne de bâtards ; ayant ainsi souillé sa semence par tant de rapports sexuels illégitimes, il aurait engendré des dégénérés, des fils qui n'auraient hérité de lui en quelque sorte que le gène démoniaque<sup>5</sup>. Ne serait-ce pas parce qu'il voit en eux des miroirs de son moi profond que Don Juan Manuel renie sa progéniture ? Celle-ci ne lui renvoie que trop bien son image insoutenable lorsqu'il

---

1 *AdB*, II, 5, p. 82, « La Curandera : Pues los otros hermanos no son mejores que Don Pedrito. »

« El Molinero : ¡ Caïnes todos ! »

2 *AdB*, III, 2, p. 106.

3 *RdL*, III, 4, p. 136-138.

4 *CdP*, III, 1, p. 116 : « Soy Satanás y te pierdo. »

*RdL*, II, 5, p. 111 : « He vivido siempre como un hereje, sin pensar que hay otra vida. »

5 *AdB*, I, 2, p. 56, « Doña Rosita : [...] los hijos de Don Juan Manuel. Por cierto que son la deshonra de su sangre esos bigardos. Sólo han heredado de su padre el despotismo, pero qué lejos están de su nobleza. »

III, 2, p. 105, « El Capellán : ¡ Acabóse nuestra raza !

El Caballero : ¡ Así se hubiese acabado !... Pero es lo peor que degenera. ¡ Yo engendré seis hijos que son seis ladrones cobardes ! »

s'écrie : « ¡ Estaba maldito el sembrador ! ¡ Estaba maldita la simiente ! »<sup>1</sup>. Don Farruquiño d'ailleurs ne s'y trompe pas. Quand le père rejette sa descendance par ces mots : « no sois mis hijos... ¡ Sois hijos de Satanás ! », le fils rétorque avec une ironie mordante : « Entonces somos bien hijos de Don Juan Manuel Montenegro »<sup>2</sup>. De même, si le Caballero est « un lobo cano », les fils sont aussi des loups voraces : « ¡ Son como fieras ! », lance le Capellán. « ¡ Son lobeznos, hijos de lobo ! », replique le Vinculero<sup>3</sup>. Pour reprendre un adage populaire, « les chiens ne font pas de chats ».

Les fils sont donc, à l'image du père, des tyrans qui veulent s'emparer du pouvoir. Complices de l'aîné dans l'attaque de la demeure paternelle, ils se voient repoussés comme des parias<sup>4</sup>.

La disparition de Doña María va éveiller en Don Juan Manuel un sentiment de culpabilité – « fui su verdugo »<sup>5</sup> – et ouvrir son esprit à l'idée d'un au-delà, de Dieu le Père, enfin, le pousser à prendre conscience de sa propre mort<sup>6</sup>. Le Caballero passe alors du stade d'homme des origines au stade d'homme civilisé<sup>7</sup>. Il lègue ses biens à ses fils pour leur éviter une plus grande déchéance<sup>8</sup>. Mais le clan fraternel aspire au pouvoir total qui implique le meurtre du père. Avant de commettre effectivement le parricide – que nous aborderons dans la dernière partie de cette étude –, ce crime se réalise par le biais du fantasme du repas cannibalique, festin

1 *RdL*, III, 5, p. 129.

2 *RdL*, III, p. 147.

3 *RdL*, II, 4, p. 107.

4 *AdB*, II, 6, p. 77, « El Caballero : Le habrás dicho que no me muero por ahora, que no heredarán de mí más que piedras, que si traspasan los umbrales de esta casa, he de matarles y cavarles la sepultura en el zaguán. »

5 *RdL*, I, 6, p. 75.

6 *RdL*, I, 5, p. 111 : « Quiero morir aquí, en la misma cama donde murió aquella santa... He vivido siempre como un hereje, sin pensar que hay otra vida, y ahora siento una luz dentro de mí. »

7 Dans *Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort* (1915), Freud explique clairement ce passage par la prise de conscience de la mort comme facteur déterminant. Voici ce qu'il avance : « Auprès du cadavre de la personne aimée prirent naissance non seulement la doctrine de l'âme, la croyance en l'immortalité, et l'une des puissantes racines de la conscience de culpabilité chez l'homme, mais aussi les premiers commandements moraux » (S. FREUD, in *Essais de psychanalyse*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1981, p. 34).

8 *RdL*, II, 4, p. 109, « [...] Porque no acabéis en la horca he pensado repartiros mis bienes. Me heredaréis en vida. »

### 35 *Le père dans Les comédies barbares de Valle-Inclán*

auquel Freud fait référence dans *Totem et tabou* : « un jour, les frères chassés se sont réunis, ont tué et mangé le père, ce qui a mis fin à l'existence de la horde paternelle »<sup>1</sup>. Le Caballero évoque lui-même cette scène :

El Caballero : Si yo hubiera naufragado aquella noche, vosotros también habríais segado mi cabeza, aun cuando no llevase una corona. Se la venderíais a mis hijos y os la pagarían bien.

La mujer del Morcego : ¡ No diga tal, señor !

Fuso Negro : Se la presentaríamos en una fuente de plata cuando estuviesen sentados a la mesa.

El Caballero : Y se la comerían como un rico manjar.

Fuso Negro : Don Pedrito diría : ¡ Yo quiero la lengua ! Don Gonzalito diría : ¡ Yo quiero los ojos ! ¡ Y cómo le habían de chascar bajo los dientes !

El Caballero : ¡ Y se matarían disputándose los !

Fuso Negro : Los huesos serían para los canes.

El Caballero : ¡ Los canes no comen a los amos.

La mujer del Morcego : ¿ Pueden los hijos comer a los padres, mi señor ?

El Caballero : A mí me comieron el corazón !<sup>2</sup>

Pour reprendre les premiers mots de l'article d'Alina Reyes, « Saignants. C'est ainsi que nous aimons nos proches »<sup>3</sup>, Freud fait remarquer que l'on ne mange pas ce que l'on n'aime pas<sup>4</sup>. Ainsi, dévorer le père signifierait pour les fils s'identifier à ce père à la fois haï et aimé ; s'approprier ses qualités, son pouvoir redouté et envié d'où la corrélation

---

1 FREUD Sigmund, *op. cit.*, p. 112.

2 *RdL*, III, 3, p. 132-133.

3 REYES Alina, « La dévoration », in *Autrement, Violences des familles. Maladie d'amour*, Éd. Autrement, Collection Mutations, n° 168, Paris, janv. 1997, p. 50.

4 « L'identification est d'ailleurs ambivalente dès le début, elle peut tout aussi bien s'orienter vers l'expression de la tendresse que vers le désir d'éviction. Elle se comporte comme un rejeton de la première phase *orale* de l'organisation libidinale dans laquelle on s'incorporait, en mangeant, l'objet convoité et apprécié et ce faisant l'anéantissait en tant que tel. Le cannibale, comme on sait, en reste là. Il aime ses ennemis jusqu'à les dévorer, et il ne dévore pas ceux qu'il ne peut aimer d'une manière ou d'une autre », (*ibid.*, p. 68).

À telle enseigne que la veuve du marin (*RdL*, III, 4, p. 140) réclame vengeance et conseille à ses enfants : « ¡ Cuando seáis mozos, reclamarle (al mayorazgo) cuentas, mis hijos, que él os dejó sin padre ! ¡ Mal can le arranque el corazón y lo lleve por el arenal ! ¡ Mal cuervo le coma los ojos ! ¡ Malas ortigas le brotan en el pecho ! ¡ Mal avispero le nazca en la lengua ! » Il est intéressant de constater qu'ici aucun membre du clan familial ne prend part à la dévoration du corps de Don Juan Manuel car on ne consomme pas l'ennemi que l'on n'aime pas ; on le laisse à la Nature. Ce rejet a un caractère infamant : le Caballero est écœurant, au sens propre.

dans la Trilogie entre can/caín/carne/comer/cuervo<sup>1</sup>. Rappelons-nous la rencontre entre le Caballero et l'aîné Don Pedrito où chacun menace d'anéantir l'autre par la dévoration :

Don Pedro : ¡ No me encienda la sangre, que si me vuelvo lobo, lo como !

El Caballero : Apéate del caballo, y verás quién tiene más fieros dientes.

Don Pedro : ¡ No me tienta, señor !

El Caballero : ¡ Apéate, para que sepas quién es el lobo !<sup>2</sup>

L'animalisation des personnages renvoie bien à des pulsions de destruction de l'objet par son absorption. Ce cannibalisme se manifeste également sur le plan symbolique par le pillage des biens familiaux. À cet égard, la cuisine de Flavia-Longa – lieu où l'on prépare les mets et où l'on prend ses repas en famille, symbole de la magnificence du seigneur<sup>3</sup> – révèle la voracité du clan fraternel associé à des rats<sup>4</sup> ; la glotonnerie des fils n'a en fait d'égal que leur amour/haine pour leur père (ou leur mère). D'ailleurs, ce père éprouve une angoisse extrême face au sort qu'il entrevoit : « ¡ Fui pastor de lobos y ahora mis ganados me comen ! »<sup>5</sup>. Cette prémonition n'indiquerait-elle pas chez lui des pulsions tout aussi anthropophages ? Ne peut-on envisager l'hypothèse qu'il aurait lui aussi songé, un jour, à manger ses enfants tel Cronos pour conserver son pouvoir ?

À ce sujet, il est surprenant que Don Juan Manuel accepte d'être consommé par la Mort – « ¡ Muerte, no tardes ! [...] dame a tus

---

1 *RdL*, I, 4, p. 67, El Capellán : « ¡ Aún está caliente el cuerpo de vuestra madre, y ya peleáis como Caín ! [...] No seáis como los cuervos, que caen en bandada sobre los muertos para comérselos. ¡ Cuervos ! ¡ Caín ! »

Cet exemple montrerait que la mère n'échappe pas au repas cannibalique.

2 *RdL*, II, 2, p. 90, termes soulignés par nous.

3 *RdL*, II, 3, p. 95-96, « El Morcego : ¡ Qué gran cocina !

[...]

El Manco de Gondar : *Como corresponde a la grandeza de la casa.* »

4 *RdL*, II, 3, p. 96, « Andreña : ¡ Ay, señor mi amo, está vacío el horno !

[...]

¡ Ay, señor mi amo, no hay harina, ni grano que llevar al molino !

[...]

¡ Ay, señor mi amo, comieronle las ratas ! »

5 *RdL*, III, 3, p. 129-130.

37 *Le père dans Les comédies barbares de Valle-Inclán*

gusanos ! »<sup>1</sup> ; d'être englouti par la Mer – « Mar, tus olas no se abrieron por tragarme »<sup>2</sup> – et rejette l'idée d'être « ingéré » par ses fils. C'est que, dans ce dernier cas, l'identique renforcerait l'identique ; en d'autres termes, le Moi profond démoniaque renforcerait la nature démoniaque dont ont hérité les fils ; le père maudit accentuerait la malédiction qui pèse déjà sur son engeance. Dans l'imaginaire du Caballero, l'expiation deviendrait impossible. Seule l'absorption du corps par la Nature entre dans le processus d'une mort initiatique, d'une régénération du Moi.

La mort, qui clôt la Trilogie, est le seul moyen pour le père Don Juan Manuel Montenegro d'accéder au statut de Père symbolique. Revenons à la scène initiale : les *Comédies barbares* s'ouvrent sur un conflit (le droit de passage par Lantañón) qui oppose le seigneur féodal despote, Père du peuple, aux paysans qui se rendent à la foire de Viana. La pièce commence donc par des anathèmes – « ¡Montenegros ! ¡Negros de corazón ! »<sup>3</sup> – lancés par des rebelles qui reprochent à leur suzerain de ne pas respecter la Loi coutumière ancestrale : « Conforme al texto de los pasados, nos debe servidumbre el dominio de Lantañón. Es conforme al texto de nuestros mayores »<sup>4</sup>, s'écrit Sebastián de Xogas. Autrement dit, le Vinculero n'est pas le digne représentant des Pères qui l'ont précédé : il trahit la Loi instaurée depuis des temps immémoriaux ; il déroge à la Règle. Mais en réalité, Don Juan Manuel agit en père qui punit des enfants qui ont remis en question son pouvoir en lui intentant un procès<sup>5</sup> ; il châtie ses gens en retournant contre eux la Loi écrite dont ils se sont prévalus. Le Droit se trouve ainsi doublement de son côté : en tant que seigneur féodal, jouissant du privilège de rendre sa justice et en tant que bénéficiaire de la sentence rendue par les juges de la société libérale. Les paysans ne remettent pas en cause la légitimité de l'autorité paternelle puisqu'ils s'empressent d'aller chercher un autre père en la personne de l'Abad<sup>6</sup> qui serait à leurs yeux un

---

1 *Idem.*

2 *Idem.*

3 *CdP*, I, 1, p. 52.

4 *Idem.*

5 *CdP*, I, 3, p. 63-64, « El Viejo de Cures : ¡ A lo menos fuéramos permitido el tránsito para estas ferias anuales del Corpus ! ¡ A lo menos fuéramos eso concedido, que según luces de curiales, es lo que vinieron gozando los pasados !

Cara de Plata : Eso os daba mi padre, y fuisteis al pleito. »

6 *CdP*, I, 4, p. 69, « Pedro Abuin : ¡ Señor Abad, póngase, como es ley de justicia, a la cabeza de sus feligreses ! »

représentant plus digne du Père symbolique, car respectueux de la Loi des ancêtres ; ils ne se révoltent que lorsque le seigneur ne pratique pas la langue de leur désir<sup>1</sup>, jaloux de son pouvoir absolu, soucieux de préserver son espace dans son intégralité.

À ce moment de la Trilogie, Don Juan Manuel incarne le tyran ; mais, peu à peu, il va se transformer en seigneur féodal modèle, en père chéri de ses « enfants ». Comme nous l'avons dit auparavant, la mort joue un rôle décisif dans cette évolution. N'oublions pas que le Vinculero est lui-même âgé ; la possibilité de sa disparition le préoccupe donc d'autant plus qu'il se sent menacé par ses fils. En outre, il sait qu'avec lui va disparaître la société de type médiéval. Dans ce contexte en bouleversement, la mort supposée de Sabelita le confronte à sa propre mort par l'expérience de la douleur<sup>2</sup> et l'incite à prier, à se tourner vers l'au-delà, vers Dieu le Père, à avouer sa culpabilité<sup>3</sup>. Sa rencontre avec la « Santa Compañía », manifestation de son inconscient, projette sous forme de cauchemar son angoisse de disparaître : « Mi corazón me anuncia algo, y no sé lo que me anuncia »<sup>4</sup>. Enfin, la mort effective de Doña María cristallise ces sentiments qui s'expriment dans deux confessions<sup>5</sup> où il se repent d'avoir agi en bourreau. Le tourment qu'engendre la succession de ces événements dramatiques éveille sa conscience morale. Cette conscience morale l'éclaire sur la conduite à suivre, celle du seigneur féodal chrétien, digne représentant de Dieu le Père et de sa Loi dont les dogmes seraient la générosité et la défense du plus faible, d'où ce discours aux accents nietzschéens, enflammé, aux pauvres :

Nacisteis pobres, y no podréis rebelaros nunca contra vuestro destino. La redención de los humildes hemos de hacerla los que nacimos con ímpetu de señores cuando se

---

1 Nous reprenons ici l'expression employée par Joël Dor dans son livre *Le père et sa fonction en psychanalyse*, Point Hors Ligne, Erès, Paris, 1998, où il explique que : « [...] de même qu'un diplomate jouit d'un plus grand crédit s'il parle la langue étrangère du pays où il tient ambassade, de même l'ambassadeur paternel s'acquittera d'autant mieux de sa délégation symbolique, qu'il pratiquera la langue du désir des protagonistes auprès desquels il doit assumer sa fonction. C'est sous cet aspect et seulement sous celui-ci, que les pères de la réalité s'avèreront être de plus ou moins bons ambassadeurs », (*ibid.*, p.17).

2 *AdB*, IV, 1, p. 130, « El Caballero : Esta pena que siento ahora y que jamás he sentido, es la tristeza de la vejez, es el frío que comienza. Llegó el momento en que cada día, en que cada hora, es un golpe de azada en la sepultura. ¡ Ah, como tuviese yo diez años menos ! »

3 *AdB*, IV, 8.

4 *RdL*, I, 1, p. 59.

5 *RdL*, I, 6 et II, 5.

39 *Le père dans Les comédies barbares de Valle-Inclán*

haga la luz en nuestras conciencias. ¡ En la mía se hace esa luz de tempestad ! Ahora, entre vosotros, me figuro que soy vuestro hermano y que debo ir por el mundo con la mano extendida, y, como nací señor, me encuentro con más ánimo de bandolero que de mendigo. ¡ Pobres miserables, almas resignadas, hijos de esclavos !, los señores os salvaremos cuando nos hagamos cristianos.<sup>1</sup>

Le noble retrouve foi en lui en prenant conscience – « la luz » – de la mission qui lui incombe de par sa naissance et son rang.

Cette conversion passe par des étapes. L'apparition de la conscience morale d'homme civilisé se traduit par la pratique de la charité envers les déshérités : « ¡ No son sus culpas (las de Doña María) las que necesitan perdón, son las mías ! – s'écrit le Mayorazgo – Todo el maíz que haya en la troje se repartirá entre vosotros »<sup>2</sup>. Certes, de tout temps, le seigneur a exercé cette générosité ; mais maintenant il va plus loin : il s'agit, par cet acte, de racheter ses fautes. Le Caballero voit dans l'annonce du naufrage du bateau qui l'a conduit un autre avertissement : « ¡ Dios quiere darme tiempo para que me arrepienta de mis pecados ! »<sup>3</sup>. Il franchit alors un pas de plus en se dépouillant de ses biens en faveur de ses fils<sup>4</sup> et en instaurant la Loi de la Charité<sup>5</sup>. Enfin, il se condamne à la solitude et à la mort<sup>6</sup> en abandonnant la demeure familiale pour vivre dans le dénuement, comme le souligne El Pobre de San Lázaro : « Todo lo dejó para ser pobre como nosotros y tener su silla de oro en el Cielo »<sup>7</sup>.

Mais dans sa quête, le Caballero oublie qu'il ne s'appartient pas ; il se doit à ses sujets comme un père à ses enfants, surtout dans l'adversité. La veuve du marin le rappelle vertement à ses devoirs de seigneur chrétien<sup>8</sup> qui n'a pas le droit de se retirer du monde pour mourir. Par cet

---

1 *RdL*, I, 6, p. 79

2 *Idem*.

3 *RdL*, II, 3, p. 99.

4 *RdL*, II, 4, p. 107, El Caballero : « [...] La luz que ellos apagaron se enciende en las tinieblas donde el alma vivía, y para que mi linaje, donde hubo santos y grandes capitanes, no lo cubran mis hijos de oprobio, acabando en la horca por ladrones, les repartiré mis bienes y quedaré pobre, pobre de pedir por las puertas. »

5 *RdL*, II, 5, p. 112.

6 *RdL*, III, 4, p. 136, « El Caballero : He venido aquí para morir...Fui toda mi vida un lobo rabioso, y como lobo rabioso quiero perecer de hambre en esta cueva. »

7 *RdL*, III, 5, p. 142.

8 *Ibid.*, « La Mujer : [...] ¡ Y tenían dicho que darían socorro a las viudas y a los huérfanos ! ¡ El Mayorazgo huyóse para no cumplir la manda ! ¡ Cinco lobos dejó alrededor de su silla vacía ! »

acte égoïste, il faillit à sa fonction de protecteur des faibles que lui a assignée Dieu le Père, d'où la réapparition de l'anathème initial : « Ay, Montenegro, negro de corazón »<sup>1</sup>. Pour devenir un modèle, Don Juan Manuel doit faire respecter et appliquer la clause de charité figurant sur son testament établi de son vivant<sup>2</sup>. Ce dernier acte entraîne un ultime affrontement avec le clan fraternel qui occupe désormais l'espace<sup>3</sup> du Père (sa demeure) et exerce sa Loi, celle des temps nouveaux, comme le regrette El Manco Leonés – « ¡ No heredaron los hijos la honrada ley de los padres ! »<sup>4</sup> –, des temps matérialistes : « Cierran su puerta a los pobres que son hijos de Dios Nuestro Señor »<sup>5</sup>.

C'est dans la cuisine, lieu symbolique de la dévoration, qu'a lieu la cérémonie sacrificielle du meurtre du Père. Don Juan Manuel regagne son statut de Père du Peuple<sup>6</sup> lorsqu'il défend le droit de ses enfants spirituels. Les déshérités reconnaissent alors en lui la force, l'autorité, le courage, la justice ; bref, la possession de la couronne imaginaire du pouvoir – d'ailleurs Don Mauro porte son coup fatal à la tête comme pour s'emparer de ce symbole. Le Père mène les pauvres avec la fougue et la violence qui conviennent à un seigneur ; il harangue ses troupes :

¡ Entrad conmigo todos ! ¡ Mis verdaderos hijos sois vosotros ! ¡ Ayudadme para que pueda saciar vuestra hambre de pan y vuestra sed de justicia ! ¡ Ayudadme como hijos ! ¡ Ayudadme como animales hambrientos, como arcángeles o como demonios ! ¡ Rabiad, ovejas !

Par le don de soi-même, Don Juan Manuel retrouve le pouvoir, mais il acquiert une toute autre dimension en devenant une figure christique : « El Caballero interpone su figura resplandeciente de nobleza. Los ojos

1 *Idem*.

2 *RdL*, II, 5, p. 112, « El Caballero : [...] No lloréis vosotros, criados y hermanos míos, que estas puertas las hallaréis siempre francas, y, aunque fría, siempre sentiréis mi mano tendida hacia vosotros. ¡ No dejo otra manda para que mis crímenes me sean perdonados, y he de alzarme de la sepultura si no fuese cumplida ! ». Cette clause semble bien naïve de la part du père alors que ses fils n'ont même pas respecté le testament de la mère.

3 Cet espace a un seuil à ne pas franchir sous peine de mort. Les fils ont délimité leur territoire. Don Mauro lance cet avertissement à tout intrus : « ¡ El que cruce esos umbrales no vuelve a salir ! » (*RdL*, III, 5, p. 146).

4 *Ibid.*, p. 142.

5 *Idem*.

6 *Ibid.*, p. 144, Dominga de Gómez : « ¡ Vuelve a su silla el rey de Castilla !

« El Manco Leonés : ¡ Vuelven los desvalidos a tener padre ! »

41 *Le père dans Les comédies barbares de Valle-Inclán*

llenos de furias y demencias, y en el rostro la altivez de un rey y la palidez de un Cristo »<sup>1</sup>.

La mort du fils parricide entre dans le processus d'intronisation du Père symbolique dont le grand prêtre sacrificateur est le Pobre de San Lázaro. Don Juan Manuel Montenegro est devenu ce père pour qui on combat, pour qui on offre sa vie, à qui on rend un culte posthume : « ¡ Era nuestro padre ! », clame l'ordonnateur de cette nouvelle religion, celle du Mayorazgo dont l'image arrivera à se confondre avec celle de Dieu le Père. Ce à quoi répondent les fidèles : « ¡ Era nuestro padre ! ¡ Era nuestro padre ! ». Ce peuple éprouve certainement un sentiment de culpabilité : il a aussi participé symboliquement au meurtre par sa couardise ; il va donc désormais pour se racheter vénérer ce père avec tendresse ; il respectera la Loi universelle que laisse le Caballero, Loi qui s'inspire de la loi du Christ – respect de la charité, de la justice, de la prohibition de l'inceste, de l'obéissance au Père – dans une société de type féodal. Par son sacrifice, le Mayorazgo gagne un nouveau pouvoir extra-ordinaire, celui de figer le temps, de paralyser l'évolution de la société ; pouvoir qui lui échappait totalement de son vivant.

---

<sup>1</sup> *RdL*, III, p. 149. Remarquons que les allusions au Christ se sont multipliées : p. 142, « Adegá La Inocente : El Divino Jesús también anduvo por los caminos del mundo con unas alforjinas a cuestras que le bordara la Virgen Madre » ; p. 143, El Pobre de San « Lázaro : ¡ En la gran Jerusalén, hace cientos de años, oyéronse estas mismas voces, que las daban los judíos, repartiéndose la túnica de Nuestro Señor Jesucristo ! » ; p. 148, l'humiliation qu'infligent les fils au père renvoie à celle que subit le Christ face à ses bourreaux avant son martyre.

Pour paraphraser le mythe freudien du père de la horde primitive, qui fut notre point de départ, par sa mort, Don Juan Manuel devient plus puissant qu'il ne l'a jamais été de son vivant<sup>1</sup>. Ses fils de sang sont pris au piège : ils ne pourront pas se soustraire à l'emprise du Père symbolique ; ils sont alors en quelque sorte castrés par « un pleito para veinte años », par cette Loi universelle contre laquelle ils devront désormais lutter. Il est plausible alors d'imaginer le combat entre deux sociétés ; l'une, celle des déshérités, qui se structurerait et se consoliderait autour du mythe du Père symbolique ; l'autre, celle des fils de sang, qui éclaterait à la suite de luttes intestines, chacun des enfants essayant de spolier son frère. Doit-on y voir de la part de Valle-Inclán une remise en question de la viabilité de la société libérale ? Quoi qu'il en soit, les *Comédies barbares* s'achèvent sur le triomphe de Don Juan Manuel Montenegro, mais le combat entre le Père symbolique et le clan fraternel ne fait que commencer.

Sylvie TURC

GRELPP

Université de Paris X-Nanterre

---

<sup>1</sup> « Après l'avoir supprimé, après avoir assouvi leur haine et réalisé leur identification avec lui, ils ont dû se livrer à des manifestations affectives d'une tendresse exagérée. Ils le firent sous la forme du repentir communément éprouvé. Le mort devenait plus puissant qu'il ne l'avait jamais été de son vivant [...]. Ce que le père avait empêché autrefois, par le fait même de son existence, les fils se le défendaient à présent eux-mêmes, en vertu de cette « obéissance rétrospective », caractéristique d'une situation psychique que la psychanalyse nous a rendue familière » (S. FREUD, *op. cit.*, p. 214-215).

## **Reconstruction et correction de l'image du père dans l'œuvre autobiographique de Carlos Barral**

Carlos Barral, plus connu par ses contemporains en tant qu'éditeur et créateur du Prix Formentor de Novela Breve, fut aussi et surtout un écrivain singulier, pratiquement unique dans le panorama de la littérature espagnole contemporaine, aussi bien en ce qui concerne l'obsession auto-centrique qu'en ce qui concerne la multiplicité des chemins par lesquels il aborde la pratique introspective : autobiographie, mémoires, fiction, poésie, journaux intimes.

La totalité de son œuvre nous apparaît ainsi comme une tentative obstinée de recherche de soi, recherche qui se déroule à partir d'un vide initial creusé par la disparition prématurée du père et qui, au fur et à mesure que le travail d'écriture progresse, se ramifie, esquissant de multiples figures du moi, une prolifération de masques qui ont comme dessein ultime une re-création identitaire.

Nous allons donc essayer de déterminer comment cette création de soi se configure, et surtout quelles sont les voies par lesquelles l'autobiographe comble le vide initial et restitue au lien filial son sens et sa continuité. Nous nous appuierons pour cela sur trois récits d'enfance qui suivent une logique régressive. Le premier est celui qui occupe le premier chapitre – « La calle redimida » – du volume 1 des *Memorias, Años de Penitencia*, qui prend comme point de départ l'année 1939. L'enfant a alors onze ans et entre au Collège des Jésuites, espace infernal qui marquera profondément la vie et l'imaginaire infantiles. Le deuxième récit d'enfance se trouve au chapitre VI – « Hijos del Humo » – du volume 2, *Los años sin excusa*, et il narre l'expérience de la guerre. Il se situe donc entre les années 1936 et 1939, c'est-à-dire, de huit à onze ans. Le troisième est celui, inachevé, que nous fournissent les deux chapitres de *Memorias de Infancia*, où le narrateur entreprend un effort supplémentaire d'exploration du moi et d'investigation de la mémoire, en prenant le risque de reculer au-delà de la première frontière de la « rationalité » : les faits racontés devraient se situer entre les quatre/cinq et les huit ans.

Carlos Barral fait partie de la génération des « enfants de la guerre ». né à Barcelone en 1928, il perd son père en 1936, à l'âge de huit ans. La guerre vient juste d'éclater, que le père le quitte. C'est peut-être la raison pour laquelle, dans le premier volume de ses *Memorias, Años de Penitencia*, l'autobiographe décide de transgresser les conventions du genre. En effet, la généalogie n'apparaît pas comme la séquence initiale du

récit autobiographique, mais à la suite d'un premier récit d'enfance marqué par les prédéterminations idéologiques que l'Ordre Nouveau a imposées à la conscience. Ainsi, la lignée qui l'engendre est autant celle de l'héritage biologique que celle de l'héritage historique.

Cette même reconstruction généalogique est hésitante, faite d'images fragmentaires, de traces imparfaites, de silhouettes fantomatiques, qui laissent une marge à la fictionnalisation, au mythe et à la littérature. Sans doute, la disparition physique réelle du père interfère dans le fonctionnement des modèles du mythe familial qui pouvaient s'offrir au personnage, l'obligeant à le convoquer, à le recréer. L'imitation devient ainsi difficile : il faut combler l'absence. La consolidation de la filiation doit se fonder alors sur une série de mécanismes de substitution symboliques ou compensateurs : la peinture ou la photographie qui rendent présente l'image du père disparu et de son être-dans-le-passé ; les armes blanches, les épées, qui sont à la fois objets transmis – acte de possession du père réitéré par l'appropriation du fils – et construction symbolique. Ces épées, supports privilégiés de l'échange imaginaire père-fils, fondent aussi bien l'identité sexuelle (phallique) que l'identification dans un même objet de désir et de culte.

Le répertoire de figures qui se dégagent, malgré l'imprécision systématique, de cet arbre généalogique, déploie une série de variables mythiques plus ou moins topiques, dont l'image légendaire du grand-père – qui ne parvient pas à dissimuler son incompetence au niveau de la praxis concrète –, et la présence dominatrice des femmes vivantes. Nous trouvons aussi, parmi les figures familiales qui entourent l'enfant, un substitut transitoire du père : l'oncle Medina, le « gaucho, una de las personas a quienes más he querido »<sup>1</sup>, personnage qui réitère, sous le regard du narrateur, cette sorte de déséquilibre qui semble dominer l'univers infantile en ce qui concerne les rôles des hommes et des femmes : le caractère romanesque des premiers et le pouvoir quotidien des secondes. Medina, soldat et *cacique* dans des terres et des époques violentes, apparaît, dans l'image retenue par la mémoire, totalement soumis à sa femme tout comme, d'ailleurs, le grand-père légendaire vis-à-vis de la grand-mère.

Cette faiblesse du mâle n'atteint pas la figure paternelle : sa disparition prématurée crée un vide essentiel chez l'enfant, mais en même temps donne un champ absolu à la mémoire et lui permet de revêtir une dimension mythique.

Au vide de la figure paternelle perdue et récupérée par l'élaboration mythique – recherche et thésaurisation d'objets, des traces, appropriation et

---

<sup>1</sup> BARRAL Carlos, *Años de Penitencia, Memorias I*, Tusquets Editores, Barcelona, 1990, p. 99.

#### 45 *Le père dans l'œuvre autobiographique de Carlos Barral*

reproduction de signes extérieurs d'identité – correspond la perte de sens de la figure maternelle, aussi bien du point de vue historique et littéral – cette mère perd toute son énergie après la guerre et devient une femme « mansa y llorosa », antithèse des autres figures féminines autoritaires de la famille – que du point de vue symbolique : les rapports avec la mère sont définitivement débarrassés par le je-dans-le-présent de toute résonance érotique. Si le père est sacralisé par la construction mythique qui le restitue, la mère est objet de déni, de refoulement.

Il faut aussi souligner que l'interférence de l'Histoire est responsable de la désintégration et de la restauration fictives de l'ordre familial. L'Ordre Nouveau s'instaure à la mort du père, suivi de l'effacement de la mère, qui perd son énergie, et sous l'empire de deux personnages tyranniques – des substituts dégradés des figures hiérarchiques légitimes perdues ou effacées – : le cousin Gerardo et la tante Teresa. Rigidité, vulgarité, autoritarisme hystérique s'intronisent dans la maison par leur prise de pouvoir, en net parallélisme avec le Régime et la réorganisation de la vie collective.

De la succession de portraits nébuleux pourvus par le rappel généalogique au vide fondamental causé par l'absence du père – vertige du néant d'abord, fantôme à qui insuffler sa propre vie ensuite, mythe à incarner – et à la famille résiduelle et fictive de l'après-guerre civile, l'itinéraire généalogique de Carlos Barral apparaît moins comme le substrat organique d'une continuité – d'une identité – que comme un assemblage aléatoire de composantes hétérogènes. Dans la conscience du personnage privé de la loi ordonnatrice du père, seul point où le passé estompé et le présent chaotique de l'enfance auraient pu s'articuler, trouver une cohérence et prendre du sens, on voit s'esquisser un double mouvement. Le premier est celui de la crainte de la déstructuration du moi :

a veces, como lobos,  
famélicos, las voces nos sorprenden  
muerden en soledad y nos dispersan  
los casi reunidos sentimientos.<sup>1</sup>

Le deuxième est celui d'automarginalisation, qui a une double fonction : d'une part, ce sera une forme de protection de soi face à la médiocrité envahissante du monde – régime, nation, collège, famille, traversés par une même tension de culpabilité arbitraire –, d'une autre, elle

---

1 BARRAL Carlos, « Timbre », in *Metropolitano*, Ediciones Cantalapiedra, Torrelavega, 1957, p. 18.

permettra de fonder une nouvelle généalogie. La lignée ainsi conçue deviendra mythe grâce à la recherche d'autres présences tutélaires (les poètes, les philosophes, les écrivains) et à la reconstruction et l'incarnation de l'héritage paternel, accomplie dans un territoire spécifique, celui du paradis maritime de Calafell.

La figure paternelle constitue, dans sa dualité absence (physique)/ présence (mythique), non seulement le point de départ de la recherche existentielle et de la construction de l'image de soi, mais aussi une sorte de prédestination, d'ébauche, de forme potentielle. Tout au long de son existence, Carlos Barral essaie de reproduire cette figure inachevée, de l'incarner, que ce soit en prolongeant les mêmes passions, en s'appropriant les mêmes rapports nourriciers avec la mer et fraternels avec les pêcheurs, en s'enfonçant dans le labyrinthe de la langue catalane et de son jargon maritime ou en réunissant les traces qui signalent la présence du père d'abord (les livres, les hameçons, les bateaux) et de sa mémoire ensuite (le père raconté par les autres, le mythe communautaire).

Calafell est l'espace propice pour célébrer le rite de la résurrection du père, pour reprendre son existence et la continuer. Ce rituel implique à la fois un exorcisme contre la mort et une « insémination » identitaire, à partir de l'identification magique entre le père et le fils qui s'opère grâce à la répétition du geste quotidien. Cette cérémonie serait impossible à Barcelone, où l'identification avec le père est toujours de signe négatif – identification avec les actes que le père n'a pas accomplis ou les vœux qu'il avait exprimés et qui n'ont pas été respectés, les tableaux que le père n'a pas peints ou les murs qu'on a « profanés » en accrochant « d'autres » tableaux –, et cela par obéissance à une logique de la nécessité : si cette identification avec l'image urbaine du père était positive, elle mènerait à la légitimation du rôle de l'industriel catalan et, pire encore, à l'intégration opérationnelle du personnage dans une classe sociale détestée autant que détestable.

Au cours de la nécessaire sélection que fait le moi dans l'héritage paternel, Carlos Barral retient et adopte les valeurs esthétiques, poétiques et mythiques, alors qu'il fait abstraction des valeurs matérielles en tant que supports concrets de l'existence. C'est à Calafell aussi que le personnage guette la corporéité paternelle, ses traces et ses vestiges, organisés autour d'une image séminale, la profusion d'hameçons et de livres dispersés ; et c'est là, dans l'espace symbolique de Calafell, que la métaphore trouve son envers et ses limites. En effet, les unités de sens qui correspondent aux signifiants de la vie et de la perpétuation – semailles, fructification dans le

#### 47 *Le père dans l'œuvre autobiographique de Carlos Barral*

temps, récolte de contenus symboliques – sont confrontées en permanence avec celles qui connotent les signifiants de la mort : désagrégation, morcellement, guerre, finitude.

Au cours de ce travail de restitution, le « personnage » du père se dessine peu à peu. Son héritage sera délibérément imité, reproduit par le fils, qui deviendra à son tour ce personnage – « extrañamente vestido » – qui traverse les pages du deuxième volume des *Memorias, Los años sin excusa*, et qui a déjà fait sienne l'image paternelle du « génie créateur ». Génie créateur qui deviendra avec le temps génie protecteur, susceptible, par l'intermédiaire de son fils, de sauvegarder la tradition, de perpétuer l'image immaculée du souvenir.

Face aux mutations qui menacent l'univers mythique de l'enfance, et avec lui la figure mythique du père, Carlos Barral assume une attitude conservatrice, mais en même temps il se voit obligé d'établir un compromis entre l'histoire et la mémoire, qui voudrait faire de Calafell l'espace intemporel du lignage – « Aun paso mi tiempo libre en esta casa » –, siège de la légitimité identitaire.

Calafell a une dernière fonction dans la construction du moi, par rapport au vide de sens provoqué par l'absence du père : celle de fournir à Carlos Barral enfant des modèles masculins inscrits dans une tradition qui inclut, non seulement la mer et ses travaux, mais aussi un code moral et une conception intégratrice du métier.

La saga de Calafell contient une série de récits paradigmatiques qui racontent des exploits d'adresse et de courage en glorifiant la dimension héroïque de l'homme qui fait face à la nature déchaînée. À cela s'ajoute la composante patriarcale, apportée par les figures exemplaires des vieux, dépositaires du savoir de la communauté et de l'autorité qu'il leur confère. Le rapport avec la figure paternelle, dans ce rôle de génie tutélaire qui lui est attribué par la mémoire collective, s'impose. Le fil conducteur qui part du patriarche local s'entrelace avec celui de la lignée paternelle et finit par tisser la trame du « personnage » incarné par le fils sous le masque du *Capitán*. Peu à peu, le Capitaine occupera des zones de plus en plus étendues de l'existence – le Capitaine qui *dévore* l'Éditeur dans les réunions mondaines – et il deviendra l'élément essentiel de la composition physique et vestimentaire qui consacre sa cohérence. Cette fascination par l'image patriarcale pourrait s'expliquer par le besoin de répertorier des modèles susceptibles de combler le vide laissé par la disparition du père, mais aussi par le besoin de se référer à une – ou plusieurs – figures

légitimantes dotées d'autorité naturelle. Citons à ce propos quelques exemples qui montrent cette volonté de renforcer la puissance symbolique, sa fonctionnalité polysémique : la figure de Ramonet qui préside le banquet de noces de Carlos Barral, ou celle de Joannot, à la fois marin aux ordres du père et guide dans le partage de la vie quotidienne. Tous les deux sont des figures fragmentaires du père projetées sur un système implicite de correspondances, et sont aussi source de savoir. Le rapport garde un caractère rituel et ouvre des chemins initiatiques, encadrés par les vieilles histoires des anciens héros, véhicules littéraires d'un paradigme moral omniprésent (tendresse plus courage) et héroïque.

La cohérence du passé fonde la cohérence du présent, et la tension constante en vue de retrouver une forme pleine d'identité qui a existé dans le passé – mythe calafellien de filiation paternelle, maison calafellienne comme prolongation maternelle –, met en évidence la nécessité de se reconnaître, de constater la continuité du moi, « su mismidad » inaltérable. Une composante fondamentale de ce dessein est la dépossession irréparable du *Capitán Argüello*, le bateau du père, qui ne pourra pas être littéralement restitué, mais qui le sera symboliquement, grâce à la construction d'un nouveau bateau qui porte le même nom. La continuité se matérialise dans le bateau, conçu comme un lien magique qui restaure la figure du père au centre d'un système complexe de signification préalable et inaugural : il faut trouver la matière, la forme, la couleur des origines, ce que le temps et le père ont construit et donné au fils. La reconstruction – la *mimésis* – entreprise par le fils lui permet d'apporter sa propre marque depuis le présent de l'histoire : les corrections, les améliorations rêvées, la transmutation de l'imaginaire en objet intégrateur, en entité vivante.

Dans le cas du *Capitán Argüello*, le geste de récupération exacte échoue à cause d'un acte hérétique : la vente consentie par la mère et vécue par le fils comme un attentat au culte du père et comme une privation d'identité. La perte définitive du bateau produit une mutilation du moi, un vide qu'il faudra combler grâce à un énorme effort de recréation, de résurrection. L'épisode du démantèlement confirme la valeur mythique de l'objet culturel : le narrateur insiste sur le « cuerpo muerto », sacré, parfait et incorruptible, intemporel. Le caractère irréversible de la perte installe dans le moi une espèce de déchirement radical, que le personnage tente de compenser en recréant, comme un demiurge, le lien magique et l'objet qui l'incarne. C'est donc lui qui dessine le nouveau bateau, suivant les plans de l'ancien. Une fois achevé, le *Capitán Argüello* bis permet que resurgisse un corpus de mythologies préexistantes, qui demeuraient en attente de la

#### 49 *Le père dans l'œuvre autobiographique de Carlos Barral*

résurrection, d'une « articulation signifiante » à la faveur de l'immersion mythique restaurée. Enfin, le *Capitán Argüello* constitue le décor idéal pour déployer la mise en scène littéraire du motif du voyage et promouvoir le masque du Capitaine, qui se consolide jusqu'à occuper le premier plan dans la représentation du moi, au moyen du déguisement en patron d'antan, prolongé d'ailleurs jusqu'à l'actualité de l'écriture.

Ces contenus du mythe maritime, aussi bien que les épées héritées du père et utilisées comme décor rituel lorsque l'adolescent met en scène l'imbrication de sexualité et poésie qui fonde son imaginaire, occupent une place de choix parmi les matériaux de l'écriture.

Une autre pratique artistique s'ajoute à l'écriture, une pratique liée à la fois au culte du père, aux tentatives de substitution magique – reprendre sa vie et corriger les erreurs commises – et de résurrection, et au besoin d'exorciser la menace de réitération du passé qui pèse sur l'héritier : « Pintar era vengar a mi padre de su dimisión industrial, sustituir su historia frustrada por la mía »<sup>1</sup>.

Il nous semble pertinent de signaler que Barral part d'une lecture de la vie du père qui n'est pas nécessairement exacte. La restitution implique l'interprétation, l'écriture contient le mythe. Nous n'avons pas trouvé – et apparemment, il n'y en a pas eu – de vrai substitut paternel dans le parcours de Carlos Barral. Le tiers terme du triangle œdipien étant absent depuis le jeune âge, le mythe prend le relais. Faisant référence aux mécanismes de formation du mythe, Ernest Jones signale celui de la « décomposition » :

Le plus intéressant de ces mécanismes de formation du mythe, connu sous le nom de « décomposition » est l'inverse du mécanisme de « condensation », si caractéristique du rêve : en effet, tandis que ce dernier processus fond en un seul personnage les attributs de plusieurs individus (comme dans un montage photographique) le processus de décomposition, au contraire, éparpille les divers attributs d'un individu, pour créer plusieurs personnages. Une personnalité complexe se trouve ainsi dissoute et remplacée par d'autres, possédant chacune l'un des traits du modèle original.<sup>2</sup>

Au-delà des images-reflet du père que nous avons déjà mentionnées, cette remarque nous suggère un autre procédé de déplacement, beaucoup plus subtil et complexe. Carlos Barral cherche à construire son identité sur les traces du père, mais ne la crée vraiment que grâce à l'écriture. Et le trait

---

1 BARRAL Carlos, *Años de Penitencia*, op. cit., p. 160.

2 JONES Ernest, *Hamlet et Œdipe*, Éd. Gallimard, Paris, 1967, p. 133.

marquant de cette création est la multiplicité des représentations, la dialectique des masques qui mettent en scène la stratégie d'occultation/dévoilement autour de laquelle s'organise l'ensemble de l'œuvre. Les masques du Poète, du Capitaine, de l'Éditeur ou du Résistant recouvrent et cachent la personne, tout en étant parfois des métaphores qui révèlent partiellement le moi. Nous avons ainsi l'impression que, dans cet élan identificateur qui porte Carlos Barral vers la résurrection du père, ces mécanismes de dédoublement ou décomposition ne se déploient pas au niveau de la représentation du père, mais au niveau de l'auto-représentation. C'est dans l'espace du moi que ces personnages actualisent les divers attributs de l'individu, et c'est à l'intérieur de ce réseau que les contradictions propres à la figure du père prennent corps. Revenons au texte de Jones :

En ce qui concerne le groupe de légendes auquel Hamlet appartient, la décomposition se manifeste clairement à travers le « père », qui se scinde entre deux personnages : le père bien-aimé, le tyran haï. Le héros, dès lors, se débat entre ces deux aînés.<sup>1</sup>

À l'intérieur du système érigé par l'autobiographe, l'Éditeur – une des figures produites par le dédoublement – reprend la dimension « contaminée » de l'activité industrielle du père, et devient par là le despote de la configuration symbolique du moi. Il finira par être *tué* par le Capitaine, figure dédoublée du père aimé. Toute la dialectique de refoulement et d'identification propre à la configuration œdipienne se réaliserait ainsi à l'intérieur du moi, faute d'avoir pu se réaliser par rapport à la personne extérieure du père. La fonction d'autorité propre à « l'aîné » manquante, serait assumée, vers la fin de sa vie, par le masque du Patriarche, qui incarne à la fois le Père et le fils, et qui se fait le gardien du patrimoine familial, qui conserve et transmet l'héritage précieux d'un profil identitaire sans faille, et le lègue à ses descendants, dans la personne de son petit-fils Malcolm.

La peinture est une autre tentative d'appropriation de l'image du père absent, sous la forme de la continuité et de la correction. L'intention est double : s'assumer comme l'héritier dans un domaine qui donne la priorité à la praxis artistique sur la praxis industrielle – ce qui veut dire purifier l'image paternelle par déplacement vers l'activité esthétique – et donner consistance littéraire à l'avenir, en imaginant une vie différente, hors des

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 133.

### 51 *Le père dans l'œuvre autobiographique de Carlos Barral*

sentiers battus de la tradition familiale et la convention sociale. Il faut pour comprendre cela rappeler que le « destin » industriel de Carlos Barral semblait fixé par avance, et que le poids de cette délégation des fonctions paternelles apparaissait comme un obstacle majeur aux projets d'écriture. Ce détour permettrait donc d'éluder l'appartenance au système sans perdre pour autant la légitimité de la filiation, et de corriger l'histoire paternelle *a posteriori*, c'est-à-dire, de recréer pour lui une image en consonance avec le paradigme personnel, rédimé du « pecado industrial » par l'art. Il y a sans doute une très grande inflexibilité dans ce projet de réparation de la figure paternelle – réparation par rapport à lui, le fils – qui n'est au fond qu'un projet narcissique. Carlos Barral n'échappe pas à la rhétorique de la rédemption ou de la condamnation, bien que les modèles personnels s'opposent, sur le plan axiologique, à ceux que prêche le système. Cette continuité et cette purification recherchées impliquent l'abandon de toute référence matérielle. L'abstraction esthétisante tend à soustraire l'image du père – et, donc, sa propre image – au circuit économique.

#### **La rédemption de la mémoire**

Le travail de transfiguration mythique de la figure du père et celui, corrélatif, de la construction du moi, ont le but d'achever un autoportrait sans faille, où les zones d'ombre du passé soient rachetées par l'effort conjoint de la conscience et de la poésie. Refus de la « vida capsulada » et sublimation des pertes constituent le socle sur lequel reposent les virtualités du moi et ses masques successifs. Mais il y a encore des fautes à expier. Le chapitre « Hijos del Humo » du volume II des *Memorias* s'inscrit, comme « La calle redimida » (1<sup>er</sup> chapitre volume I), dans cette logique de pénitence-excuse-punition déjà explicitée par la corrélation sémantique des titres choisis par l'écrivain. Il s'agit donc d'une instance de plus de l'expiation où Carlos Barral purge l'impossibilité d'assumer de façon légitime la mémoire des « enfants de la République » (s'adressant à Jaime Salinas, fils du poète Pedro Salinas, exilé du dehors) :

No Jaime, yo no soy exactamente un niño de la República. Eso tú. Yo, a lo sumo, me contagio.<sup>1</sup>

À partir de ce péché originel, le narrateur tente de restaurer une diffuse filiation politique en recherchant dans l'idéologie familiale des

---

<sup>1</sup> BARRAL Carlos, *Los años sin excusa, Memorias II*, Barral Editores, Barcelona, 1978, p. 151.

déterminations implicites qui lui permettent de prendre distance par rapport aux options de sa propre classe. La confrontation avec l'exilé de l'extérieur Jaime Salinas renvoie le narrateur à ses *Memorias de un niño de derechas*, et, donc, à la faute historique de ne pas avoir appartenu au groupe qui défendait les valeurs libertaires, mais à celui des vainqueurs, fondement du Régime.

Situé à un point crucial du récit, le chapitre n'a pas pour seul objectif de racheter le personnage de sa contamination politique, il a aussi celui de rétablir une vérité historique. Il ne s'agit pas cette fois d'élaborer une reconstruction figurative des lieux de l'enfance, mais de suivre les traces de l'identité idéologico-politique du père, qualifié de *républicain de droite*. Cette définition, transmise sans doute par les adultes de la famille, n'est authentifiée par aucune marque concrète – ni dans le monde des objets, ni dans l'espace de la mémoire personnelle – qui autorise son appropriation en tant que trait identitaire. Le père, absent, ne légitime aucune des options politiques opposées. En revanche, il est un fait symptomatique : la « desmemoria » du narrateur est totale en ce qui concerne toute référence à la République au sein de l'univers familial. En conséquence, la conduite de la quête d'identité politique revient à la remémoration directe des faits de la guerre, passés sous silence jusqu'alors. En effet, dans la première version du récit d'enfance établie dans *Años de Penitencia*, la guerre n'apparaît que sous son aspect « théâtral », comme un spectacle vu par l'enfant – spectateur lointain – depuis le balcon de la maison. Pour la première fois, donc, le narrateur se dévoile comme témoin direct d'événements de la guerre, cette guerre qui constitue l'espace et le temps où l'identité définitive s'est forgée. La rétrospective qui nous occupe marque un deuxième degré d'exploration de l'enfance, éludé jusqu'ici, et rend possible l'insertion de ce que nous appellerions, paraphrasant Philippe Lejeune, le « roman du père », ainsi que l'éclaircissement des circonstances de sa mort. Ce que Carlos Barral cherche dans les images retenues par la mémoire, c'est l'impossible légitimité qui lui permettrait de matérialiser un désir rétrospectif, d'enraciner la cohérence problématique du moi dans un passé fantasmatiquement corrigé. Le pouvoir du désir mène jusqu'à la fabrication de faux souvenirs, à l'appropriation des souvenirs d'autrui, devenus dans sa conscience des actes vécus et spontanés de célébration républicaine (spectacle du 14 avril). Mais l'incorporation d'une telle séquence à l'univers de l'expression poétique – destinée à configurer la plus stricte vérité du moi – ne suffit pas pour

53 *Le père dans l'œuvre autobiographique de Carlos Barral*

opérer la métamorphose rédemptrice qui ferait de lui un enfant républicain :

Lo curioso es que conservo infinitos recuerdos de esa época, no del todo descoordinados y que constituyen una densa textura, y ninguno de sus flecos me orienta hacia la sensación de que en mi casa se viviese la política o de que la vida de mi familia hubiera encontrado un ritmo cívico particular, identificable, que me gustaría tanto caracterizase el período o que me he pasado la vida soñando que me rodeó en aquellos años.<sup>1</sup>

Les positions politiques de la famille font donc partie de ces *vides vertigineux* de la mémoire où la tentative de restauration aurait voulu trouver – créer, inventer – des germes annonceurs d'une cohérence future. Cette absence de repères politiques sera progressivement comblée par l'engagement de l'Éditeur – abondamment traité par la narration autobiographique – et surtout par le rôle politico-institutionnel tardivement assumé dans la vie – sénateur du PSOE, député européen. Cette dernière séquence n'a pas été intégrée au mythe personnel par la voie de l'écriture dans les *Memorias*, mais elle est la conséquence logique d'un parcours discernable chez l'autobiographe.

La République est, dans la mémoire enfantine, une sorte de contresens, puisqu'elle n'évoque que le sentiment de paix bourgeoise consolidé à l'intérieur de la famille ; et, en tant que souvenir, elle se tient donc totalement à l'écart des mythologies héroïques qui viendront plus tard en recouvrir le sens jusqu'à la saturation. « L'autre » République est un territoire exclu, étranger, lointain, non signifié dans le cadre de l'expérience enfantine.

La position occupée par la famille sur l'échiquier politique est désignée de façon indirecte et négative par l'autre, celui qui était jusqu'alors absent, le révolutionnaire ; et sa détermination dérive davantage d'une condition sociale – la bourgeoisie – que d'une instance idéologique. C'est-à-dire qu'au fur et à mesure que le texte se déroule et à partir de la première définition abstraite appliquée au père – *républicain de droite* – la famille devient graduellement une famille de droite, dans la mesure où elle est – ou semble être – objet de surveillance, de menace, de persécution, victime désignée sinon exclusive. La notion d'appartenir à une famille qui jouit d'une position sociale élevée n'est pas explicitée seulement par nombre de détails du comportement quotidien qui illustrent la paix bourgeoise, mais aussi par la conscience nette – de la part du

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 154.

personnage infantile et du narrateur – de la distance qui le sépare des autres.

Grupos de jovenzuelos iban de casa en casa requisando imágenes para el fuego. Salían de casi todas con horribles ejemplares litográficos de la Santa Cena e incombustibles vírgenes de yeso. En la mía, por respeto todavía, no entraron, pidieron que se les diera lo que hubiese.<sup>1</sup>

En tout cas, le bouleversement qui affecte un monde jusqu'alors confortable et organisé, ouaté (« acolchado ») installe au centre de la vie quotidienne l'imminence de la mort, et au centre de la menace, la figure du père.

Le travail de restauration autobiographique a, dans le cas de Carlos Barral, un double versant : celui de la constitution progressive de la congruence du moi, à partir de certaines *Señas de identidad* mutilées à l'origine et des stigmates de la faute individuelle et collective, et celui de la reconstitution et de la correction de la biographie paternelle, afin de façonner le mythe tutélaire d'où la recherche personnelle pourrait extraire les prémisses légitimantes. La mise en scène de ce que nous avons appelé le « roman du père » répond à cet objectif d'opposer à l'image, possible au niveau du paradigme, « père-bourgeois-de-droite », celle du père victime-innocente du fanatisme ambiant, ce qui permet d'évacuer le conflit causé par la divergence d'orientations du père et du fils, et la mise en cause du père qui s'ensuivrait.

Le péché originel d'appartenir au groupe des vainqueurs est expié par la victime familiale, sacrifiée, même indirectement, à la vague révolutionnaire. La mort du père est donc la première expiation historique dans la vie de Carlos Barral, le cataclysme familial qui reproduit le cataclysme national, et qui s'inscrit à l'intérieur d'une logique progressive et inéluctable. Au niveau du discours, cette progression se manifeste aussi bien sur le plan événementiel que sur le plan symbolique, par la récurrence d'actes de sacrifice autour de l'image sacrée du Père et de ses attributs : mort du curé, incendie de l'église, décapitation du Christ. Les fondements du monde vacillent, et l'abandon ontologique où l'enfoncera la mort imminente du père constitue un point à la fois de convergence et d'articulation avec le cours de l'Histoire, au moins dans sa configuration métaphorique. En effet, la condition d'orphelin sera une condition partagée avec les vaincus, une forme d'exil préalable aux exils de la conscience, et

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 157.

55 *Le père dans l'œuvre autobiographique de Carlos Barral*

susceptible de légitimer une identification postérieure ; tandis que la restauration symbolique de la figure du Père opérée par les vainqueurs dans la personne du Caudillo sera perçue comme un substitut bâtard, un simulacre.

Les derniers jours de la vie du père sont racontés de manière presque phénoménologique, suivant une stratégie d'où la réflexion est exclue. Le récit commence par décrire l'atmosphère d'inquiétude familiale pour se cristalliser ensuite sur l'image de la voiture chargée d'essence, porteuse d'une mort annoncée. Le passage de « las primeras alarmas » à cette objectivation de la menace – et la condamnation – qui pèsent sur le père s'inscrit dans une accélération du rythme narratif, qui mène d'abord à l'enfermement de la famille et ensuite à la fuite manquée vers la ville et au refuge chez Joannot, avant le déplacement à Barcelone, où, au bout de quelques jours, surviendra la mort.

La narration suit en apparence les faits, mais en réalité elle nous livre plutôt une série de comportements dont la justification objective ne sera pas vérifiée. Le discours dramatise une persécution dont le père ferait l'objet, mais qu'aucune donnée objective ne viendra confirmer. Il y a sans doute, dans la limitation délibérée de la perspective narrative, une tentative de reconstitution de la vision infantile, incompétente pour établir un lien rationnel entre la tension familiale et la perturbation historique, pour déchiffrer les faits. Mais l'abstention du narrateur adulte et ses omissions ne sont pas pour cela moins symptomatiques. Dans cette instance de reconstitution de la mort du père, aucune interrogation du je-dans-le-présent n'essaie d'éclaircir deux points essentiels pour la compréhension du passé : y a-t-il eu, oui ou non, de la part des révolutionnaires, une action ou une intention, concrétisée dans la pratique, d'attaquer le père ? Et si cela a été le cas, pourquoi ? Les comportements évoqués ont-ils été produits par une inquiétude subjective, ou « las primeras alarmas » avaient-elles un fondement objectif ? Évidemment, la situation de crise historique réelle autorisait toutes les craintes, et il serait plus que jamais difficile d'établir les limites entre le réel, l'imaginaire collectif et l'imaginaire individuel. Mais en privilégiant la version subjective – celle de l'enfant témoin, celle du groupe familial et de son entourage – le narrateur adulte répond aussi à une double nécessité imposée par l'élaboration textuelle et la fonction symbolique de l'épisode. Le père de Carlos Barral ne meurt pas, comme tant d'autres, exécuté par les révolutionnaires, mais de mort naturelle. Tout le récit tend à établir de façon incontestable le caractère de « victime de la guerre » de Barral père, à établir une relation de cause à effet entre le

harcèlement dont il était apparemment l'objet et sa défaillance cardiaque. Ce qui est, d'ailleurs, parfaitement vraisemblable, et probablement vrai. Nous avons déjà signalé que Carlos Barral proscrit de son discours toute émergence affective. La seule voie de dramatisation admissible du roman du père se situe donc au niveau de la structure même du récit, là où elle ne sera pas perçue comme un effet rhétorique. Toute réflexion ou analyse *a posteriori* auraient ôté de l'efficacité au procédé, tout en affaiblissant l'articulation causale des faits. La même explication pourrait être donnée concernant l'omission, dans le texte de *Los años sin excusa*, des manifestations préalables de la maladie paternelle, qui sont cependant copieusement mentionnées dans un troisième récit d'enfance, celui des deux chapitres de *Memorias de infancia*, situé dans un passé antérieur à la guerre, et où la cardiopathie du père est présentée comme une affection chronique. Faire allusion explicite à la préexistence de la maladie aurait probablement consolidé l'hypothèse de la relation cause-effet entre la tension produite par les événements et le dénouement fatal, mais en même temps – et paradoxalement – l'aurait relativisée. D'ailleurs, l'omission de la défaillance physique déjà agissante est un moyen de préserver le mythe paternel, ainsi qu'un mécanisme supplémentaire de dramatisation : la soudaineté – et l'apparente imprévisibilité – du passage de la vie à la mort comportent un effet de chute dans le vide, qui aurait été réduit par l'existence d'une menace antérieure, biologique et non historique.

La fracture temporelle qui marque la métamorphose de Carlos Barral enfant, cette perte subite d'identité qui fait de lui « un huérfano para siempre », ouvre un processus de déstructuration durable et dégradant du moi, mais signale aussi l'accès à un stade qualitativement supérieur de l'existence : celui de la mémoire organisée, celui de la liberté d'opinion et de circulation.

À partir du 20 août 1936, date de la mort du père, l'enfant devra assumer l'irréparable perte, mais aussi explorer les voies possibles de recomposition de l'existence quotidienne, et répondre aux exigences du principe de réalité. Un exemple de cette évolution nous est donné par le récit du retour à Calafell en 1937, qui clôt le cycle de la dépossession et amorce celui de la récupération. En effet, la première dépossession identitaire provoquée par la perte du père s'amplifie avec les formes diverses d'usurpation de l'identité qui dérivent de la « redistribution révolutionnaire » (le bateau, la maison, les jouets) et le démembrement du système d'objets qui constituaient l'existence quotidienne. Mais simultanément la mère réussit à récupérer partiellement la maison, et

57 *Le père dans l'œuvre autobiographique de Carlos Barral*

entame la reconstitution du réseau de significations qui rendent à la vie familiale son cadre de références. Le moment-charnière entre la privation et la restitution est le seul où l'harmonie entre l'enfant et le paysage de Calafell soit interrompue, et c'est la notion de désagrégation et profanation de « lo mío » en tant qu'émanation objectuelle de l'univers privé, la blessure de l'exposition du moi à la mutilation, qui prévaut sur l'habituelle expérience fusionnelle.

La guerre est analysée, donc, comme la période configuratrice de la conscience, celle qui jette les bases définitives de la perception ultérieure du monde, à la fois cause des carences originelles que la vie adulte devra combler, et espace symbolique où se trouvent les indices qui permettent de déchiffrer les masques constitutifs de la métaphore du moi. Itinéraire initiatique qui marque la fin de l'enfance, la convulsion historique régit l'alchimie complexe de constitution de l'imaginaire, ainsi que sa fonction correctrice. Les failles du moi sont compensées par la sublimation : exercices d'imagination qui aident à surmonter la peur, exercices imaginaires qui aboutissent à la création poétique. Dans sa tentative finale d'établir un bilan de cette deuxième lecture interprétative de l'enfance – technique de dévoilement progressif qui avance pas à pas dans la voie de la rétrospection et de l'introspection, et qui s'achèvera avec *Memorias de infancia* – et de cerner un faisceau de filiations décelables, Carlos Barral adopte un éloignement programmatique, adapté à l'intention énoncée de se fondre dans le contexte générationnel, en effaçant toute trace de spécificité individuelle. Il s'agit donc de lutter contre l'indétermination imposée par l'Histoire – « hijos del humo » – et contre la partialité du regard individuel – qui n'est pas revendiqué, mais qui imprègne le tissu discursif –, par la redéfinition de l'identité collective. La catégorie s'impose une nouvelle fois comme corollaire de la quête, la dimension individuelle s'estompe au bénéfice de la communauté d'expérience :

En mi caso, ya he insistido mucho en ello, todo comenzó como ceremonial de la orfandad, y con el sentimiento de definitiva derelicción, pero tampoco eso me parece muy singular. Estoy convencido de que, en formas y circunstancias diferentes, lo esencial de esta experiencia tiene un aspecto bastante común en gentes situadas en coordenadas parecidas.<sup>1</sup>

Au bout de la recherche, la filiation politique désirée n'atteint aucune réalisation concrète ou documentaire, et la formule « hijos del humo » – les enfants de la guerre, mais aussi de ce qui est insaisissable, du néant – ne

---

1 *Ibid.*, p. 180.

fait que le confirmer. Cependant, et de manière implicite, cette identité s'est construite tout au long du chapitre grâce à une série d'indices significatifs. L'expérience de la période républicaine jette les bases de la future conscience en se structurant, contre toute attente, autour des valeurs de tolérance sociale et idéologique, et d'une certaine rigueur dans l'élaboration intellectuelle, et, surtout, d'ouverture vers la vie autonome. En somme, toutes les pratiques de liberté que l'Ordre Nouveau, implanté à partir du triomphe des « nationaux », tentera systématiquement d'abolir. La mémoire, dans son travail de recréation et de sélection des souvenirs, finit par générer la filiation manquante et ancrer les futures options esthétiques et éthiques. Bien que Carlos Barral ne puisse pas se prévaloir de l'héritage républicain, comme Jaime Salinas, il peut au moins s'emparer d'une partie de sa mémoire collective.

### La mémoire lointaine

Dans cette nouvelle approche, l'enfant apparaît surtout comme un spectateur du monde, se laissant pénétrer par lui avant de construire un monde à soi. Pour la première fois, *Memorias de infancia* dévoile l'envers mythique du père, puisque le souvenir infantile évoque l'image du père malade, image qui a laissé une marque définitive sur la conscience. Et en même temps, c'est aussi ce regard de la première enfance celui qui permet l'émergence du double compensateur, celle de l'oncle Luis. L'oncle Luis avait été mentionné dans *Años de Penitencia* de façon incidente :

Mi tío Luis, un personaje casi mitológico, alto y fornido, mayor que mi padre, que entraba en las casas por las ventanas y nos volteaba por el aire...<sup>1</sup>

Après cette allusion, l'image de l'oncle Luis disparaît des *Memorias*, et toute évocation, recherche ou reconstruction d'une figure exemplaire, tout repérage identitaire conduira désormais à la figure absente du père, destinataire exclusif d'un culte privé.

En revanche, le premier chapitre de *Memorias de infancia* s'ouvre avec la figure mythologique de l'oncle Luis, qui s'oppose souvent à celle du père dans la perception infantile – force physique illimitée, toute-puissance héroïque attribuées à l'oncle, invalidité latente ou manifeste dans le cas du père – et qui semble jouer un rôle prééminent dans la constitution de l'imaginaire infantile. Même du point de vue de l'image sociale, matérialisée dans la perspective de l'enfant par les voitures respectives, la *Grand Page* café au lait de l'oncle l'emporte nettement sur la *Buick* grise

<sup>1</sup> BARRAL Carlos, *Años de Penitencia*, op. cit., p. 86.

### 59 *Le père dans l'œuvre autobiographique de Carlos Barral*

du père. Nous pourrions nous demander si ce déplacement de l'axe de l'imaginaire héroïque vers le modèle paternel s'est fait *a posteriori*, comme une condition pour la restructuration de la personnalité de l'orphelin, ou si nous assistons à une resémantisation de la figure paternelle nécessitant l'annulation du modèle compétitif, la disparition du double. Toujours est-il qu'aucun des passages consacrés au père n'atteint un potentiel d'exemplarité héroïque équivalant à celui attribué à l'oncle Luis.

Le deuxième élément qui peut nous conduire à modifier la première lecture est qu'au-delà de la disparité de condition physique existant entre les deux frères et de la diversité de leurs comportements – l'oncle est beaucoup plus expansif, en apparence, que le père –, lorsque les deux Barral sont ensemble – et surtout dans le territoire sacré de Calafell – ils constituent un couple fonctionnel, une structure gémellaire et archétypale<sup>1</sup> :

Pero los dos hermanos parecían completamente complementarios y mutuamente imprescindibles en esas y otras aventuras científico-deportivas.<sup>2</sup>

Cette dimension de double incarnation du mythe paternel est absente dans *Años de Penitencia*, où la conscience réflexive du narrateur a aménagé les composantes de la mémoire selon l'orientation définitive de la recherche identitaire.

Dans son origine, donc, le mythe est duel. Mais il existe un troisième élément qui, outre la filiation généalogique et le nom, place le fils sur la trace du père : leur vocation commune pour la construction de la mémoire. Barral père apparaît dans *Memorias de infancia* comme le véritable architecte de la mémoire familiale, celui qui produit, conserve et archive les documents qui l'authentifient. Que ce soit par l'entremise des portraits, des dessins, des plans, des photos, du stéréoscope, des films, Barral père est le chroniqueur de la vie familiale, un chroniqueur graphique capable de commenter – « casi siempre con ironía » – ses propres expériences. Il nous semble plausible de mettre en rapport la constante activité autobiographique de Carlos Barral fils – et son exercice permanent de la distanciation ironique – avec cette image de gardien de la mémoire

---

1 Faisant allusion aux différentes formes du culte des jumeaux dans les cultures primitives et la mythologie, Otto Rank attribue leur dimension héroïque au fait que « eux aussi sont des animaux totémiques qui se sont rendus indépendants de la procréation sexuelle en se créant eux-mêmes par le désir immortel de l'âme » (RANK Otto, *Don Juan et le double*, Payot Éd., Paris, 1973, p. 96).

2 BARRAL Carlos, *Memorias de infancia*, deux chapitres inclus dans l'édition de *Años de Penitencia* de Tusquets Editores, Barcelona, 1990, p. 20.

familiale attribuée au père, et de l'inclure dans les nombreuses lignes de continuité qui les lient. En outre, ces documents graphiques légués par le père se situent à l'origine même de l'entreprise autobiographique, qui s'en sert chaque fois que la mémoire hésite. Cette pratique est particulièrement significative dans *Memorias de infancia*, puisque les photos du petit enfant – antérieures à la structuration de la mémoire – lui fournissent des fragments de sa propre identité qui resteraient inaccessibles sans elles, lui permettent de connaître d'abord et de reconnaître ensuite l'enfant qu'il a été, et de compléter ainsi l'image de soi, en lui restituant sa dimension évolutive, son être-dans-le-temps.

Une dernière conséquence de la consolidation gémellaire du rôle masculin est l'aggravation du déséquilibre entre l'image paternelle et l'image maternelle. En effet, nous avons déjà signalé l'affaiblissement et la neutralisation de l'image maternelle, aussi bien sur le plan de la représentation textuelle que sur celui des contenus symboliques qu'elle peut comporter ou susciter<sup>1</sup> :

La comunicación del niño con el padre lo era con el clan de los Barral, del que estaba excluida la madre y que en realidad ya era completamente imaginario tras la desaparición del tío Luis. Pero tenía raíces en el pasado, en un pasado ignorado pero vivamente intuido por el niño, que se sentía, creo yo, en su extremo sensible, como en la punta de una hoja de lanza, metáfora nada rara en aquella casa que las almacenaba.<sup>2</sup>

Nous constatons donc l'existence d'une prédétermination clanique masculine qui condamne la mère à l'ostracisme, à laquelle nous devons ajouter une certaine « absence dans la présence », motivée probablement par les conditions socio-économiques de la famille et les habitudes de la bourgeoisie de l'époque, qui font que les actes quotidiens pendant lesquels le rapport mère-fils peut se construire affectivement soient très souvent effectués par la bonne et non par la mère. Tota apparaît ainsi plus installée dans son rôle d'épouse que dans celui de mère, en ce qui concerne le

---

1 Otto Rank, dans l'ouvrage cité, nous donne une nouvelle piste tendant à confirmer cette exclusion : « On peut faire, dans le domaine spirituel entier de l'humanité, cette constatation, que le développement de la culture en général et de l'individu en particulier se fait par émancipation progressive de la domination maternelle. Cette tendance [...] a donné aussi naissance à la croyance à l'âme dans ses formes variées qui vont du totémisme jusqu'au spectre du Double. En effet, la première croyance en une âme habitant l'individu même et contenant ou la vie immortelle ou la renaissance éternelle, crée un principe indépendant de la mère et de la naissance charnelle, que j'ai appelé principe *auto-créateur* », Otto Rank, *Don Juan et le double*, op. cit., p. 95.

2 BARRAL Carlos, *Memorias de infancia*, op. cit., p. 27.

61 *Le père dans l'œuvre autobiographique de Carlos Barral*

développement émotionnel de l'enfant. Parallèlement, il est congruent que les bonnes, qui remplacent la mère dans les rituels quotidiens de l'intimité – les bains, le moment d'aller au lit – soient si souvent porteuses du contenu érotique dont la mère est privée.

Le père ayant disparu longtemps avant l'adolescence, la tension œdipienne ne finit pas de s'exprimer. Ainsi que nous l'avons signalé, le désir se détourne vers d'autres objets, sans effleurer en apparence la figure maternelle qui, dans son excentricité, ne l'a jamais suscité.

Cependant, il y a une contradiction à l'intérieur de ce système. Si nous en jugeons à partir de la représentation textuelle, la mère est un être lointain et absent : celle qui le réveille tous les matins à Calafell et lui donne à manger est Ana, la *guardesa* ; et l'absence de la mère durant ces excursions est telle que le lecteur se demande si elle y participait ou s'il s'agissait aussi d'un rituel exclusivement masculin. À Barcelone, la présence de la mère transparaît à travers un ordre, qui peut être intransigeant, et se matérialise dans une silhouette « vestida para salir », qui confie l'enfant aux bonnes avant de partir. À l'heure du coucher, ce sont les bonnes qui assistent l'enfant, et ce sont elles qui l'initient au jeu et à la sexualité. Le texte dessine des espaces de convergence avec le père, au-delà de la communion maritime : l'intérêt partagé pour la forme plastique, les dessins, les histoires. Mais il ne nous procure, pendant cette première étape de l'enfance, aucune évocation de ces moments privilégiés de communication avec la mère auxquels nous ont tant habitués d'autres autobiographes. La mère est, donc, dans la trame du discours, une absence, une abstraction. Cependant, le narrateur parle souvent de la surprotection dont sa mère l'entourait. Or, une mère surprotectrice est une mère excessivement présente, non une parenthèse du langage. Absence dans la mémoire, distance dans la vie, impuissance du discours pour dire la mère. Ces signes révéleraient-ils un décalage entre le rapport réel vécu et sa représentation par l'écriture ? Rappelons à ce propos les détours du discours au moment de formuler la mort de la mère, et l'incapacité finale pour la narrer. En revanche, la mort du père est objet de narration directe et atteint une dimension exemplaire. Le récit de la mort – et de la vie – du père s'inscrit en relief dans la mémoire et l'écriture ; celui de la mère s'inscrit en creux.

La figure de la mère est plus présente dans *Años de Penitencia*, puisqu'elle s'est vue obligée d'occuper la place du père. Mais aucune des évocations ne porte sur la sphère des sentiments, il n'y a pas d'expérience de fascination le liant à la mère, tel que celle qu'il éprouve face aux

modèles masculins du père et de l'oncle. L'enfant exclut la mère, l'adulte se réfère à elle avec une certaine condescendance :

El mundo de la madre era mucho más distante, pero en algunos aspectos más sutil. Era un mundo pequeño, y eso tú lo notabas, porque al fin y al cabo era una emigrante a la que la sociedad absorbente de la familia no había dejado espacio para constituir un círculo propio y sus amigos o amigas eran como prestados. A ti te parecían poco creíbles porque configuraban una rutina muy convencional, dentro de la que no podía ocurrir nada, no podía manifestarse nada que pudiera interesarte. Doña Tota debía aburrirse mucho cuando no estaba con el marido y se volcaba a cuidarte, y por eso debías sentirte atosigantemente protegido.<sup>1</sup>

Mère dépossédée, mère prisonnière, mère amoindrie, mère exilée, mère non signifiante. Mère plus présente dans la vie que dans l'écriture, où sa transparence est un référent muet. C'est finalement l'enfant, le fils, le narrateur, qui prend une distance sémantique et marginalise, parce que l'univers de la mère n'est pas, comme celui du père, « mythologisable », « littérisable ». La mort du père, sacrifié par l'Histoire, complète et préserve le mythe, c'est son exemplarité qui induit le récit. La mort de la mère, sans dimension archétypale, n'est pas objectivable. Pour la raconter, le discours, dans son « invalidité » narrative, tourne en rond, condamné à éluder le fait autour duquel il se construit. Seulement lorsque la mort de la mère est formulée pour la troisième fois, le nœud se délie, la narration reprend son cours et le « vide » du récit est compensé par une dernière reconnaissance :

No asumí el horror de la muerte y el desamparo hasta el encuentro con el cuerpo. Como casi siempre ocurre, parecía mucho más joven y había asumido el pasado, el suyo y el mío. La desesperación estalló de pronto y se fue ahondando lentamente.

Le discours, habituellement si maîtrisé, réticent à toute manifestation émotive, s'autorise à nommer la douleur, avant de l'exorciser par le biais du grotesque. L'abandonnant « en la frontera de la nada », la mère cesse d'être l'espace d'une absence et accède finalement à la mémoire et à l'écriture, au sens.

Revenons maintenant au système familial tel qu'il est décrit dans *Memorias de Infancia*, système qui détermine ceux qui seront les modèles d'imitation ou d'intégration de l'enfant et qui est basé sur la figure gémellaire. Il commence à se déstructurer à partir de la mort de l'oncle Luis, non seulement parce qu'elle implique une mutilation de la figure

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 61.

### 63 *Le père dans l'œuvre autobiographique de Carlos Barral*

gémellaire, mais aussi parce qu'elle provoque une série de changements qui affectent la vie quotidienne de l'enfant. En effet, en assumant les fonctions de direction de l'entreprise graphique que son frère Luis a laissées vacantes, le père est de moins en moins présent, ainsi que la mère, réclamée probablement par de nouveaux engagements sociaux. Il y a donc un éloignement progressif, qui accroît les médiations entre l'enfant et ses parents. Mais ce qui nous intéresse particulièrement dans ce premier processus de désintégration du monde idéal de l'enfance est la mise en scène de la maladie du père. Tue dans *Años de penitencia*, sûrement pour des raisons de cohérence mythique, la maladie du père occupe un espace important dans *Memorias de infancia*, où elle apparaît à la fois comme un indice de dégradation – d'affaiblissement – de l'image du père, réduit parfois à l'incapacité physique, et comme un espace de communication privilégié, dans la mesure où la maladie « rend » le père au fils et leur permet de partager leur temps plus longuement que dans les périodes normales. Cette fragilisation irréversible du père terrorise l'enfant, d'autant plus que, après la disparition de l'oncle Luis – disparition qui ne peut que suggérer l'idée de l'autre mort, la mort symétrique – le père est l'unique dépositaire de ce « sistema de valores con apellido » auquel il adhère instinctivement. La menace de mort qui pèse sur le père peut interrompre la relation filiale, mais aussi couper brutalement la transmission de la mémoire des ancêtres, briser la continuité temporelle des générations. Apparemment, l'enfant pressent l'étendue de sa propre responsabilité dans une telle hypothèse, et son incapacité à y faire face. Une image où le narrateur prend le soin de reproduire la perception originelle de l'enfant cristallise ces craintes et cette impuissance :

Al niño le quedó la imagen inquietante del padre tendido desnudo sobre la cama, con grandes ventosas de cristal de altos picos metálicos montados sobre la piel, vigilada por enfermeros altísimos. Al niño le parecía asombroso que no se quejara y también que le hubieran permitido ver esa escena tan cruel.<sup>1</sup>

Projection déréalisante de l'angoisse et perception spatiale angoissée de l'enfant, l'image du corps agressé du père entouré par des bourreaux fantasmagoriques est une anticipation de l'image de la mort, image que l'enfant ne veut pas voir, image qui violente la conscience avec son horreur aseptisée et qui prend une dimension presque hérétique, de transgression vis-à-vis d'un mystère sacré.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 26.

L'adolescent de *Años de Penitencia* n'admettra pas non plus cette image, refoulée au fond de lui, reléguée au coin le plus obscur de la conscience. L'efficacité mythique du roman du père n'est pas étrangère au caractère subit – fulminant – de sa mort ; la récupération progressive des traces du père, la restitution de sa fonction exemplaire et identitaire est avant tout une tâche de reconstruction *idéale*, qui écarte toute faille susceptible de mettre en question le mythe. Le silence, l'oubli de la maladie préexistante du père, est une nécessité existentielle et une ruse de l'imaginaire. La contradiction entre les deux images paternelles est hautement significative dans la mesure où elle apporte un nouvel éclairage au travail de construction de l'identité et aux pièges de la mémoire lorsqu'on la soumet aux contraintes de l'imaginaire.

Nous pensons avoir rendu compte d'un itinéraire singulier, où la restitution de l'image du père manquant est une nécessité vitale pour la construction de la propre identité, et où, en même temps, nous pouvons percevoir un processus d'instrumentalisation pragmatique de cette image, par la voie du mythe. En effet, pour se construire, Carlos Barral reconstruit la figure du père, mais cette reconstruction est en fait une recréation, un remodelage fonctionnel qui répond aux exigences de cohérence personnelle, à cette « congruence » recherchée et fictionnalisée tout au long de son existence. Le fils finit ainsi par donner naissance au père en même temps qu'il s'autogénère, et cela sans *dire* la mère. Dans ce jeu illusoire de l'identité, entre vampirisme et forclusion, c'est le mythe personnel qui triomphe. Vivre, c'est se mirer, s'écrire. Mais l'écriture est miroir et piège, et Narcisse ne sortira pas indemne de sa propre contemplation.

María Angélica SEMILLA DURÁN

GRELPP

Université de Lyon 2

## De la difficulté d'être argentin, ou les défaillances de l'image parentale dans *Sobre Héroes y tumbas*<sup>1</sup> de Ernesto Sábato

On trouve dans *Sobre héroes y tumbas* bon nombre de passages concernant l'histoire argentine.

Par exemple, Lavalle est l'antithèse de Fernando, personnage ténébreux et destructeur. Ainsi voit-on tout au long du roman, entrelacé avec le premier niveau du récit, la tragique histoire du général Lavalle qui avait entraîné avec lui les ancêtres des Olmos et des Acevedo. Cette partie du roman nous montre le passé héroïque d'une vieille famille argentine, et l'ensemble du roman présente également l'insécurité dont souffrent les Argentins de 1955<sup>2</sup>.

Plus précisément, Sábato offre aux lecteurs la vision d'une Buenos Aires de désemparés, Babylone moderne où les ouvriers désespèrent de pouvoir vivre dignement et ont perdu toute confiance en leur Président aussi bien qu'en la classe politique et où règne une xénophobie sélective dans la bourgeoisie, comme en témoignent les divers passages concernant les immigrés italiens<sup>3</sup>, où règne la haine contre Perón, du moins dans les couches aisées<sup>4</sup>.

Nous étudierons un aspect particulier de cette difficulté à être argentin en examinant la famille centrale du roman, même si nous devons souligner que les fragments épars concernant Lavalle sont aussi importants que ceux concernant les Olmos/Vidal, qu'ils les contrebalancent et, comme le remarquait le critique Alexandre Georgescu<sup>5</sup>, que Lavalle et ses soldats ont dans *Sobre héroes y tumbas* un rôle analogue à celui de Che Guevara et ses guerriers dans *Abaddón el exterminador*, à savoir représenter une humanité capable de lutter pour des idéaux (la Justice, la Liberté), lutte allant jusqu'au sacrifice, jusqu'à la mort. En ce sens, Lavalle incarne un

---

1 SÁBATO Ernesto, *Sobre héroes y tumbas* (1961), Edición Sudamérica, Buenos Aires, 1972.

2 « Ahí estaba ahora aquel pequeño desamparado, uno de los tantos en aquella ciudad de desamparados. Porque Buenos Aires era una ciudad en que pululaban, como por otra parte sucedía en todas las gigantescas y espantosas babilonias » (*ibid.*, p. 27).

3 Cf. le long fragment p. 212-213, chap. XX de la II<sup>e</sup> partie.

4 « La clienta venía parlotando sin interrupción [...] sobre la necesidad impostergable de matar a Perón » (*ibid.*, p. 211).

5 « Ensayo sobre la soteriología sabatianaé », *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 391-393, Madrid, 1983, p. 621-644.

passé glorieux non seulement de la famille d'Alejandra et de Fernando, mais de toute une population désireuse de construire une Nation.

En outre, cela permet de nuancer les affirmations selon lesquelles le romancier Sábato chercherait à exhiber les forces destructrices de l'homme, la dimension diabolique intime à chacun, et serait le romancier des forces obscures, souterraines et sataniques : Sábato est tout autant l'interrogateur de ce que signifie « être argentin ».

Il me semble juste de le définir, ainsi que le propose Lelia Madrid<sup>1</sup>, comme un penseur qui renoue avec la tradition<sup>2</sup> pour ensuite rendre compte du malaise de son propre temps, pour être un interprète de la culture contemporaine.

Ce qui retiendra notre attention dans ce récit, ce sont les multiples défaillances de l'image parentale et la manière dont elles engendrent une sorte de malaise. Nous montrerons comment l'inceste est source de désordre, cause de suicide et de parricide. En ce sens, l'inceste a pleinement sa place dans une réflexion sur le malaise de la civilisation (argentine) et les défaillances des images paternelles et maternelles, dans la mesure où Sábato a choisi de mêler deux aspects dans un seul texte.

Des quatre personnages autour de qui nous construirons la lecture du texte, trois sont incestueux : Bruno, Alejandra et Fernando, tandis que Martín est la figure du malaise engendré par le manque d'amour entre mère et fils, aux antipodes de la fusion.

Notre idée directrice sera donc la suivante : l'inceste engendre l'instabilité affective (Alejandra), traduit le désordre intime (Fernando) ou la confusion (Bruno) ; mais le désordre peut aussi provenir d'autres défaillances parentales telles que le manque d'amour maternel (Martín). Quoique l'exposition les montre séparément, il faut concevoir que le but de cette typologie est d'arriver à cerner l'inceste dans l'imbroglie romanesque, à démontrer le lien entre les défaillances de l'image paternelle ou maternelle et l'insécurité qui en découle pour le citoyen.

La famille présentée dans *Sobre héroes y tumbas* est globalement une famille incestueuse et les deux personnages étrangers, à savoir, Bruno et Martín, sont également pris dans le réseau incestueux, plus ou moins à leur insu. Mais la question posée par ce roman est celle de la fatalité.

---

1 Cf. MADRID Lelia, « Sábato/Borges, sobre el cielo y el infierno », *Revista Iberoamericana*, n° 158, Pittsburgh, Enero 1992, p. 207-213.

2 Freud, dans *Dostoïevski et la mise à mort du père* – P.U.F., Paris, 1994, p. 219 –, fait remarquer que ce n'est pas par hasard si trois chefs-d'œuvre de la littérature de tous les temps traitent du même thème, celui de la mise à mort du père, se référant à *Edipe roi*, *Hamlet* et *Les Frères Karamasov*. Dans les trois le motif de l'acte, à savoir la rivalité sexuelle pour la femme, est mis à nu.

*L63 défailances de l'image parentale dans Sobre héroes y tumbas*

En effet, même si Fernando n'était pas une sorte de paranoïaque, avec sa fixation sur les aveugles, la structure familiale sur trois générations semble perpétuellement favorable à la confusion incestueuse.

Pour nous, la relation Fernando/Alejandra n'est pas plus importante que celle de Fernando/Georgina ou encore celle de Bruno avec Alejandra et Georgina, car la lecture nous montre que le réseau incestueux passe par les individus, qui sont « agis » plus qu'acteurs conscients de leurs actes.

### **1 – Bruno**

C'est à partir des dialogues entre Bruno et Martín que se construit une bonne moitié du roman, notamment de façon rétrospective, après le suicide d'Alejandra et le meurtre de Fernando.

Interlocuteur privilégié de Martín, témoin de son histoire d'amour chaotique, Bruno a été un ami de longue date de toute la famille. C'est au cours d'un dialogue avec Martín qu'il avoue avoir aimé, de façon confuse et incestuelle, Georgina puis Alejandra puisqu'il a cherché dans la fille la mère toujours admirée, dont il avait été amoureux autrefois<sup>1</sup>.

En ce début du roman, les souvenirs racontés par Bruno ne sont pas clairement interprétables par le lecteur qui ne comprendra la portée d'une telle intervention qu'après avoir parcouru au moins la moitié du roman, surtout lors d'autres dialogues entre Bruno et Martín dans la IV<sup>e</sup> partie.

Si nous concentrons notre attention sur cette IV<sup>e</sup> partie, nous découvrons un Bruno conscient de sa confusion amoureuse entre mère et fille, avouant qu'il avait été séduit par un mirage et jouet dans un jeu spéculaire, basé sur la ressemblance entre mère et fille ; il n'a été amoureux d'Alejandra que parce qu'en elle il recherchait Georgina, dont elle était le substitut illusoire<sup>2</sup>.

Mais dans la mesure où rien ne s'est passé entre Alejandra et Bruno, on ne peut ici parler que d'un désir incestuel dont il prend rétrospectivement conscience. En somme, le report d'amour est le fruit de l'inassouvissement du désir originellement destiné à la mère. On peut donc ici parler d'un désir incestuel pour la fille, substitut en la circonstance de sa mère.

En second lieu, Bruno a aimé Ana María, la mère de Fernando, en qui il voyait également un substitut, puisque lui-même était orphelin de

---

1 Cf. SÁBATO Ernesto, *op. cit.*, p. 16.

2 *Ibid.*, p. 374.

mère<sup>1</sup>. Or, si on considère cet attachement œdipien du fils à la mère, on peut tenir Bruno pour un double de Fernando, puisque Fernando aimait passionnément sa mère.

Bruno est un double de Fernando dans la mesure où tous deux ont aimé successivement Ana María, Georgina et Alejandra, mais un double qui a toujours échoué, là où Fernando arrivait à ses fins.

Personnage secondaire par rapport à Fernando ou Martín, Bruno manifeste un attachement confus et incestuel pour les trois femmes de sa vie. Personnage qui sert de faire-valoir aux autres, dont la fonction est notamment de fournir des explications, il confirme que les hommes de Sábato vivent dans un univers restreint, presque clos.

Cependant, Bruno est également celui des personnages qui, par son effort d'abstraction, prend (finalement) le plus de recul par rapport à l'inceste. Par exemple, discutant avec l'amoureux d'Alejandra, il lui dit bien qu'il n'y a aucune raison pour que les enfants soient les copies conformes de leurs parents, qu'ils ont leur être propre<sup>2</sup> et que croire le contraire c'est être sujet à une illusion, illusion inexorablement douloureuse.

En outre, il est celui qui met en perspective les différentes opinions à propos de la « patrie »<sup>3</sup>, soulignant l'extrême difficulté à définir ce qui serait typiquement argentin, ce qui serait « national »<sup>4</sup>, difficulté à saisir l'image qu'un peuple se forge de lui-même, qu'il se donne notamment grâce à ses romanciers<sup>5</sup>.

Enfin, il est un personnage positif si l'on entend par ce terme qu'il croit possible de lutter contre le danger, danger dont les autres personnages avouent plutôt qu'il leur apparaît inexorable.

En effet, alors que Martín se laisse aller à des confidences d'où ressort un sentiment d'insécurité, faute d'avoir eu une mère aimante et faute d'avoir une Mère-patrie, Bruno lui confesse un rêve infantile où la protection ne viendrait nullement d'un Père-tout-puissant ni d'une mère chaleureuse, mais de la fraternité : Bruno se rêve pompier, dirigeant ses hommes, images du *socius*, pour vaincre le feu et la mort<sup>6</sup>. Peut-être même

---

1 *Ibid.*, p. 377.

2 *Ibid.*, p. 146.

3 *Ibid.*, p. 148.

4 *Ibid.*, p. 149.

5 Par exemple Borges. Voir sur ce point, SÁBATO Ernesto, *op. cit.*, p. 174.

6 *Ibid.*, p. 193.

### *L69 défaillances de l'image parentale dans Sobre héroes y tumbas*

Bruno est-il le seul personnage qui envisage d'assumer un rôle masculin avec tranquillité puisqu'il déclare vouloir être pour eux la loi et l'espérance<sup>1</sup>.

Bruno semble croire en une sorte de fusion masculine qui permettrait de vivre dans un petit monde où les joies et les peines de chacun seraient celles de tous<sup>2</sup>.

Malgré sa tendance incestuelle, Bruno est un personnage qui offre l'image d'un espoir en l'amitié masculine, précisément parce qu'il croit cette Argentine des années 50 en danger. Il se dit que lui-même et que tous sont en guerre et qu'il appartient à une sorte de peloton, tandis que Martín est le compagnon qu'il protège, dont il tente d'atténuer les angoisses, comme une petite flamme qu'il essaierait de garder vive malgré les fureurs de la tempête, parce que le danger, tel qu'il le pressent, est immense. Bruno croit en la fraternité pour lutter contre la mort.

### **2 – Martín**

Le personnage de Martín n'entretient pas de rapports incestueux avec sa mère. La finalité de ces paragraphes est de montrer comment, lorsque les rapports fils-mère sont conflictuels, il en découle une vision éclatée du monde, c'est-à-dire comment le manque d'amour maternel produit chez l'enfant un malaise durable qui a une incidence sur le concept même de Nation, lorsqu'il est devenu un citoyen.

Dès le premier chapitre, le lecteur découvre un être qui se sent abandonné de tous, à commencer par sa mère qui lui aurait un jour affirmé son refus de la maternité en des termes sans appel, à savoir sa tentative d'avortement, d'où le ressentiment du garçon pour celle-ci, ainsi qu'une sorte de dégoût vis-à-vis de lui-même : « Existís porque me descuidé. Valor, sí señor, valor era lo que le había faltado. Que si no, habría terminado en las cloacas. Madrecloaca »<sup>3</sup>.

Martín est un survivant, puisque sa mère a tenté d'avorter et qu'elle le méprise ouvertement<sup>4</sup>. Sabato présente Martín fuyant cette mère mal-aimante : image d'une mère répugnante – corps chaud, mère lit, jambes laiteuses formant un cirque semblable à celui dans lequel il était sorti des

---

1 *Ibid.* p. 193.

2 *Idem.*

3 *Ibid.*, p. 12.

4 *Ibid.*, p. 32.

égouts<sup>1</sup> – et surtout, mère que Martín rejette par son désir d'un monde propre, froid et cristallin<sup>2</sup>.

Il serait peut-être ici judicieux de remarquer la polysémie du terme *madre*, telle qu'elle apparaît dans le dictionnaire de Covarrubias Orozco. En premier lieu, est « mère » celle qui donne naissance à un enfant, en second lieu, la canalisation majeure d'une cité<sup>3</sup>, où viennent se jeter les évacuations secondaires.

Cette seconde acception est aussi éloignée que possible de cette prétendue dimension sacrée de toute mère<sup>4</sup> à laquelle Molinari fait référence devant le jeune Martín, immédiatement pris de nausées<sup>5</sup>. De fait, le lecteur, dès les premières pages du récit, perçoit nettement cette association entre les deux sens<sup>6</sup>, confusion qui permet à Sábato de montrer que le jeune homme est dégoûté par sa mère et par lui-même.

Dans le cas du fils, le dégoût inspiré par l'image maternelle engendre le dégoût de soi, comme dans les moments où Martín s' imagine être un équilibriste chargé d'un fardeau pestilentiel, d'une charge d'excréments et de détrit<sup>7</sup>, ce que précisément véhiculent les égouts d'une ville.

Par une sorte de glissement, tout ce qu'il imagine être maternel, comme les eaux stagnantes et putrides, renvoie à l'idée de mort, via le souvenir de l'avortement<sup>8</sup>. Tout ce qui est maternel est égoïste et mensonger<sup>9</sup>, et cette monstruosité se répercute sur la conscience de soi. Ainsi Sábato décrit-il Martín comme un jeune homme qui se serait toujours considéré comme quelqu'un de laid, de risible, gêné à la simple idée que quelqu'un puisse l'observer ou le regarder, quelqu'un qui s'asseyait

---

1 *Ibid.*, p. 33.

2 *Ibid.*, p. 31.

3 Ce dictionnaire dit : « MADRE 1. Del nombre latino Mater, correlativo de hijo ; 2. La cloaca o bóveda que corre por el medio de la ciudad, llevando por el medio la inmundicia y agua lluvia afuera ; y díjose madre en respeto de los albañales y conductos que vienen a descargar en ella, que son hijuelas en respeto ».

4 Tout comme elle s'écarte de l'idée de Mère-patrie qu'exprime le grand-père d'Alejandra, disant qu'elle est là où naissent nos enfants (*cf.* E. SÁBATO, *op. cit.*, p. 72).

5 *Ibid.*, p. 135-136.

6 « El había salido de la cloaca y hacia la cloaca o casi... » (*ibid.*, p. 33).

7 *Ibid.*, p. 22.

8 *Ibid.*, p. 21.

9 *Ibid.*, p. 19.

*Les défaillances de l'image parentale dans* Sobre héroes y tumbas  
toujours au fond des trams et des bus, rentrant dans les salles de cinéma lorsque les lumières étaient éteintes<sup>1</sup>.

Manifestement, la défaillance maternelle engendre un déficit d'image de soi chez le fils mal aimé.

De plus, dans son rejet de la mère, le lecteur perçoit une sorte de sentiment de perte du foyer, au sens d'un espace d'habitation, et du foyer comme lieu sécurisant. Puis, par réaction à cette image maternelle, Martín se forge une sorte d'idéal de patrie lointaine et glaciale comme la Patagonie, un idéal « immaculé » comme un drapeau<sup>2</sup>.

Conjointement, on remarquera l'humiliation du père, cette humiliation du père que l'enfant perçoit à chaque instant de son enfance.

En somme, Martín rejette ses parents, mais cherche désespérément un homme fort et honnête, capable de devenir le Père, de le conduire vers un Sud mythique, vers une Argentine pure<sup>3</sup>.

Martín est un personnage dont le narrateur, à travers mille détails gestuels, souligne l'insécurité fondamentale, indépendamment des circonstances économiques. Il est le type du jeune argentin qui n'arrive pas à grandir, autant à cause d'une horrible mère, qu'à cause d'une absence du père.

Or, c'est précisément sur ce fond d'insécurité que va surgir Alejandra, réactivant le problème du rapport fils/mère.

Face à l'amour, Martín est désemparé. Il arrive d'autant moins à clarifier sa pensée qu'Alejandra lui semble monstrueuse et désirable à la fois, telle une fillette pure mais vêtue d'une peau sombre et humide, une princesse dragon, un dragon blessé<sup>4</sup>.

Lorsque Martín sera aux prises avec Alejandra, c'est l'image de sa mère qui resurgira, une mère perfide et répugnante, « une mère lit », une mère vipère<sup>5</sup>. Et plus tard, lorsque Martín sera abandonné par Alejandra, il aspirera à une mère et à un lieu protecteur, sa patrie<sup>6</sup>.

---

1 *Ibid.*, p. 12.

2 *Ibid.*, p. 31.

3 *Ibid.*, p. 32.

4 *Ibid.*, p. 113.

5 *Idem.*

6 En effet, du point de vue historique, la Patrie est la terre des Pères, c'est-à-dire pour les Grecs, le sol conquis par les ancêtres et où reposent leurs tombeaux. Dans une tradition

À la « vraie Mère », Martín associe le foyer qui serait simultanément lieu de chaleur et de protection, comme un antre, un refuge dans lequel l'homme irait lorsque gronde la tempête, qu'éclatent le tonnerre et les éclairs dans les ténèbres<sup>1</sup>.

Martín rêve d'une Argentine qui serait comme une Mère-nourricière ou la Terre-mère, une « Matrice » qui protège<sup>2</sup>. Fils d'un père méprisé et d'une mère égocentrique, il n'échappe pas aux images populaires – foyer = chaleur ; mère = protection ; caverne = refuge. En mal d'amour, il voudrait, au moins, avoir « *una matría* » qui le reconforte<sup>3</sup>.

L'intérêt de cette page du roman est grand, puisqu'on y voit le rapport fils-mère associé à un sentiment politique. Sábato semble alors suggérer que, pour un citoyen, le sentiment de sécurité provient du fait de se sentir fils d'une nation, enfant d'une communauté, car la patrie est notre foyer ; et, qu'inversement, le sentiment d'insécurité provient de ce que le jeune Argentin imagine vivre dans un pays disloqué<sup>4</sup>.

Aux yeux de Martín, l'enfant sans mère aimante est comme sans patrie, car la défaillance parentale engendre aussi un sentiment d'insécurité du citoyen<sup>5</sup>. Il serait d'ailleurs possible de rapprocher ces pages des lignes du chapitre XIV construites autour des mêmes thèmes : abandon de Martín, solitude, recherche de la protection maternelle.

Le mauvais rapport mère-fils, observé dans le début du roman, était bien l'annonce d'un sentiment de solitude politique et de déréliction fondamentale, le sentiment qu'un monde ancien craque et s'effondre. Martín associe constamment sa solitude et la politique ; il cherche une réponse qui serait personnelle et une réponse sur la personnalité de l'Argentin, de la réalité nationale.

On remarquera, en outre, la confusion entre mère et maîtresse lorsqu'il croit qu'Alejandra pourrait lui donner l'amour refusé par sa

patrilinéaire, la terre tombe sous le pouvoir des hommes qui sont aussi les chefs du culte du foyer. Cependant, en Europe, il est fréquent d'attribuer à la terre un caractère féminin : elle est la terre-nourricière, la terre-mère, la terre qu'on féconde ; elle est bienveillante jusque dans des textes du XVIII<sup>e</sup> siècle (*cf.* Rousseau).

1 SÁBATO Ernesto, *op. cit.*, p. 113.

2 *Idem.*

3 Dès lors sa réflexion va s'orienter plus politiquement lorsqu'il constate que la sécurité des citoyens provient également de l'ancienneté des traditions (*cf. ibid.*, p. 225).

4 *Cf. ibid.* p. 225.

5 *Idem.*

*L'3 défailances de l'image parentale dans Sobre héroes y tumbas*

mère<sup>1</sup>. Il rêve qu' Alejandra soit la terre-mère protectrice<sup>2</sup>, et sa confusion s'accompagne d'un vertige, d'un malaise où se mêlent Alejandra et les dirigeants politiques<sup>3</sup>.

Cette correspondance individu-peuple se trouve réaffirmée lorsque Martín se sent coupé de la femme qu'il aime, tout comme il s'est senti coupé de sa mère dans l'enfance. Ce sevrage mal vécu, il le projette à l'échelle de toute la nation : « Dans le même pays il y avait deux nations, ennemies mortelles qui se regardaient haineusement »<sup>4</sup>. Il s'inquiète du sens de l'existence, s'interroge sur l'être et le non-être, sur l'être propre de cette région du monde dans laquelle il vit et sur tous ces millions d'habitants qui déambulent dans Buenos Aires comme dans un chaos<sup>5</sup>.

Plus d'un critique a souligné que l'histoire de l'Argentine occupe une place importante dans ce roman. À titre d'exemple, Norberto Gimelfarb<sup>6</sup> écrit qu'il convient de lire ce roman comme le récit de l'histoire politique argentine, non pas précisément parce qu'il y est fait référence, mais surtout parce que cela nous permet de mieux saisir les rapports texte/contexte social.

Norberto Gimelfarb n'hésite d'ailleurs pas à affirmer que c'est toute l'ère de Perón qui est décrite dans *El túnel* (1948), *A propos de héros et de tombes* (1961) et *Abaddón l'exterminateur* (1974).

Martín est le personnage le moins incestueux, mais sa quête politique n'est pas compréhensible sans des éléments biographiques infantiles liés aux défailances des images paternelles et maternelles.

Doit-on, pour autant, en déduire que toute pensée politique s'enracine dans notre histoire familiale ? Sabato semble le suggérer avec Martín. De ce fait, nous terminerons en comparant l'image paternelle et celle de Bucich, le substitut du Père.

---

1 « Y de pronto parecía como si ella fuera la patria [...] podía haber esperado en ella [...] el calor y la madre » (*ibid.*, p. 179).

2 *Ibid.*, p. 217.

3 « Todo se mezclaba en su mente ansiosa y como mareada » (*ibid.*, p. 179). Martín va d'ailleurs fournir une explication à un tel glissement ; en cette descendance des Unitaires, et pourtant pro-fédéraux, cette contradiction ambulante, ultime synthèse de l'histoire argentine, il voit condensé tout un monde chaotique et hasardeux, déchiré, opaque et trouble.

4 *Ibid.*, p. 179.

5 Cf. *ibid.*, p. 180.

6 GIMELFARB Norberto, « Las novelas de Sabato y la situación argentina de 1948 a 1971 », *Revista Iberoamericana*, n°137, octobre de 1986.

Dans la scène où Martín rêve d'un drapeau immaculé, d'une Patagonie froide, stricts contraires de la mère-cloaque, apparaît Bucich, ouvrier solide, géant rassurant au sourire d'enfant<sup>1</sup>.

Le trait majeur de Bucich semblerait être sa propension à la nostalgie, d'un temps où les équipes de foot argentines étaient victorieuses, où on écoutait du vrai tango, d'une Italie terre natale des ancêtres.

De cette tendance, Martín semble hériter, lui qui croit également que : « nada vuelve a ser lo que era antes [...], no hay milagro [...], como una bandera que se va ensuciando y gastando »<sup>2</sup>.

Inversement, dans la scène où Martín refuse son amitié ou sa compassion à son père, on découvre un homme malade, usé, isolé<sup>3</sup>. Ce père n'est pas mauvais, il était même un ami d'enfance, mais a été incapable de se faire aimer de son fils adolescent, de s'en faire admirer.

D'une part, la référence paternelle est celle d'une fraternité masculine, puisque le père biologique espère trouver un ami en son fils<sup>4</sup> ; d'autre part, le père présenté par Sábato est accablé, semble avoir totalement renoncé à se battre : un homme qui a laissé s'instaurer entre lui et son fils un silence de honte et de culpabilité qui fait pendant au silence hostile entre mère et fils.

Martín est, comme Vania, un homme qui survit avec la peur que la Patrie soit à jamais perdue<sup>5</sup>, et cette perte produit une sensation de solitude qu'aucun amour ne vient atténuer ni ne semble pouvoir combler. D'Alejandra, parce que femme, il attendait tout ; en elle il croyait, mais en vain.

Faute de Père, Martín perçoit tout Buenos Aires et toute l'Argentine comme un immense territoire chaotique où chaque homme erre<sup>6</sup>. Pourtant, *in fine*, grâce à Bucich, Martín accédera à la patrie, au sentiment de sécurité, ayant trouvé un Père pour aller jusqu'au Sud.

### 3 – Alejandra

La première page du roman est l'annonce du suicide d'Alejandra après avoir tué son père. Le suicide est indubitable puisqu'elle a fermé à

---

1 Cf. SÁBATO Ernesto, *op. cit.*, p. 32.

2 *Ibid.*, p. 155.

3 Cf. *ibid.* p., 34.

4 Cf. *ibid.*, p. 35.

5 Cf. *ibid.*, p. 202-203.

6 Cf. *ibid.*, p. 180.

*Les défaillances de l'image parentale dans Sobre héroes y tumbas*  
clef la pièce où elle venait de commettre le parricide, et qu'elle s'est immolée par le feu.

Or, ce suicide est – on le comprendra après lecture de tout le roman – une recherche de purification. Mais, pour le lecteur, le motif n'est pas clair d'emblée, puisque le récit des faits est attribué à un journal, *La Razón de Buenos Aires*.

Paul Alexandru Georgescu a commenté ce passage en observant qu'il s'agit d'une autre facette de la sautériologie sabatienne dans laquelle la purification est possible, mais s'accompagne le plus souvent de mort.

Doit-on voir dans ce suicide et ce parricide un acte de folie, comme ceux auxquels semblait sujet le père d'Alejandra ? Sábato fournit plutôt une piste au lecteur permettant de poser l'hypothèse de l'inceste père-fille<sup>1</sup>, et cette suggestion initiale est complétée par le malaise constant d'Alejandra, malaise que nous allons étudier.

En effet, c'est quasiment comme par lapsus qu'Alejandra signale l'existence de son père à Martín<sup>2</sup>, et dans cette même scène, elle ajoute un détail important : elle dort dans son ancien lit<sup>3</sup>. Puis son rire traduit une gêne que remarque Martín.

Cette gêne, associée à la lecture de la première page du roman, au constat du « partage » d'un lit, semble inviter le lecteur à comprendre qu'Alejandra entretient des rapports dont elle n'ose parler. Elle-même ne démentira pas cet amour, mais cet aveu provoque en elle désespoir et violence au point qu'elle hurle et se griffe. On peut donc dire que le premier indice de l'inceste est la gêne d'Alejandra.

Certains critiques, comme Cesare Segre<sup>4</sup>, ont remarqué ce malaise et l'inceste père-fille, et même affirmé que les figures verticales (parents-enfants) aussi bien qu'horizontales (frères-sœurs) et même angulaires (aimer une fille dans sa mère ou inversement), sont omniprésentes dans les romans de Sábato.

D'autres critiques ont interprété cet amour incestueux comme symbole de toute une catégorie sociale, d'un groupe en déclin. Ainsi Hugo Mújica écrit-il qu'Alejandra et Fernando sont les images d'une caste close

---

1 Cf. *ibid.*, p. 9.

2 Cf. *ibid.*, p. 45.

3 Cf. *ibid.*, p. 47.

4 SEGRE César, « Ernesto Sábato o la lucha por la razón », in *Revista Iberoamericana*, n° 158, Pittsburgh, Enero 1992, p. 223-232.

qui implose ; que c'est la fin d'une époque et que l'histoire se ferme sur elle-même, d'où l'inceste<sup>1</sup>.

Par ailleurs, Sábato offre une scène où Alejandra passe la nuit en compagnie de son père, mais comme le récit est construit en utilisant le point de vue de Martín – non celui d'un narrateur omniscient – rien n'indique au lecteur ce qui se passe durant cette nuit. Ce chapitre est construit de sorte que le lecteur admet l'inceste s'il accorde sa confiance au témoignage de Martín, mais non comme une vérité garantie par l'auteur<sup>2</sup>.

Si nous revenons à Alejandra elle-même, on voit qu'elle se décrit comme une adolescente condamnée par sa famille qui la qualifie de traînée<sup>3</sup> ou de folle. Elle se présente comme une jeune orpheline de mère, qui dès l'adolescence cherche l'autodestruction – par exemple en se coupant<sup>4</sup>. Tout porte à croire que la haine qu'elle se porte, comme fille incestueuse, se transforme en culpabilité, sa prostitution ne servant alors que de prétexte pour la concrétiser.

Si on considère le rapport père/fille, que voit-on ?

Reprenant la jolie formule de Catherine Zoute, nous pouvons dire que le père incestueux prive sa fille de la rencontre avec le prince charmant, car c'est bien une histoire d'amour impossible qui nous est contée entre Martín et Alejandra.

En ce qui concerne Fernando, père abuseur, il se trouve face à plusieurs femmes qui ont pour point commun de se soumettre. Il a lui-même probablement une image parentale négative, si on veut bien considérer sa haine pour son père ou son amour intransigeant pour sa mère.

On peut donc reprendre cette idée que défendent nombre de psychologues, que ce père incestueux s'épuise à vouloir occuper toutes les places, à revendiquer l'omnipotence.

À ce titre, on peut considérer qu'indépendamment du passage à l'acte, l'inceste est meurtrier parce qu'il manifeste un désir de toute-

1 MÚJICA Hugo, « Sábato la humilde esperanza de otra mañana », in *Revista Iberoamericana*, n° 158, Enero de 1992, 153-160.

2 Une autre remarque concernant la place de ce chapitre XXVIII est importante : il est le dernier de la deuxième partie et se situe au milieu du roman. En outre, cette révélation incestueuse intervient juste avant le poème qui ouvre le « Rapport sur les aveugles » rédigé par Fernando. Structurellement parlant, l'inceste clôt la deuxième partie et initie la troisième, mais selon deux perspectives différentes, celles de deux narrateurs, Martín et Fernando.

3 SÁBATO Ernesto, *op. cit.*, p. 61.

4 *Ibid.*, p. 53.

*L'effacement de l'image parentale dans Sobre héroes y tumbas*  
puissance, et ce d'autant plus facilement qu'il s'agit d'une famille où les femmes se taisent.

Georgina, par son silence, est le tiers auquel Alejandra ne peut recourir : cette dernière « hérite » de son père sans médiation maternelle, raison pour laquelle elle se présente comme orpheline.

À propos de ce terme « orphelin », Odile Bourguignon dit que l'inceste modifie l'ensemble des rapports familiaux, qu'il fonctionne comme un opérateur de transformations, dans lequel la personne utilisée n'est pas reconnue, de sorte que l'enjeu final est l'anéantissement de celui qui ne peut pas revendiquer son altérité. Ainsi, il est clair que Fernando étouffe Alejandra et la pousse au suicide, d'autant qu'Alejandra n'a aucun modèle féminin à imiter.

Certes, Fernando est séduisant, mais n'oublions pas que *seducere* est composé de *se*, indiquant la séparation, et de *ducere*, le fait de mener, de conduire : Fernando mène à part, détourne, de sorte que Georgina et Alejandra sont sous son emprise mortifère, dépossédées d'elles-mêmes.

Martín, quant à lui, perçoit une Alejandra capable d'être désirable et effrayante ; il l'imagine comme une figure mythique et bestiale à la fois<sup>1</sup> et on remarquera que deux axes lexicaux se croisent : l'un pour évoquer l'indicible, la peur, la terreur ; l'autre pour l'absence de lumière ou de vision.

Le personnage élaboré par Sábato est celui d'une fille depuis toujours blessée – comme le comprendra Martín après son suicide – une jeune Argentine qui n'aurait jamais trouvé la paix, car les forces ténébreuses qui se tapissaient en elle ne l'auraient jamais quittée.

Alejandra est, dès le début du roman, présentée comme une femme triste, qui ment en se prétendant orpheline de mère<sup>2</sup>. Le lecteur sait également qu'elle haïssait son père étant fillette<sup>3</sup>, mais qu'elle est fascinée par lui.

Cette jeune fille est incapable d'aimer la vie parce qu'elle se méprise elle-même<sup>4</sup>, et, finalement, ce mélange de mépris pour sa mère – qu'elle

---

1 Figures mythiques du dragon et de la princesse, symboles du mal et de la pureté (Cf. *ibid.*, p. 113).

2 Cf. *ibid.*, p. 47.

3 Cf. *ibid.*, p. 51.

4 « Que después de su muerte iba a tener motivos para recordar con atroces resonancias » (*ibid.*, p. 127).

« tue » en la disant morte – et d’auto-dénigrement conduit Alejandra à la prostitution.

Sábato suggère en outre la tendance suicidaire d’Alejandra par des annonces cryptées pour le lecteur, annonces proleptiques qui prendront sens (dans la quatrième partie) grâce à l’aveu de Bordenave selon lequel elle aimait avoir de l’argent en vendant son corps<sup>1</sup>.

Ici la prostitution n’est qu’un aspect secondaire mais qui confirme l’extrême désordre des repères symboliques et sexuels de la jeune fille, qu’aucune mère ne conseille et surtout fascinée par un père destructeur. Comme Martín, elle souffre d’une double défaillance parentale.

Comme Bruno apprend au lecteur qu’étant enfant Fernando a tenté de tuer son père, et dans la mesure où Alejandra tue son père auquel elle ressemblait beaucoup, tout porte à croire qu’il y a schéma réitératif : Alejandra serait plutôt le jouet de son héritage paternel que l’instigatrice volontaire du meurtre. Si elle semble puissante – comme le « dragon » dont parle Martín –, elle est surtout maléfique pour elle-même.

La relation destructrice d’Alejandra à son père a été décrite par Hugo Mújica en des termes tout à fait justes : l’inceste entre Alejandra et son père, comme tout inceste, est l’image d’un amour où chacun est incapable de s’ouvrir à l’autre, parce qu’en autrui il se cherche et se regarde, parce que la proximité ne donne accès qu’à la mêmeté et non à l’altérité.

Dans ce roman, l’amour incestueux d’une fille pour son père manipulateur mène au suicide et au parricide. Dès l’adolescence, le personnage rêve de se noyer<sup>2</sup> afin de se purifier par l’eau, mais c’est la purification par le feu qu’elle réussira à mettre en œuvre, faisant disparaître son père et elle-même<sup>3</sup>.

Mais face à cette figure masculine, Alejandra avait-elle la possibilité de choisir sa vie de jeune argentine ?

Tout porte à croire que la réponse de Sábato est négative, qu’il appuie dans le sens d’une fatalité familiale. Alejandra est l’héritière des forces destructrices, écrasée par sa famille, elle est passive comme l’était sa mère.

Comme les mélancoliques dont parle Freud dans *Psychologie des masses et analyse du moi*, il s’agit d’une femme dont le trait majeur est le

---

1 Cf. *ibid.*, p. 442.

2 Cf. *ibid.*, p. 60.

3 Cf. *ibid.*, p. 9.

*179* *défaillances de l'image parentale dans* Sobre héroes y tumbas

très sévère abaissement du moi, en liaison avec une auto-critique sans ménagements et d'amers auto-reproches.

En outre, extrêmement partagée, incapable de se forger un idéal du moi, son impuissance par moments se mue en cruelle ironie, contre elle-même aussi bien que contre son compagnon qu'elle insulte, se qualifiant « d'ordure » et le qualifiant de « taré ».

Alejandra est perdue d'avance pour Martín, elle est la prisonnière de son réseau familial. Elle échoue, car ce qui est atteint c'est sa capacité à se donner un futur, faute de pouvoir se donner un espace personnel, intime, ayant fait l'épreuve d'une trop grande proximité au père.

L'atmosphère incestuelle est, dès sa conception, ce contre quoi Alejandra va buter et il en sera ainsi durant toute sa vie : elle est la fille d'un inceste entre cousins, parce que son père n'a jamais été capable de respecter les barrières familiales.

#### **4 – Fernando**

Dans notre travail, afin d'analyser les divers incestes auxquels participe Fernando, il convient de retenir non seulement le *Rapport sur les aveugles*, mais la IV<sup>e</sup> partie, *Un dieu inconnu*.

Soulignons que, dans ce récit, l'atmosphère est incestuelle avant même le passage à l'acte père/fille ou avec sa cousine, comme le montre la scène de Colin-Maillard<sup>1</sup>. C'est une ambiance lourde, comme un monde clos, où il est impossible de se faire confiance et de se laisser aller.

##### **a) Mariage incestueux, liaison incestueuse, paternité incestueuse**

Fernando est un personnage-pivot, au cœur de multiples relations incestueuses. Il est impossible de décrire les rapports incestueux sans montrer quel type de personne, d'époux et de père les construit.

La première description de Fernando est faite par Martín – il n'est pas informé que Fernando est le père d'Alejandra – qui le compare à un oiseau de proie, un aigle avec ses mains acérées. La comparaison animalière vise à faire ressortir un trait de caractère de Fernando, à savoir sa cruauté. Ce père et Alejandra ont des rapports ambivalents, de violence et d'amour, mais Martín insiste essentiellement sur la dureté des traits. Rapidement le jugement de valeur l'emporte, soulignant l'aspect démoniaque<sup>2</sup>.

---

1 Cf. *ibid.*, p. 406-407.

2 Ici Sabato emploie le même adjectif (*tenebroso / tenebrosa*) que dans l'introduction, à la page 9, lors du récit du meurtre et du suicide, terme qui apparaît itérativement dans le

Puis la similitude Fernando/rapace est étendue en fin de chapitre à Alejandra qui alors l’effraye autant que son père. Quoique effrayant, Fernando est très fascinant. Sa fille ne vit qu’en pensant à lui, l’hypnotiseur ; elle le fuit mais, tôt ou tard, revient vers lui<sup>1</sup>. En fait, cette fascination qu’il exerce sur tous est un trait important pour comprendre ce personnage, incestueux perpétuel.

L’invocation qui débute la troisième partie contient des idées récurrentes dans le « Rapport sur les aveugles » et l’imaginaire de Fernando, idées toujours associées : L’inceste, la divinité nocturne, les animaux répugnants, la mort<sup>2</sup>.

À propos de l’ensemble de cette partie, Mújica écrit que Fernando Olmos est la personnification de ce qu’il y a de plus horrible en l’humain, de ce qui est le plus archaïque : son désir incestueux pour la mère.

Dans un premier temps, c’est Bruno qui va révéler à Martín l’union incestueuse de Fernando et Georgina, sa cousine<sup>3</sup>. Mais, outre cette filiation directe qui accentue la dimension incestueuse de leur union, le lecteur apprend que Georgina ressemblait à la mère de Fernando<sup>4</sup> et comme Fernando a immensément aimé sa mère – pour laquelle il éprouvait un attachement pathologique –, on peut affirmer que Fernando est au carrefour de tous les incestes puisqu’il hait son père<sup>5</sup>, cherche en sa cousine la beauté de sa propre mère et manipule sa fille.

En plus de cette union incestueuse et clandestine entre cousins<sup>6</sup>, Fernando aurait (à la même époque) séduit une jeune fille et sa mère, ce que nous nommerons « inceste triangulaire » ou du « deuxième type », en reprenant la terminologie de Françoise Héritier<sup>7</sup>.

Est alors proférée, par Bruno, une phrase qui non seulement porte sur le comportement de Fernando, mais qu’on pourrait tenir pour une sorte de

---

récit.

1 Cf. *ibid.*, p. 222.

2 Cf. *ibid.*, p. 235.

3 Georgina est sa cousine puisqu’elle est fille de Patricio Olmos, sœur de Bebe et que Fernando est fils d’Ana María Olmos, sœur de Patricio, de sorte que Fernando et Georgina sont cousins germains (cf. *ibid.*, p. 383).

4 Cf. *ibid.*, p. 468.

5 Cf. *ibid.*, p. 392.

6 « Eran primos carnales », *ibid.*, p. 383.

*Les défaillances de l'image parentale dans Sobre héroes y tumbas*

définition de l'incestueux dans ce roman : c'est un homme qui a une manière très particulière d'associer le respectable et l'indécent<sup>1</sup>.

Fernando domine les êtres, les subjuguant<sup>2</sup>, les dupant par ses discours, mais cette fascination méduse ; il est comme un « prince des ténèbres » – pour reprendre une terminologie gnostique proche de celle de Sábato – et Georgina est comme une enfant paralysée par la peur.

Fernando est institué juge et maître. Il est le maître au sens du despote qui fascine. Or, précisément, c'est ce mélange peur-fascination qui caractérise le partenaire incestueux et le citoyen de la dictature ; l'un et l'autre savent qu'on les contraint, pourtant une partie en eux se soumet. Le chef est un père autoritaire et il semble impossible ou plutôt impensable de le renverser.

Georgina supporte le poids de tyrannie de Fernando, vivant en recluse, attendant son bon vouloir, le vénérant comme l'idole d'un culte dont elle aurait été l'unique servante ou vestale, d'un culte à nouveau qualifié de « ténébreux » dans un fragment où Fernando est, lui, présenté comme un roi<sup>3</sup>.

Georgina accepte tout. Sábato construit là un personnage féminin incestueux et soumis. De sorte que la question de la servitude volontaire, chère à La Boétie, est ici examinée dans le cadre de l'inceste entre cousins, et l'utilisation des métaphores politiques confirme que l'inceste dans une famille s'apparente à une tyrannie.

Dans cette famille, aucun adulte ne semble vouloir assumer son rôle parental. Mais en outre, Fernando se croit au-dessus des lois<sup>4</sup>, et, depuis toujours, il hait son propre père.

**b) Fernando, lecteur de Sade**

Au début de l'étrange récit intitulé le « Rapport sur les Aveugles », Fernando s'interroge sur l'identité, l'unité du sujet. Or, au milieu de cette

---

7 Françoise HÉRITIER, *Les deux sœurs et leur mère*, Odile Jacob, Paris, 1994.

1 SÁBATO Ernesto, *op. cit.*, p. 386.

2 « Me atraía y me asustaba [...] culto tenebroso » (*ibid.*, p. 406).

3 Cf. *idem*. D'ailleurs on remarquera que la référence royale est relayée par une métaphore religieuse, ce qui est loin d'être contradictoire puisque les rois étaient supposés représenter Dieu. En outre, le sacré qui se donne dans une hiérophanie, inspire une terreur comparable à une forme de respect, mais accentué.

4 Cf. *ibid.*, p. 408.

interrogation, admettant l'hypothèse de la métempsychose, Fernando ne se choisit pas n'importe quelle vie antérieure, mais celle de Sade<sup>1</sup>.

Cette allusion de Fernando à Sade pourrait être expliquée à partir de deux hypothèses.

Premièrement, Sade a été embastillé et malmené pour ses écrits et ses mœurs. Le sachant, Fernando s'identifie à lui, comme un paranoïaque éprouve de la sympathie pour une autre personne qu'il juge scandaleusement poursuivie.

Deuxièmement, Sade a écrit deux textes sur l'inceste, dont *Eugénie de Franval*, où un père abuse de sa fille. Dans ce cas, l'allusion à Sade confirmerait l'inceste entre Alejandra et Fernando.

Cependant, quoiqu'il existe plusieurs points communs entre Franval et Fernando<sup>2</sup>, on ne peut considérer que Fernando soit un double du personnage sadien, puisque Sábato l'a construit avec des traits qui lui sont propres. Franval a un physique agréable qui en fait un séducteur, tandis que Fernando est présenté comme un rapace ; Franval a planifié l'inceste dès la naissance de sa fille Eugénie, et non pas Fernando qui est un manipulateur de tout son entourage, même non familial.

Franval est très circonspect vis-à-vis de la religion, alors que Fernando est en quête de sacré ; enfin et surtout, le trait majeur de Fernando (la fascination qu'il exerce) n'est pas présent dans le récit de Sade, pas d'avantage que son aspect ténébreux.

Disons cependant que les deux personnages offrent une image paternelle semblable par sa dimension incestueuse très autoritaire ; en outre, les deux sont, à l'intérieur du couple parental, face à une femme

---

1 Cf. *ibid.*, p. 250-251.

2 En premier lieu, Sade attribue à Franval une imagination débordante, au point d'être un défaut, et, la cause de tous les désordres – « Un désordre d'imagination au-delà de tout ce qu'on peut peindre était le premier défaut de Franval ; on ne se corrige point de celui-là », Sade, *Crimes de la vertu*, Livre de Poche, Paris, 1972, p. 183) –, imagination à mettre en rapport avec ses fautes morales, vis-à-vis de son épouse et de sa fille : « Plein de mépris pour les devoirs moraux et religieux » (*idem*). Franval et Fernando sont des personnages cultivés qui ont une certaine prestance à l'oral – « [...] on riait de l'esprit du jeune Franval » (*idem*), « par de l'éloquence [...] par infiniment d'esprit » (*ibid.*, p. 186) –, et on sait comment Fernando en joue pour fasciner, notamment les femmes.

En outre, ils ne sont pas, en apparence, désordonnés, car leurs défauts sont intimes. Sade écrit : « Franval [...] aimait l'ordre » (*ibid.*, p. 185). Et on sait que cet attrait de l'ordre peut devenir quasi-pathologique comme chez Fernando, pour qui l'ordre est obsessionnel.

L83 *défaillances de l'image parentale dans* Sobre héroes y tumbas soumise qui accepte d'être maltraitée<sup>1</sup> et ne fait rien lorsqu'elle constate que sa fille la déteste<sup>2</sup>.

### c) Fernando, héros comme Œdipe ou aliéné ?

Fernando, dans son récit autobiographique, cite ses lectures, dont le mythe d'Œdipe :

Ayant ouvert au hasard un volume de mythologies appartenant à ma mère, j'y lus :

Y otro día, abriendo al azar el gran volumen de mitología de mi madre leí : « Y yo, Tiresias, como castigo por haber visto y deseado Atenas mientras se bañaba, fui enceguecido ; pero apiadada la Diosa me concedió el don de comprender el lenguaje de los pájaros proféticos ; y por eso te digo que tú Edipo, aunque no lo sabes, eres el hombre que mató a su padre y desposó a su madre, y por eso has de ser castigado.<sup>3</sup>

Il est tout à fait exact qu'Œdipe a été informé par Tirésias puisqu'on lit dans *Œdipe Roi*<sup>4</sup> que Tirésias déclare ne pas vouloir parler<sup>5</sup>, mais finit par l'accuser<sup>6</sup>. Excédé par Œdipe, Tirésias annonce même :

---

1 SÁBATO Ernesto, *op. cit.*, p. 382.

2 *Ibid.*, p. 384.

3 *Ibid.*, p. 353.

4 SOPHOCLE, *Œdipe roi*, Édition Garnier-Flammarion, Paris, 1964.

5 « [...] je ne veux pas dévoiler ton malheur », *ibid.*, vers 326-330.

6 « Car c'est de toi que provient la souillure qui contamine cette terre ! » (*ibid.*, vers 340-350). « Je te dis que tu es le meurtrier que tu recherches » (vers 362-365) ; « Je déclare que tu es, à ton insu, lié d'un nœud infâme avec ceux que tu chéris le plus au monde » (vers 365-375).

Œdipe arrache les épingles dorées qui ornaient les vêtements de la morte – Jocaste, sa mère-épouse –, il les porte à ses paupières, il en frappe les globes de ses yeux. Et il crie que ses yeux ne verront plus sa misère et ne verraient plus son crime, et que la nuit leur dérobera ceux qu'ils n'auraient jamais dû voir, et qu'ils ne reconnaîtront plus ceux qu'il ne veut plus reconnaître (*Cf.* vers 1240-1260) ; puis les lamentations d'Œdipe : « O mes ténèbres, nuage qui d'horreur indicible m'entoure [...] Comme ils s'enfoncent l'aiguillon de la douleur, l'aiguillon de la mémoire ! » (vers. 1300-1315). Lamentations où l'on voit bien que la cécité est une auto-punition, d'un Œdipe rongé de remords. Dans le texte de Sophocle, Œdipe vit son drame comme un destin, un chemin tracé par les dieux dans lequel l'homme ne peut que marcher : « Apollon, mes amis. C'est lui le véritable auteur de ce supplice atroce que j'endure. Mais, nulle autre main que la mienne, malheureux que je suis, n'a déchiré mes yeux ! » (vers 1325-1331). Chez Sábato cela devient : « Plus jamais je n'ai cessé de penser à Œdipe se crevant les yeux après avoir entendu Tirésias et vu sa mère se pendre », (SÁBATO Ernesto, *op. cit.*, p. 353).

Je ne crains pas de te parler en face, car tu ne peux rien contre moi. Donc, je te déclare ceci : le meurtrier de Laïos que tu recherches depuis ce matin [...] il est ici ; [...] il perdra ses yeux, il perdra ses richesses ; aveugle, mendiant [...] il errera en terre étrangère [...] ; de son père rival incestueux et meurtrier<sup>1</sup>.

Il est, en outre, exact qu'Œdipe s'est crevé les yeux, pour se punir d'avoir été « aveugle », de n'avoir pas su voir qui était Jocaste. Et, en un certain sens, le lecteur peut constater que Fernando, comme Œdipe, est un héros malheureux, mais à deux différences près : il va recevoir la mort de la main de sa fille, non errer ; et, à propos des aveugles, Sábato provoque un renversement. Chez Sophocle, l'aveugle est soit un devin comme Tirésias, soit un homme qui ne mérite même pas sa mort tant il est indigné<sup>2</sup>, tandis que Sábato attribue à Fernando une description – fixation délirante sur la cécité – où les aveugles sont des êtres répugnants, terrifiants et maléfiques.

Mais alors, si Fernando n'est pas un double d'Œdipe, ne pourrait-il pas être un aliéné ? Bruno le tient pour un paranoïaque<sup>3</sup>, mais il tente d'expliquer cette folie par des remarques sur la nature de l'Argentin, issu de vieilles familles, comme cette famille Olmos composée de fous et de dégénérés.

Malgré les propos attribués à Bruno, Sábato ne se contente pas de cette perspective, puisqu'il consacre à Fernando un quart du roman, dans lequel on peut aussi percevoir un être hanté par une angoisse profonde dont on ne sait si elle est religieuse. Il semblerait que Fernando conçoive sa vie comme celle d'un héros perpétuellement en lutte, accablé par son destin tragique<sup>4</sup>.

Corroborant cette dimension héroïque de Fernando, on remarquera la présence d'un Labyrinthe où l'on risque la mort, lieu d'épreuve et de découverte – le sous-sol de Buenos Aires.

1 SOPHOCLE, *op. cit.*, vers 450-460.

2 Même dans l'Hadès, royaume des ténèbres, on ne saurait pardonner ses fautes à l'Œdipe aux yeux crevés : « Mes crimes contre mes parents, ce n'est pas assez d'une corde pour les expier », SOPHOCLE, *op. cit.*, vers 1370-1375.

3 Sábato écrit : « Momentos de alucinación y de delirio, que en rigor abarcaron casi toda la última etapa de su vida » (SÁBATO, *op. cit.*, p. 379).

4 Il s'imagine être en lutte perpétuelle, tel un héros. Cette projection a notamment été relevée par Luis Montiel dans son article « Ojos para lo sagrado », in *Revista Iberoamericana*, n° 141, octobre-décembre 1987, p. 933-943, où il affirme que Fernando est l'unique personnage de Sábato qui soit présenté comme un héros, mais un héros noir et répugnant.

*L85 défaillances de l'image parentale dans Sobre héroes y tumbas*

À ce propos, Norberto Gimelfarb<sup>1</sup> a largement souligné la négativité du personnage, ainsi qu'une vision sabatienne négative du pays, et il est manifeste que l'univers créé par Sábato est duel dans la mesure même où l'auteur semble attaché à une certaine gnose, où le mal triomphe.

Enfin, même si on peut lire le « Rapport sur les aveugles » comme une partie où Sábato montre la paranoïa de Fernando, nous remarquerons que les thèmes de la fuite, de la peur d'une force indépendante et supérieure ou les annonces prémonitoires, sont tout autant des éléments du mythe œdipien et que Fernando Olmos Vidal se compare au héros malheureux, Œdipe.

Malgré tout, cette comparaison faite par Fernando n'est pas sans ambiguïté puisqu'elle s'accompagne d'autres, très diverses<sup>2</sup>, tant et si bien que le mythe œdipien est amalgamé aux croyances ésotériques et hétéroclites où il semble presque noyé<sup>3</sup>. Il est donc difficile de dire si, selon Sábato, ce mari et père incestueux est un aliéné.

Sábato, qui a utilisé de nombreux procédés narratifs – dialogues, introspection, mélange de textes autobiographiques, journalistiques, récits historiques – présente dans *Sobre héroes y tumbas* des situations et des personnages avec leurs élucubrations et pensées intimes. Il a ainsi créé Martín et Bruno qui, chacun selon son parcours, montrent l'immondice d'un monde où mère, père, époux broient les êtres qui les approchent. Quant à Alejandra, belle et énigmatique, elle s'avère atteinte d'érotomanie et de fureur sanguinaire, meurtrière et suicidaire<sup>4</sup>.

---

1 Cf. GIMELFARB Norberto, « Las novelas de Sábato y la situación argentina de 1948 à 1972 », in *Revista Iberoamericana*, n° 137, octobre-décembre 1986, p. 951-956.

2 Telles que la femme puissante et magicienne, comme Circé ; la métempsycose, comme dans diverses religions hindoues, animistes ou les mythes de Platon ; la secte des aveugles, baptisée Secta Sagrada ; les feux de Saint Elme ; le magnétisme ; le serpent démoniaque ; les puissances sataniques ; un centaure, etc.

3 L'obsession religieuse de Fernando n'est pas conforme à une unique tradition puisque cet être qui l'occupe est un amalgame : une divinité féminine et maléfique, avec des ailes et une tête de vampire (cf. SÁBATO, *op cit.*, p. 436), accompagnée d'animaux gréco-romains (une hydre ?), fascinante et lumineuse, mais mortifère (cf. *ibid.*, p.436-437).

Dans sa quête religieuse contre les aveugles, où il utilise des termes comme « pèlerinage », « secte », « divinité » et le long récit de sa descente dans le sous-sol de Buenos Aires (le royaume des ténèbres ?), Fernando espère trouver un sens à sa vie (cf. *ibid.*, p. 435).

4 Alain Delrieu – dans « L'interdit de l'inceste freudien, l'interdit de l'inceste social : deux logiques », in *La règle sociale et son au-delà inconscient*, Anthropos, Paris, 1994,

Or, s'il est vrai qu'à l'ombre d'une mère non-désirante aucun homme ne peut grandir et trouver la sécurité, auprès d'un père incestueux aucune femme ne peut trouver la paix ni surtout le désir de vivre. De sorte que nous pouvons tenir Alejandra et Martín pour deux figures symétriques de l'échec.

Quant à l'homme incestueux, si ce n'est un aliéné, il est un manipulateur mortifère. En ce sens, l'inceste, figure de la proximité excessive, est encore plus terrible que le manque d'amour (Martín), puisque l'enfant n'y survit pas (Alejandra).

Chacun des personnages, malgré leurs particularités, semble hanté par une crainte et éprouver quelque difficulté à se sentir Argentin, car comment réussir à construire une union ou une nation sur des bases éclatées, comment se sentir citoyen, si déjà on ne se sent pas fils ou fille de ses parents ?

Indubitablement, à travers toute la famille Olmos/Acevedo/Vidal, Sábato donne à lire une série de défaillances parentales : l'alcoolique Juan Carlos, le paranoïaque Fernando, le débile Bebe, des mères mortes, comme Ana María, ou silencieuses, comme Georgina, etc. Il prend soin de redoubler les figures défaillantes dans les parents de Bruno et de Martín.

C'est donc bien une Argentine d'orphelins qu'il offre aux lecteurs, même si le lecteur peut relever quelques éléments positifs : Martín va trouver un père et une terre, Bruno se réconcilie avec son père et son village natal. Dans ce récit, il ne s'agit pas d'une accusation de la vieille famille Olmos – qui n'est d'ailleurs pas dénigrée par Bruno, lequel lui trouve les qualités des vieilles familles aristocratiques –, mais le lecteur peut voir dans son déclin la fin d'un monde, la disparition d'une certaine Argentine (d'avant Perón ?).

Certes, Martín demeure incapable de surmonter son dégoût pour tout ce qui se rapporte à l'image maternelle et se sent coupable de son mépris pour un père qu'il a vu, dans son enfance, méprisé par sa mère. Mais une lueur, dans les dernières pages, scintille sous forme d'amitié fraternelle. Le lecteur peut donc croire que là où échouent père et mère, l'ami peut réussir : rassurer, conduire, construire est possible d'homme à homme<sup>1</sup>.

---

p. 157 – souligne que l'ultime question posée par l'inceste est celle de l'identité ; identité qui se trouve mise à mal, atteinte, par le passage à l'acte incestueux de Fernando sur sa propre fille – et fille de sa cousine.

<sup>1</sup> Freud remarquait dans son opuscule consacré à *Dostoïevski et la mise à mort du père*, que le rapport au père est « ambivalent [...] », car, en dehors de la haine, qui voudrait

*L87 défaillances de l'image parentale dans Sobre héroes y tumbas*

La famille est l'espace de tous les crimes, de toutes les haines, mais la fraternité peut servir de lien entre les individus, peut-être même de ciment pour construire une Nation et, si on admet que le Père est une fonction, peu importe que Bucich soit pauvre ou ne soit pas le père biologique, car, pour Martín, il est grand. Le Père qu'a trouvé en lui ce jeune homme est, à la fois, la réalité et l'autorité.

Yolande TROBAT  
GRELPP

---

éliminer le père comme rival, une part de tendresse lui est donnée » (FREUD Sigmund, *Dostoïevski et la mise à mort du père*, in *Œuvres Complètes*, P.U.F., Paris, p. 214). Freud soulignant que « les deux positions concourent alors à l'identification au père, puisque le garçon l'admire, voudrait être comme lui ; il s'agit là du processus normal » (*idem*).

## Les mères, figures de l'Espagne marâtre dans *Señas de identidad*<sup>1</sup> de

Juan Goytisolo

Álvaro Mendiola, personnage principal de *Señas de identidad*, est rentré à Barcelone, sa ville natale, après un exil à Paris de dix ans ; nous sommes en 1963. Il est rentré dans la maison familiale pour se remettre d'un malaise cardiaque consécutif à une tentative de suicide<sup>2</sup> lors d'une fête foraine à Paris, place de la Bastille. Malgré sa jeunesse (il a trente-deux ans), Álvaro sent qu'il approche de la mort<sup>3</sup>. Même si cette mort n'est que symbolique, il est clair qu'il est arrivé à un moment de sa vie où quelque chose doit mourir pour qu'une autre chose puisse vivre. Pour cela il lui est très important de savoir où il se situe par rapport au monde des hommes, d'où une recherche éperdue d'identité. Álvaro veut comprendre son passé, mais aussi celui de ses amis, afin de mieux appréhender l'avenir, si avenir il y a :

Tu vida se reducía ahora a un solitario combate con los fantasmas del pasado y del resultado de la lucha dependía – lo sabías – la liquidación de la hipoteca que pesaba sobre tu angosto y casual porvenir.<sup>4</sup>

Cette identité, Álvaro va tenter de la rassembler en associant ses propres souvenirs à ceux de ses amis, en contemplant l'album de photos de sa famille, en exhumant des documents accumulés par lui tout au long de ses dix années d'exil. Ce faisant, il répond à la détermination de son prénom d'origine wisigothique, de « all » (tout) et « varo » (prévenu, conscient). En d'autres termes, Álvaro est celui qui doit s'efforcer d'être

---

1 GOYTISOLO Juan Juan, *Señas de identidad*, Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1991. 392 p.

2 Álvaro fait allusion à trois reprises au cours du roman à cette tentation du suicide : aux chapitres IV : « Como el padre de Antonio [...], la tentación del suicidio te habría rondado también » (*Señas...* p. 168) et « Violenta, imperiosa, la idea destructiva te fulminó como una revelación. » (*Señas...* p. 169) ; au chapitre VI : « todos los caminos conducen allá (al tobogán y al síncope) como si nada (te dices ahora), absolutamente nada pudiera aplacar (oh place de la Bastille) tu densa apetencia de muerte. » (*Señas...* p. 336).

3 D'où le fait que, tout au long du roman, Álvaro écoute des musiques liées à la mort comme la *Pavane pour une infante défunte* de Maurice Ravel, les *Kinder-Toten Lieder* de Gustav Mahler, mais surtout le *Requiem* de Mozart.

4 GOYTISOLO Juan, *ibid.*, p. 218. Nous rappelons que le roman de J. Goytisolo a été publié pour la première fois au Mexique en 1966. Il a été remanié par l'auteur en 1968, remaniement qui est devenu la version définitive sur laquelle nous avons fondé notre étude et qui a, par ailleurs, servi de base à la traduction française exécutée la même année par Maurice-Edgar Coindreau pour Gallimard.

conscient de tout, ce qui donne cette impression déroutante de kaléidoscope à la lecture du roman.

Dans ce voyage en arrière que représente sa compréhension du passé, Álvaro ne peut éviter de repenser ses relations avec ses amis bien sûr, mais surtout avec sa propre famille. C'est ce qu'il fait dès le premier chapitre en consultant l'album de photos familial, chapitre dans lequel il nous parle de ses ancêtres paternels et maternels. Mais très vite, le lecteur se rend compte que ce sont les pères et les mères d'Álvaro, mais aussi de ses amis, qui intéressent sa réflexion et leurs relations avec les fils.

Les pères brillent par leur absence même si dans deux cas ils y sont poussés par des circonstances tragiques. Ce sont donc les mères qui passent au premier plan. Or il semble qu'Álvaro considère que ces mères n'assument pas le rôle protecteur qui est le leur et qu'elles abandonnent leurs fils (à chaque fois unique) à la solitude et à l'affrontement avec les autres membres de la société dans laquelle il leur a été donné de naître.

La situation d'exilé d'Álvaro accentue ce désarroi qui pourrait nous amener à croire, comme l'écrit Julia Kristeva :

[Qu'une] blessure secrète, souvent inconnue de lui-même, propulse l'étranger dans l'errance. [...] Incompris d'une mère aimée et cependant distraite, discrète ou préoccupée, l'exilé est étranger à sa mère. Il ne l'appelle pas, ne lui demande rien. Orgueilleux, il s'attache fièrement à l'absence.<sup>1</sup>

Rejeté, Álvaro, dans son désespoir ou sa lucidité, confond l'Espagne, adorée et honnie tout à la fois, avec une « matrice » marâtre désignant une collectivité « qui ne remplit pas la mission de protection qu'on lui prête et qui se montre cruelle et injuste »<sup>2</sup>.

Ainsi le personnage principal rejoint l'opinion du poète Luis Cernuda<sup>3</sup>, dont un vers est mis en exergue du roman<sup>4</sup>. La volonté d'intertextualité entre l'œuvre du poète et les souvenirs d'Álvaro nous apparaît évidente par l'emploi récurrent du mot « stepa »<sup>5</sup> dans le roman, pour désigner l'Espagne (écho au poème « A Larra con unas violetas »),

---

1 KRISTEVA Julia, *Etrangers à nous-mêmes*, Gallimard, « folio », Paris, 1991, p. 13-15.

2 *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du 19<sup>e</sup> et du 20<sup>e</sup> siècle*, à l'article « marâtre » : I.A.B. *Par analogie*.

3 Exprimée, entre autres, dans les vers suivants : « Es la patria madrastra avariciosa, / Exigiendo el sudor, la sangre, el semen / A cambio del olvido y del destierro. » (« Río vespertino ») ; « Y nuestra gran madrastra, mírala hoy deshecha, / Miserable y aún bella, entre las tumbas grises / De los que como tú, nacidos en su estepa, / Vieron mientras vivían morir la esperanza, / Y gritaron entonces, sumidos por tinieblas, / A hermanos irrisorios que jamás escucharon. » (« A Larra con unas violetas »).

4 « Mejor la destrucción, el fuego. », tiré de « Limbo ».

91 *Les mères dans Señas de identidad de Juan Goytisolo*

mais aussi parce que l'association, à trois reprises, du verbe « inventar » avec un terme abstrait<sup>1</sup> semble répondre au vers « Dostoievski no puede ya decirnos / [...] / Si inventó la hermosura o supo verla. »<sup>2</sup>. De plus, nous ne pouvons nous empêcher de remarquer que l'année du récit, 1963, est aussi celle de la mort de Cernuda, comme si cette quête d'identité lui était dédiée ou tout du moins parallèle.

Nous nous proposons donc d'essayer d'étudier comment le personnage principal du roman, Álvaro Mendiola, opère le glissement des figures de la mère qu'il retrouve au cours de sa recherche identitaire à une figure de l'Espagne marâtre.

Si Álvaro désigne bien sûr l'Espagne sous son nom, le terme de « madrastra » n'apparaît qu'une seule fois : « severa e inmortal Madrastra<sup>3</sup> ». Mais, à plusieurs reprises, Álvaro emploie, pour désigner l'Espagne, l'expression « Reinos Taifa »<sup>4</sup>.

Les royaumes de taifas désignent les royaumes musulmans qui se sont installés dans l'Espagne musulmane après la chute du califat de Cordoue, en 1031, jusqu'à l'arrivée des Almorávides, en 1086. Ces

---

5 Par exemple in *Señas de identidad*, p. 61 : « oh pueblo español (invocabas), comunidad ruda, grey silvestre, forjado en el frío y desamparo de la estepa (tuya y de tus paisanos) », ou p. 386 : « el suelo baldío y avaro de su estepa ».

1 « inventar la amistad » (*Señas...*, p. 81), « inventar la mirada » (*ibid.*, p. 327) et « inventar el amor » (*ibid.*, p. 359).

2 « Dostoievski y la hermosura física ».

3 GOYTISOLO Juan, *op. cit.*, p. 345. Nous comprenons ce mot selon la définition qu'en donne María Moliner : « Se aplica como nombre calificativo a la madre que trata mal a sus hijos. », *Diccionario del uso del español*, Gredos, Madrid, 1981, tome 2, article « Madrastra ».

4 Il est intéressant de remarquer que Maurice-Edgar Coindreau, le traducteur du roman de Juan Goytisolo, (GOYTISOLO Juan Juan, *Pièces d'identité*, Gallimard, « L'étrangère », Paris, 1991, 480 p.), a choisi de traduire systématiquement cette expression par un groupe de mots comprenant l'adjectif ou le substantif « marâtre ». C'est ainsi, par exemple, que « vuestro conglomerado actual de Reinos Taifa » (*Señas...*, p. 143) devient « votre sacrée marâtre de Péninsule » (*Pièces...*, p. 177) et « en los Reinos Taifas » (*Señas...*, p. 149) devient « en votre inflexible marâtre » (*Pièces...*, p. 183).

Dans notre tentative d'expliquer le choix de cette expression, nous nous sommes essentiellement appuyée sur les ouvrages de Joseph PÉREZ, « Taifas, Almorávides et Almohades », *Histoire de l'Espagne*, Fayard, Paris, 1996, p. 61-71 ; Evariste LEVI-PROVENÇAL, « Hisham III Al-Mutadd. L'abolition du califat umayyade », *Histoire de l'Espagne musulmane*, Maisonneuve et Larose, Paris, 1999, tome 2, p. 337-341 et Bartolomé BENASSAR, « Les villes d'Al-Andalus : explosion des foyers de civilisation », *Histoire des Espagnols*, Robert Laffont, « Bouquins », Paris, 1992, p. 100-110.

royaumes furent fortement critiqués par les « nostalgiques du régime unitaire omeyyade »<sup>1</sup> parce qu'ils supposaient la dissociation progressive du conglomérat des populations andalouses qui revendiquaient chacune leur portion de l'héritage califal, se faisaient la guerre entre elles et se désolidarisaient les unes des autres. Ces critiques dénoncent ainsi la faiblesse consécutive à ce morcellement de l'Espagne musulmane, faiblesse que l'Espagne chrétienne va s'empresse d'exploiter, car les rois de taifas sont obligés, pour garder un minimum d'indépendance, de se comporter de plus en plus en vassaux en payant des « parias », sources de revenus considérables pour les États chrétiens.

C'est, nous pensons, dans cette décadence de la puissance musulmane en Espagne, qui commence avec l'installation des royaumes de taifas, qu'il faut comprendre la métaphore d'Álvaro : à ses yeux, l'Espagne, grande puissance en son temps, empire où le soleil ne se couchait jamais, « madre orgullosa de diecinueve naciones jóvenes que rezan, cantan y se expresan en su idioma »<sup>2</sup> n'est pas très éloignée de la définition que fait Lévi-Provençal de l'Espagne musulmane à son déclin : « une terre déchue, plongée dans la pénombre de la médiocrité et bientôt vouée à sa perte »<sup>3</sup>.

Álvaro fait allusion à cette médiocrité quand il évoque ce jeune étudiant en philosophie qui, pour payer ses études, pose avec les touristes déguisé en torero : « qué sistema filosófico iba a concebir / te decías / vuestro futuro genial único Erasmo de Atocha »<sup>4</sup>. Quant à sa perte on sait qu'elle sera programmée dans le second volet de la trilogie dont *Señas de identidad* est le premier, *Reivindicación del conde Don Julián*, si on admet, avec la critique, que c'est toujours Álvaro Mendiola qui, tel le comte Julián, observe l'Espagne depuis Tanger.

Álvaro ne peut supporter la politique touristique franquiste qu'il considère comme une prostitution : l'Espagne rejette ses propres enfants hors de ses frontières (exilés et émigrés<sup>5</sup>) et se maquille avec les fards vulgaires des topiques pour attirer les touristes : « la España de charanga y pandereta [...] todo el viejo arsenal de un Mérimée de pacotilla [...] las

---

1 BENNASSAR Bartolomé., *op. cit.*, p. 105.

2 GOYTISOLO Juan, *op. cit.*, p. 220.

3 LEVI-PROVENÇAL, *op. cit.*, p. 344.

4 GOYTISOLO Juan, *op. cit.*, p. 377

5 *Ibid.*, p. 343 : « los parados hallarán el medio de agenciarse un billete para Alemania o Suiza ».

castañuelas la guitarra los olés los gipíos »<sup>1</sup>. Les touristes seraient alors les chrétiens auxquels l'Espagne doit se vendre pour continuer d'exister aux yeux d'une Europe dite civilisée.

Nous examinerons les figures de la mère présentes dans le roman de Goytisolo en nous attachant aux trois figures principales : les mères de Sergio, d'Antonio et bien évidemment d'Álvaro. Nous essaierons ensuite de voir dans quelle mesure les caractéristiques de ces trois mères rejoignent la vision qu'Álvaro Mendiola a de l'Espagne.

### 1 – La mère de Sergio

Un des thèmes principaux du chapitre II est le récit de l'amitié entre Álvaro et Sergio, rencontré à l'université en 1950. Mais, aux pages 81 à 88, Álvaro s'arrête assez longuement sur la relation que son ami entretient avec sa mère. Celle-ci relève d'un désir incestueux non assouvi.

À première vue, Sergio semble haïr son père à qui il donne des noms d'oiseaux, « asno », « imbécil », « cretino », à tel point qu'il souhaite qu'Álvaro lui fasse porter des cornes<sup>2</sup>. Il semble au contraire admirer sa mère, qu'il appelle par son prénom : « Ana es estupenda. Reprimida e insegura, pero estupenda »<sup>3</sup>.

Dans un premier temps Álvaro est fasciné par la mère de Sergio. Il aime le charme qui émane d'elle : « Sus ojos intensos [...] lenitivos y autónomos », « su armonioso rostro » et le fait qu'il puisse la regarder comme une femme : « la línea generosa de sus caderas, su espalda suave, sus piernas esbeltas y flexibles, perfectas ».

Il aime aussi son indépendance, le lien au premier abord amical qu'elle a instauré entre son fils et elle et sa jeunesse d'esprit qui la pousse à rire de leurs escapades dans les maisons de prostitution – escapades qu'elle encourage en donnant à son fils de l'argent pour y aller – escapades que les deux jeunes hommes lui racontent en détail. L'attitude libre – ou ce qu'il comprend comme telle – de la mère de Sergio apparaît à Álvaro comme l'antithèse de celle de sa propre mère, prisonnière de son éducation de femme de la grande bourgeoisie catalane<sup>4</sup>.

---

1 *Ibid.*, p. 338-339.

2 *Ibid.*, p. 70-71 et p. 86 : « Me gustaría que hicieras cornudo a mi padre ».

3 *Ibid.*, p. 71.

4 *Ibid.*, p. 82-86.

Très vite cependant Álvaro se rend compte que l'attitude provocatrice<sup>5</sup> de Sergio n'est peut-être que le seul moyen que son ami a trouvé pour échapper à cette mère qui prend de plus en plus la figure d'une mère possessive et abusive : il semble plutôt être la victime du désir incestueux de sa mère qui ne supporte pas, par exemple, la concurrence de l'amie de son fils et harcèle Álvaro pour lui faire dire que Elena « es una aventurera y una intrigante »<sup>6</sup>. Schéma classique, dira-t-on, de la mère qui n'accepte pas que son fils porte ses regards sur une autre femme que sur elle-même.

Par ailleurs il est à noter, qu'à chaque fois que Sergio injurie son père, sa mère tente « con voz persuasiva » de défendre ce dernier en affirmant que son mari « vale muchísimo más que [ella] »<sup>3</sup>. Mais le lecteur n'est pas dupe, car, au paragraphe suivant, Álvaro indique déjà que la mère de Sergio « fingía indignarse y acababa confesando con resignación » :

Es terrible. Desde que era niño he intentado anularme para que quiera a su padre y no advierta la diferencia que hay entre los dos. Pero es como yo. La hipocresía le repugna.<sup>4</sup>

Avec cette phrase elle se trahit, avouant indirectement qu'elle se sent supérieure à son mari puisqu'elle doit faire l'effort de le mettre en valeur en se rapetissant, et faisant preuve d'une mauvaise foi qu'elle affirme cependant condamner.

On pense alors que la haine de Sergio pour son père n'est vraisemblablement que l'expression de son ressentiment face à un père qui refuse d'être le Père et qui a laissé sa femme prendre son rôle. Quand Ana dit : « Me hubiera gustado ser hombre »<sup>5</sup>, l'emploi du conditionnel est encore hypocrite puisqu'elle se comporte comme un homme, ayant tout le pouvoir sur son fils.

Sergio souffre de l'absence de son père, homme d'affaires toujours pressé, et de son manque d'autorité. C'est grâce à cette absence que la mère de Sergio a pu s'imposer comme élément pivot de la famille et se hisser au rang du Père. Sergio se venge en méprisant cet homme qui n'est

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 80 : « Hay que provocar. La vida entera es una provocación », affirme-t-il à Álvaro.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>4</sup> *Idem.*

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 85.

95 *Les mères dans Señas de identidad de Juan Goytisolo*

pour lui qu'une farce de pouvoir : « Se imagina que es muy listo porque gana dinero y sus empleados se descubren al verle »<sup>1</sup>.

L'arrivée d'Álvaro dans le duo que forment la mère et le fils va bouleverser les données. Peut-on penser que Sergio voit dans Álvaro le moyen d'échapper à l'intimité malsaine que lui impose sa mère en lui donnant un ersatz de fils ?

L'attitude de Sergio est très ambiguë : on a l'impression qu'il est attiré sexuellement par sa mère, ce qui d'après Freud est tout à fait normal, mais en même temps tout à fait conscient du tabou de l'inceste, ce qui le pousse à encourager son ami à avoir des relations sexuelles avec sa mère<sup>2</sup>, comme si Álvaro était un double de lui-même. Mais quand sa mère et Álvaro échangent un baiser en son absence, Sergio semble le sentir, car, tout de suite après, les relations entre les deux amis se détériorent, comme si Sergio était en fait jaloux de son ami :

A partir de esta fecha (sin una razón precisa) tus relaciones con Sergio se habían deteriorado. [...] de la noche a la mañana, tu amigo había empezado a tratarte con despego.

Il se venge de sa mère en la traitant de folle et son ami de « paño de lágrimas de mamá ». Ce qui prouve l'ambiguïté de la relation entre Sergio et sa mère est la comparaison qu'effectue Álvaro quand il parle de la nature de leurs disputes auxquelles il assiste : Ana « se disputaba a gritos con [Sergio] como si fuera su amante »<sup>3</sup>.

« La herida mortal »<sup>4</sup> qu'Álvaro pressent chez son ami pourrait bien être alors l'incapacité de Sergio d'accepter l'interdit de l'inceste. Sa fin tragique cinq ans plus tard, en septembre 1955, confirmerait cette impuissance à surmonter cette blessure. Même si Sergio semble accepter par la suite de vivre selon le code de sa classe (il se marie avec une riche héritière, grossit de vingt kilos et devient homme d'affaires – en gros il devient comme son père<sup>5</sup>), Álvaro ne doute pas un instant que cette vie ne soit qu'une mort en sursis. C'est pourquoi, quand il évoque le fatal

1 *Ibid.*, p. 70.

2 *Ibid.*, p. 86 : « ¿ Por qué no te acuestas con ella ? ».

3 *Ibid.*, p. 86-88.

4 *Ibid.*, p. 87.

5 Phénomène assez classique d'après Freud de la relation au père : « il y a toujours [au commencement] une identification au père qui remonte à la première enfance. Celle-ci est ensuite écartée, même surcompensée, et enfin elle s'instaure à nouveau », in *L'Homme Moïse et la religion monothéiste*, Gallimard, « Folio », Paris, p. 228.

accident d'automobile pour son ami, il précise « murió físicamente »<sup>1</sup>. Cet accident prend alors toutes les allures d'un suicide ou, tout au moins, celles d'une ultime provocation, d'un ultime pari.

## 2 – La mère d'Antonio

C'est au chapitre IV qu'Álvaro inclut dans ses souvenirs ceux d'Antonio Ramírez Trueba, son ami, rencontré à l'université où ce dernier se préparait à une carrière diplomatique. Antonio a été arrêté le 18 décembre 1960 et le chapitre IV est parsemé des rapports de police qui racontent la filature de plus d'une vingtaine de personnes, dont Antonio. Après une incarcération de dix-huit mois, donc en juin 1962, Antonio retourne à Águilas où il doit finir sa condamnation de trois ans de prison. Il est assigné à résidence, il doit se présenter quotidiennement au poste de la Guardia Civil et il loge chez sa mère.

À l'opposé de Sergio dont la mère est volubile, la mère d'Antonio se caractérise par son mutisme. Il apparaît au cours de l'égrenage des souvenirs d'Antonio via Álvaro que la mère d'Antonio est déçue aussi bien par son mari que par son fils. Antonio se souvient des nombreuses humiliations subies par son père à sa sortie du camp de concentration : le chômage, l'exclusion et, de façon significative, la rancœur déjà silencieuse de la mère<sup>2</sup>. À cette situation de non-communication, le père d'Antonio n'a pas trouvé d'autre issue que celle du suicide : il se pend à une poutre alors que son fils est encore un adolescent. Il n'en est pas autrement avec Antonio qui redoute les retrouvailles avec sa mère, comme jadis son père avait dû redouter celles avec sa femme à sa sortie du camp de concentration :

Pensaba con inquietud creciente en su madre, y en el derrumbe de sus ilusiones respecto a su futuro : en la llegada, no como brillante alumno de la escuela diplomática [...], sino como reo condenado a tres años de cárcel que venía a cumplir el resto de la pena escoltado por una pareja de civiles.<sup>3</sup>

Il est possible que la mère d'Antonio ait espéré de son mari, puis de son fils, une amélioration de sa condition sociale, espoir qui s'est soldé par un double échec. Le silence qu'elle a opposé à son mari et qu'elle oppose à son fils est donc un silence plein de reproches qui provoquent un sentiment

---

1 GOYTISOLO Juan, *op. cit.*, p. 88.

2 *Ibid.*, p. 165 : « el rencor silencioso de la madre ».

3 *Ibid.*, p. 152.

97 *Les mères dans Señas de identidad de Juan Goytisolo*

de culpabilité chez Antonio<sup>1</sup>. Ce silence le condamne à la solitude : « Hace meses que no puedo confiarme a nadie<sup>2</sup> », confie-t-il à Dolores quand elle vient lui rendre visite à Águilas. Le scandale qu'il provoque peu de temps après au restaurant, en refusant grossièrement l'invitation par Don Gonzalo, le potentat de la région, de partager sa table<sup>3</sup>, est certainement à mettre au compte de sa volonté de rester fidèle à lui-même, mais aussi de sa volonté d'échapper au silence auquel il se sent condamné.

Sa reprise du combat après la rencontre avec Morillo, un ancien compagnon d'armes de son père, le sort définitivement de sa torpeur :

Hubiera querido retirar su apuesta del juego pero, aunque metamorfoseado, el juego continuaba y, como en el balneario, ante los futuros Don Gonzalo que encontrara en el camino, sabía, y era una certidumbre honda emboscada en su pecho como un ave de presa que, algo más fuerte que él, le obligaba, le obligaría siempre, a apostar de nuevo.<sup>4</sup>

C'est ainsi qu'il parvient à se libérer du sentiment de culpabilité et de l'état végétatif dans lequel sa mère cherchait à le maintenir en l'empêchant de renouer avec la lutte contre le Régime. Comment ne pas penser en effet que les lettres envoyées par Morillo et jamais reçues ont été interceptées par la mère d'Antonio<sup>5</sup> ?

### 3 – La mère d'Álvaro

La mère du personnage principal se démarque tout d'abord des deux figures de mère précédentes par le fait principal d'être morte à l'adolescence d'Álvaro. Les souvenirs d'Álvaro à propos de sa mère sont principalement rassemblés dans les trois premiers chapitres du roman.

---

1 *Ibid.*, p. 154 : « Sentía las miradas del pueblo fijas en él y, con una acongojada sensación de culpa en el inevitable encuentro con su madre ».

2 *Ibid.*, p. 174.

3 *Ibid.*, p. 207 : « Dígale a este señor que le agradezco mucho la invitación pero que sé escoger por mí mismo la compañía y la suya no me gusta ».

4 *Ibid.*, p. 216-217. Cette phrase répond à celle prononcée par un policier lors de son arrestation : « Has jugado y has perdido... » (*ibid.*, p. 159). Elle répond aussi à l'attitude d'Álvaro et du professeur Ayuso : « borrado para siempre de la historia y el recuerdo por haber apostado, como apostabas tú, por la rigurosa y estricta nobleza humana » (*ibid.*, p. 100).

5 Voir la conversation entre Morillo et Antonio lors de leur rencontre sur la plage : « Te había escrito unas letras dándote cita a medianoche en las ruinas del castillo, pero tú no fuiste », « Nunca las recibí - dijo Antonio » (*Señas...*, p. 216).

La première vision qu'Álvaro nous donne d'elle est celle d'une femme en larmes, préoccupée par la disparition de son mari<sup>1</sup>. Elle nous apparaît comme une Piéta pleurant, non pas sur la mort de son fils, mais sur l'absence inexplicable de l'époux<sup>2</sup>. Álvaro semble lui en vouloir et se sentir lésé dans son besoin d'affection. Toutefois, si Álvaro souffre de la distance de sa mère vis-à-vis de lui, distance jamais comblée à cause de la mort de cette dernière, il semble avoir autant souffert de la mort (et donc de l'absence) de son père que de celle de sa mère, souffrance qui s'exprime par la sensation d'un rendez-vous manqué.

La sensation d'être passé à côté d'une expérience essentielle le poursuit et le met face à des questions auxquelles il ne réussit pas à trouver de réponse :

¿ Qué obstáculo se había interpuesto entre tu madre y tú ? Aunque formulada a menudo la pregunta te pillaba desprevenido y no sabías qué responder. Como dos líneas paralelas su existencia y la tuya no habían llegado a cruzarse y, en ocasiones, sentías pesar retrospectivo por la aventura no vivida, por el encuentro nunca realizado. Su pudor y tu reserva os habían mantenido distantes y, al filo de tus quince años, no pudiste (no supiste) inventar la amistad<sup>3</sup>. [...] A menudo en las fases de depresión y zozobra (tan frecuentes en ti), la muerte de aquel desconocido (tu padre) y la imposibilidad de vuestro encuentro (fuera del vínculo azaroso y gratuito de su paternidad) te roen por dentro como la imagen de una ocasión perdida, el pasar de una cosa no hecha, el espectro de una aleve e incurable nostalgia.<sup>4</sup>

La mère d'Álvaro appartient à une famille de la grande bourgeoisie catalane, famille « más cultivada y sensible que la de los Mendiola »<sup>5</sup>, et son style de vie correspond à son éducation. Elle a épousé un homme d'une famille d'origine asturienne, essentiellement enrichie par la culture de la canne à sucre à Cuba et le trafic d'esclaves<sup>6</sup>, et son fils reçoit l'éducation qui convient aux personnes de sa classe : le jeune Álvaro a une

---

1 GOYTISOLO Juan, *op. cit.*, p. 25 : « tu madre se había enjugado las lágrimas con un pañuelo ».

2 En effet, la mère ne recevra la confirmation de la mort de son mari qu'un an plus tard, dans le Midi, où la famille s'est réfugiée pendant la guerre civile, et elle s'évanouira. (*Señas...*, p. 105).

3 *Ibid.*, p. 81.

4 *Ibid.*, p. 143.

5 *Ibid.*, p. 47.

6 Álvaro n'est pas tendre pour son arrière-grand-père paternel : « hidalgo pobre de la provincia asturiana, astuto traficante, especulador y negrero, de mirada cruel y altiva, delgados labios y torcido bigote en forma de manubrio » (*Señas...*, p. 18).

gouvernante, la señorita Lourdes, et sa mère ne participe donc que de très loin à son éducation. Ses rapports avec son fils se résument à lui donner son baiser quotidien du soir, à lui apporter son plateau du petit-déjeuner le matin et occasionnellement à aller avec lui au cinéma<sup>1</sup>. Une seule fois, dans le roman, elle fait preuve d'autorité en renvoyant la señorita Lourdes après la tentative avortée de « martyre »<sup>2</sup> d'Álvaro au début de la guerre civile, au moment de la disparition du père. Sa réaction, au premier abord, est le fruit d'une exaspération face aux problèmes qu'elle doit affronter : « Como si los tiempos no fueran suficientemente duros... Como si lo que soporto ya todavía no le bastase »<sup>3</sup>. Mais en condamnant la gouvernante et en la renvoyant, la mère d'Álvaro condamne et rejette l'idéal que son fils s'était choisi, le privant ainsi de toute possibilité de reconnaissance.

La mère d'Álvaro est une femme préoccupée par des problèmes qu'elle considère plus importants que son propre fils. L'enfant se doit d'être discret, ce qui veut dire obéissant et muet. C'est ce qui l'empêche de voir les préoccupations de son fils : après la guerre, lors de la visite à la grand-mère maternelle dans une maison de repos, Álvaro est choqué par l'attitude d'une malade qui éclate de rire à sa vue et, apeuré peut-être, il essaie d'en parler à sa mère qui ne lui fait cependant aucun cas. Álvaro conclut la relation de cet incident en disant : « su madre y la monja sostenían una conversación incomprensible, voluntariamente distanciadas de él »<sup>4</sup>.

C'est cette attitude qui nous a fait évoquer plus haut la phrase de Julia Kristeva, car Álvaro souffre très vraisemblablement de l'indifférence de sa mère d'autant plus qu'il ne demande qu'à l'aimer. La distance semble s'être instaurée entre eux dès la naissance de l'enfant et Álvaro a raison quand il affirme qu'il est trop tard, car la distance est maintenant telle que l'image même de sa mère a sombré dans l'oubli :

Ahora (alejado tú de ella en el tiempo y en el recuerdo) era demasiado tarde. Salvo en momentos excepcionales (y cada vez más raros) su imagen (ojos azules y claros, frente amplia, nariz recta inmovilizados en alguna fotografía) había desertado de tu memoria para siempre.<sup>5</sup>

---

1 *Ibid.* p. 27-27 et p. 324.

2 *Ibid.* p. 27-31.

3 *Ibid.* p. 31.

4 *Ibid.* p. 51.

5 *Ibid.* p. 81.

Par ailleurs comment ne pas être tentée de penser qu'Álvaro rend indirectement sa mère responsable de l'assassinat de son père puisqu'il était allé se « réfugier » dans une propriété de sa femme à Yeste, province d'Albacete ? En effet, malgré les larmes d'inquiétude de la mère, Álvaro ne donne pas de ses parents l'image d'un couple uni. Il affirme en effet que ses parents n'ont partagé que « diez años inútiles de paz y de mentira »<sup>1</sup>.

Si nous résumons les figures de ces trois mères que nous présente Álvaro, nous obtenons ce qui suit : toutes sont déficientes dans leur rôle de mère et sont donc des marâtres dans la mesure où elles n'assument pas leur mission de protection, selon la définition donnée plus haut.

La mère de Sergio, telle une mère araignée, emprisonne son fils en lui imposant une intimité déplacée. Elle exige de lui qu'il remplace, à moitié d'ailleurs, puisque l'inceste n'est pas consommé, son mari toujours absent. Sergio ne sert en fait qu'à combler la solitude dans laquelle cette absence la plonge. La mère d'Antonio, de par son mutisme absolu est très difficile à cerner. Cependant, son attitude, toujours d'après ce qu'en dit Álvaro, ressemble fortement à un reproche permanent qui engendre un sentiment de culpabilité chez son fils. La mère d'Álvaro, à l'opposé de la mère de Sergio, est une femme excessivement distante avec son fils sur qui elle ne semble pas poser de véritable regard. Résignée<sup>2</sup> à son rôle qui l'oblige à se tourner vers la société, elle ne peut donc pas prévoir les dangers qui menacent son fils comme cette absurde expédition-martyre au milieu des églises en flammes dans les rues de Barcelone aux mains des anarchistes.

Il s'agit maintenant de voir dans quelle mesure ces descriptions rejoignent la vision de l'Espagne que nous présente le personnage principal.

Dans un premier temps on ne peut s'empêcher de remarquer une personnification voulue de l'Espagne : « tus hijos se suceden en tu regazo », « madre orgullosa de diecinueve naciones jóvenes », « la misera madre, / terrible España » et l'allusion à Agrippine, mère de Néron et la marâtre par excellence, qui estimait avoir abrité un serpent dans son sein<sup>3</sup>.

Il est étrange aussi que l'apostrophe d'Álvaro à sa mère patrie et les trois substantifs qu'il y emploie rejoignent les attitudes des trois mères précédemment étudiées :

---

1 *Ibid.* p. 142.

2 *Idem* : « la esposa abnegada ».

3 *Ibid.* p. 212, 220, 237 et 260 (« serpientes albergadas en nuestro caluroso seno »).

101 *Les mères dans Señas de identidad de Juan Goytisolo*

Triste pueblo, patria triste, ¿ qué psicoanálisis puede recobrarte ? Para ti nunca pasan días y tus hijos se suceden en tu regazo inútiles frente a tu inercia [mère d'Álvaro], tu terquedad [mère d'Antonio] y tu locura [mère de Sergio].<sup>1</sup>

Comme Sergio doit supporter le bavardage incessant de sa mère, Álvaro doit subir des Voix, représentantes de l'Espagne, qui le harcèlent telles un essaim d'Erinyes lancé à sa poursuite<sup>2</sup>. Ces Voix, qui l'accusent de trahison, ne font que renforcer le sentiment de culpabilité qu'il ressent<sup>3</sup> :

Instalado en París cómodamente instalado en París, « visitante episódico de su patria », « vástago de familia acomodada y respetable de padre vilmente asesinado por la horda roja niño bien con todos los gustos y caprichos pagados cristianamente educado en veterana institución religiosa bajo la tutela y el amparo de hombres intachables y dignos.<sup>4</sup>

Comme la mère de Sergio, ces Voix le rejettent dans l'incapacité où elles sont à le retenir :

Danos a todos la espalda y mira hacia otros horizontes, para qué volver mejor te quedas fuera y renuncias de modo definitivo a nosotros, olvídate de nosotros y te olvidaremos tu nacimiento fue un error repáralo.<sup>5</sup>

Comme Sergio avec sa mère, Álvaro se sent pris dans les rets d'un discours et d'une image de lui dans lesquels il ne se reconnaît pas<sup>6</sup>. C'est parce qu'il est en train d'écouter le *Dies irae* du Requiem de Mozart que, dans sa confusion extrême, il associe ces Voix à une voix divine qui déchaînerait sur lui sa colère.

Comme la mère d'Antonio, ces Voix ne cessent de lui adresser des reproches d'autant plus féroces qu'ils ne sont pas muets. C'est surtout sa trahison (les attaques d'Álvaro contre l'Espagne lors du documentaire sur

---

1 *Ibid.* p. 212.

2 Nous rappelons que les Erinyes étaient chargées de poursuivre les êtres accusés de crimes contre l'ordre social et/ou contre la famille ce qui nous semble parfaitement convenir dans le contexte du roman puisque Álvaro est parfaitement conscient d'avoir transgressé l'ordre social et d'être par conséquent un criminel : « alguno comprenderá quizá mucho más tarde / [...] / qué orden intentaste forzar y cuál fue tu crimen » (*Señas...*, p. 389).

3 GOYTISOLO Juan, *op. cit.*, p. 13-14 : « sintiéndote no como el hijo que humilla la frente ante el padre, sino tal el culpable que furtivamente retorna al sitio de su crimen ».

4 *Ibid.* p. 11-13.

5 *Ibid.* p. 14.

6 *Ibid.* p. 15.

l'émigration<sup>1</sup>), trahison des espoirs mis dans sa naissance et dans son éducation, que ces Voix jettent à la figure d'Álvaro :

Estos ataques [...] no merecen más que desprecio si proceden de un compatriota dispuesto a colocar la turbina en la cloaca con el propósito de convertirse en un personajillo al paio de posiciones políticas que conocemos hasta la saciedad.<sup>2</sup>

Ces Voix avec lesquelles Álvaro commence sa recherche identitaire provoquent l'examen de conscience<sup>3</sup> qui va suivre tout au long du roman. Le résultat de cet examen de conscience sera le rejet de la culpabilité et la décision de continuer à lutter. C'est là aussi que l'histoire des relations d'Antonio avec sa mère prend toute sa valeur : comme Antonio refusant de se laisser enfermer dans un sentiment de culpabilité qui aurait entraîné sa contrition<sup>4</sup> et donc sa réadmission au sein de la communauté sous la forme de la collaboration avec les représentants du Régime (le potentat Don Gonzalo), Álvaro refuse de même de se sentir coupable, car la dernière phrase du roman prononcée par lui : « alguno comprenderá quizá mucho más tarde [...] qué orden intentaste forzar y cuál fue tu crimen »<sup>5</sup> est à double sens.

Cette phrase peut vouloir dire qu'Álvaro espère qu'un jour ou l'autre quelqu'un comprendra le crime qu'il a commis et qu'il connaît (il a transgressé l'ordre social et moral de sa classe), mais cette phrase peut aussi vouloir dire qu'il ne reconnaît pas avoir transgressé un ordre, même

---

1 *Ibid.* p. 13.

2 *Ibid.* p. 12.

3 L'examen de conscience, première étape de la confession, est un « effort sincère pour se rappeler tous les péchés commis depuis la dernière confession valide, soit par action soit par omission » (Augustín ROMERO, *Pourquoi et comment se confesser*, Laurier, Paris, 1991, p. 44). C'est cet examen de conscience qui conditionne la structure du roman (alternance des passages aux deuxième et troisième personnes du singulier). D'après BENVENISTE Emile (in « Structure des relations de personne dans le verbe », *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, « Tel », Paris, 1966, p. 225-236), « tu » définit toute personne représentée, il est la personne « non-je », ce qui sous-entend que lorsque Álvaro parle de lui à la deuxième personne il se regarde en quelque sorte dans un miroir. « Tu » est donc l'expression même du dédoublement. « Il » peut être aussi bien l'expression de la politesse que celle du mépris, c'est-à-dire celle de la distance maximale. Quand Álvaro parle de lui-même à la troisième personne, il établit un fossé entre son passé et son présent.

4 Deuxième étape de l'examen de conscience : « douleur sincère d'avoir offensé Dieu et détestation des péchés commis » (Augustín ROMERO, *op. cit.*, 45).

5 GOYTISOLO Juan, *op. cit.*, p. 389.

si les Voix l'affirment, et qu'il se demande si quelqu'un, un jour, saura comprendre et lui expliquer quel fut son crime. Cette dernière explication sous-entend bien sûr qu'Álvaro ne se situe plus dans le même système de valeurs que les Voix qui l'assaillent. C'est pourquoi tout de suite après la décision d'Antonio de parier à nouveau, Álvaro fait part de sa ferme décision de continuer à lutter même si cela doit le mener au désastre : « Consciente del peligro, caminabas con paso resuelto hacia el aleatorio desastre »<sup>1</sup>.

Mais c'est surtout à sa propre mère qu'Álvaro associe l'Espagne. Nous avons dit qu'enfant puis adolescent il avait souffert de la distance que sa mère avait mise entre elle et son fils, distance due aux habitudes de sa classe sociale et qui avait abouti à la non-communication. Nous avons dit aussi qu'Álvaro ne demandait qu'à aimer sa mère.

On peut expliquer de cette manière toutes les déclarations d'amour qu'Álvaro proclame à l'Espagne et la distance qu'il établit cependant entre elle et lui :

Oh patria / mi nacimiento entre los tuyos y el hondo amor que / sin pedirlo tú / durante años obstinadamente te he ofrendado / separémonos como buenos amigos puesto que aún es tiempo / nada nos une ya sino tu bella lengua<sup>2</sup> [et] la nostalgia de España se había desvanecido poco a poco, como si las raíces que te unieran a la tribu se hubiesen secado una tras otra como consecuencia de tu dilatada expatriación y de vuestra indiferencia recíproca.<sup>3</sup>

Rejeté par sa mère/Espagne Álvaro décide de la rejeter et il est très significatif qu'il jette au feu une partie des documents<sup>4</sup> avec lesquels il avait essayé de rassembler les morceaux épars de son identité : « deseoso de cortar de una vez con tu pasado y movido por el prurito de poner un poco de orden en tus papeles, los arrojaste al fuego sin releerlos »<sup>5</sup>. C'est dans la distance et dans l'oubli du passé qu'il pense pouvoir revivre

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 387. On dit bien la langue maternelle. Ces déclarations d'amour abondent dans le roman. Autre exemple : « En Sorbas os detuvisteis a beber en un ventorro y dijiste a Dolores : « Es el país más hermoso del mundo » (*Ibid.*, p. 351).

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 314.

<sup>4</sup> Même si ces documents concernent la preuve de la seule culpabilité qu'Álvaro reconnaisse : celle envers les compatriotes rencontrés lors du voyage en Andalousie pour le documentaire et qui avait mis en lui leur confiance en espérant qu'il leur trouverait du travail à l'étranger.

<sup>5</sup> GOYTISOLO Juan, *op. cit.*, p. 362.

l'agréable sentiment de renaissance qu'il avait ressenti à l'hôpital après sa syncope boulevard Richard Lenoir.

On comprend enfin que l'effort d'Álvaro pour réunir toutes ces « pièces d'identité » n'avait pas d'autre but que de les rassembler pour les brûler afin d'être certain qu'il ne laisserait rien derrière lui<sup>1</sup> qui lui rappellerait son passé :

Habías vuelto a la vida horro de pasado como de futuro, extraño y ajeno a ti mismo, dúctil, maleable, sin patria, sin hogar, sin amigos, puro presente incierto, nacido a tus treinta y dos años, Álvaro Mendiola a secas, sin señas de identidad.<sup>2</sup>

Ce n'est qu'après qu'il peut prononcer ces paroles décisives : « Adiós para siempre, adiós »<sup>3</sup>.

Antonio s'adresse aux trois mères ensemble quand il s'écrie : « Solar bárbaro y yermo, ¿ cuántas generaciones de su estirpe deberían frustrarse aún ?<sup>4</sup> ». Ces trois mères, telles la statue de la Mater Dolorosa rencontrée par Antonio à sa sortie du dîner chez le médecin de la Phalange, soutiennent dans leurs bras leur fils sacrifié qu'elles n'ont absolument pas cherché à protéger et à sauver. On imagine ce que cette dernière association a de sacrilège et de blasphématoire mais, rejetant la religion héritée de leurs ancêtres, Antonio et Álvaro rejettent avant tout l'idée même du culte du fils sacrifié qu'ils semblent considérer comme le plus grand des crimes. Cela expliquerait pourquoi il écoute des musiques dédiées à des enfants morts : la *Pavane pour une infante défunte* de Ravel et les *Kinder-Toten Lieder* de Mahler.

Álvaro a préparé ainsi le lien qui unit *Señas de identidad* au deuxième volet de la trilogie, *Reivindicación del conde Don Julián*, puisque dans ce roman la patrie honnie ne sera plus désignée que sous le terme de « madrastra » et ce dès le premier chapitre<sup>5</sup>. Il y explique aussi rétrospectivement l'intention de *Señas de identidad* : revivre les

---

1 C'est pour cette raison qu'il désire que Dolores avorte : « No quiero dejar nada detrás de mí, ¿ comprendes ? » (*ibid.*, p. 311).

2 *Ibid.*, p. 338.

3 *Ibid.*, p. 185.

4 *Ibid.*, p. 192.

5 GOYTISOLO Juan, *Reivindicación del conde Don Julián*, Mondadori, Barcelona, 1994, p. 15 : « adiós, Madrastra inmunda, país de siervos y señores : adiós, tricornos de charol, y a ti, pueblo que los soportas ».

#### 105 *Les mères dans Señas de identidad de Juan Goytisolo*

humiliations et les offenses inscrites noir sur blanc par le biais de l'écriture en vue d'accumuler la haine<sup>1</sup>.

Nous nous souvenons que, pendant qu'il faisait cet exercice de mémoire, Álvaro écoutait, entre autres musiques, le *Requiem* de Mozart. Il préparait ainsi son « liber scriptus », troisième mouvement du *Dies irae* dans une messe de Requiem, qui dit :

Le Livre tenu à jour sera rapporté, / livre qui contiendra / tout ce sur quoi le monde sera jugé. / Quand donc le Juge tiendra séance, / tout ce qui sera caché sera connu, / et rien ne demeurera impuni.<sup>2</sup>

Erigé en Juge dans la *Reivindicación*, Álvaro/Julián préparera le châtiment, la destruction irréversible de la patrie « marâtre » parce que, dit-il :

La patria es la madre de todos los vicios : y lo más expeditivo y eficaz para curarse de ella consiste en venderla, en traicionarla : [...] por [...] el placer [...] de liberarse de aquello que nos identifica, que nos define : [...] que nos da una etiqueta y nos fabrica una máscara : guerreros del Islam [...] os ofrezco mi país, entrad en él a saco : sus campos, sus ciudades, sus tesoros, sus vírgenes os pertenecen : desmantelad el ruinoso bastión de su personalidad.<sup>3</sup>

#### 4 – Dolores

Nous ne pouvons clore notre étude sans évoquer la figure de Dolores, la femme avec laquelle Álvaro partage sa vie depuis neuf ans. Espagnole aussi, fille de Républicains en exil au Mexique, Dolores est certainement la figure féminine du roman la plus omniprésente malgré sa discrétion. Omniprésente par le désir et l'admiration qu'elle inspire à Álvaro tout au long du roman, sa discrétion extrême se traduit par son absence juste au moment où elle apparaît pour la première fois dans le texte : « Buscaba con la vista a Dolores, pero Dolores no estaba », écrit Álvaro<sup>4</sup>.

C'est au chapitre VI qu'Álvaro se souvient de l'histoire qui l'unit à Dolores. Comme la mère d'Antonio, Dolores ressemble à une figure hiératique aux yeux chargés de rancœur, celle qu'elle entretient envers Álvaro, principalement en ce qui concerne l'avortement, et qui est dite à

---

1 *Ibid.*, p. 16.

2 TRANCHEFORT François-René (dir.), *Guide de la musique sacrée et chorale profane. De 1750 à nos jours*, Fayard, Paris, 1993, p. 1147-1149.

3 GOYTISOLO Juan, *Reivindicación del conde Don Julián*, p. 130-131.

4 GOYTISOLO Juan, *Señas de identidad*, p. 14.

quatre reprises au cours de ce chapitre<sup>1</sup>. Mais on se rend compte que cette rancœur n'est probablement que le fruit du sentiment de culpabilité que le personnage principal ressent tout au long de sa recherche identitaire, car Álvaro considère l'amour de Dolores comme une offrande inespérée<sup>2</sup> et Dolores semble ressentir pour son compagnon un amour aussi grand que ce dernier ressent pour l'Espagne.

Certes, leur condition d'exilés les unit en une « solidarité muette »<sup>3</sup>, mais ce qui les relie tient plus d'une espèce de prédestination – « la evidencia de ser (existir) ya uno de (para) el otro »<sup>4</sup> –, et la certitude du début d'une « aventure commune »<sup>5</sup>. Jusqu'à quel point d'ailleurs Dolores et Álvaro ne forment-ils pas une seule et même personne – le miracle de l'amour ? –, c'est ce que laisse entendre le dialogue imaginaire qui fait à nos yeux évidemment référence au *Cantique des Cantiques*, et plus exactement encore dans le contexte du roman, au *Cántico espiritual* de Jean de la Croix ?

Dans un premier temps en effet, Dolores semble combler un vide chez Álvaro, à savoir son besoin croissant de tendresse<sup>6</sup>. C'est ici que Dolores rappelle la mère d'Álvaro : affirmant qu'il est né à partir d'elle, que sa vie commence à partir du moment où il l'a rencontrée<sup>7</sup>, Álvaro semble rejeter définitivement sa mère dans l'oubli. Dès lors, c'est Dolores qui assurera sa protection et qui lui sera un refuge contre un monde extérieur qu'il croit hostile, et contre ses propres angoisses. C'est ce qui expliquerait, alors qu'il contemple le corps de Dolores endormie – ce corps qui rappelle étrangement celui de la mère de Sergio : lénitif et harmonieux –, son désir ainsi exprimé :

Bajar al sexo, demorarte en él, buscar un refugio, perderte en su hondura, reintegrar tu prehistoria materna y fetal. / Ojalá, te decías, no hubieras salido nunca.<sup>8</sup>

---

1 *Ibid.*, p. 299, 311, 319 et 322.

2 *Ibid.*, p. 298.

3 *Ibid.*, p. 296.

4 *Ibid.*, p. 295, mais aussi p. 301.

5 *Ibid.*, p. 300.

6 *Ibid.*, p. 301.

7 *Ibid.*, p. 309.

8 *Ibid.*, p. 147.

On retrouve ce même désir de refuge utérin à la fin du roman avec l'évocation des déesses mères du rite yuruba.<sup>1</sup>

Par ailleurs, Dolores est la seule figure féminine importante du roman qui échappe à la maternité. Elle n'y a pas droit, serait-il plus exact de dire, puisque c'est Álvaro qui lui demande d'avorter. Ici, l'ironie de son prénom acquiert toute sa puissance : Dolores est celle qui ne connaîtra jamais les « douleurs » de l'enfantement.

On peut se demander pourquoi Álvaro tient tant à ce que Dolores avorte : « no quiero dejar nada detrás de mí, ¿ comprendes ? »<sup>2</sup>, affirme-t-il. Mais il est pleinement conscient que, ce faisant, il blesse Dolores autant que le chirurgien qui a pratiqué l'avortement, et que cette blessure, n'est et ne sera jamais cicatrisée, même s'il essaie de se/la convaincre que l'oubli est possible<sup>3</sup>.

La rancœur qu'Álvaro lit dans son regard est donc le reflet de son propre sentiment de culpabilité. Il a beau invoquer la nécessité sociale pour lui de couper la branche des Mendiola, il a beau appeler à l'aide la mémoire de son grand-oncle Nestor qui aurait souffert du même ostracisme et qui a choisi de se suicider, il n'en reste pas moins qu'il doit observer comment Dolores trompe sa « maternité frustrée »<sup>4</sup> en s'occupant sans arrêt de ses neveux. Il doit aussi accepter l'aventure que Dolores a eue avec Enrique, par vengeance et peut-être aussi par rébellion.

C'est cet avortement qui provoque, on s'en doute, la crise du couple. Mais il fait partie de cette « erreur » qu'il cherche à réparer : « quieres ser epílogo y no comienzo el error de ellos debe acabar contigo »<sup>5</sup>. C'est aussi au moment de la crise que ce qu'il croyait éternel, leur amour, lui apparaît comme périssable puisqu'il prend conscience de la « mort irrémédiable des sentiments »<sup>6</sup>.

À l'avortement s'ajoute la mise à nu de l'homosexualité d'Álvaro. Traitée en thème mineur dans le roman, elle n'en est pas moins une douleur lancinante pour l'un comme pour l'autre : Álvaro souffre de voir

---

1 *Ibid.*, p. 388 : « sexo violento y suntuoso de Changó reconfortame / materna Yemeyá acógeme / dentro de tu útero escóndeme / no permitas que me arranquen a ti ».

2 *Ibid.*, p. 311.

3 *Idem.*

4 *Ibid.*, p. 321.

5 *Ibid.*, p. 319.

6 *Ibid.*, p. 317.

Dolores souffrir<sup>1</sup> et Dolores souffre de ce désir contre lequel elle ne peut lutter<sup>2</sup>. Cette dernière constatation laisse toutefois entendre que, non seulement elle accepte la double sexualité d'Álvaro, mais qu'en plus elle en tire un certain orgueil, comme si cette double sexualité était une richesse<sup>3</sup>.

La crise du couple, malgré les craintes d'Álvaro, est passagère, car il laisse de nombreux indices de l'indissolubilité de leur amour<sup>4</sup>. En outre, si Dolores lui semble parfois distante, c'est pour pouvoir, lorsqu'ils se retrouvent, mieux se fondre l'un dans l'autre.

Figure de la mère, Dolores l'est certainement, mais de celle qui ne l'abandonnera jamais. À plusieurs reprises dans le chapitre, Álvaro montre combien Dolores est et restera une énigme pour lui, ce qui est une assurance de la pérennité de leur amour<sup>5</sup>. Après la syncope sur le boulevard Richard Lenoir, elle est là, toujours nouvelle, toujours à découvrir: « con una adulta expresión de amor que no le conocías »<sup>6</sup>.

Álvaro est par ailleurs assez honnête pour avouer sa jalousie envers tous ceux qui approchent Dolores. On peut alors se demander s'il ne demande pas à Dolores d'avorter pour être certain qu'il ne devra la partager avec personne. Est-il un fieffé égoïste ? Ce serait le condamner trop vite et oublier son désir non assouvi de tendresse maternelle, le rejet de la société dans laquelle il est né, les insultes que lui prodiguent les Voix, à plus grande échelle donc, le rejet de la patrie marâtre que Dolores sait si bien exorciser : « Dolores viajaba contigo y la nostalgia de España se había desvanecido poco a poco »<sup>7</sup>.

Dans quelle mesure, enfin, ne peut-on pas penser qu'Álvaro rend l'Espagne responsable de l'avortement de Dolores ? En effet, la seule raison invoquée par lui est le désir de ne laisser aucune trace de son passage ici-bas, et surtout celui d'enrayer la damnation sociale de la famille. Paradoxalement, l'avortement qu'il souhaite est ainsi un acte moral. *La Pavane pour une infante défunte* et les *Kinder-Toten Lieder* seraient un hommage à cet enfant sacrifié avant sa naissance sur l'autel de

---

1 « He nacido para quererte y para sufrir por ti » (*ibid.*, p. 312).

2 *Ibid.*, p. 311.

3 *Idem.*

4 *Ibid.*, p. 301.

5 *Ibid.*, p. 298, 309 et 310.

6 *Ibid.*, p. 337.

7 *Ibid.*, p. 314.

109 *Les mères dans Señas de identidad de Juan Goytisolo*  
la patrie marâtre. Álvaro est-il conscient cependant que la trace  
qu'il laisse – son Livre – se révélera beaucoup plus indélébile que celle  
d'un enfant né pour mourir<sup>1</sup> ?

Isabelle TAILLANDIER

GRELPP

---

<sup>1</sup> Quevedo a fortement mis l'accent sur cette idée quand il dit : « Y lo que llamáis nacer es empezar a morir » (QUEVEDO, *Los sueños*, Cátedra, Madrid, 1999, p. 328-329).

## L'image maternelle dans *Amado monstruo*<sup>1</sup> de Javier Tomeo

Javier Tomeo a publié en 1985 ce court roman centré sur la relation fils-mère. L'image qui orne la couverture de l'édition Anagrama résume sommairement la situation de départ. On y aperçoit deux hommes, bien vêtus, l'un d'eux assis à un bureau, devant un tableau représentant une femme. La femme qui y figure est si manifestement sur un côté du tableau qu'elle laisse béante la place d'un autre personnage qui s'y définit sur le mode de l'absence.

Il est possible d'initier une approche des rapports des personnages induits par le texte en substituant à ce tableau un miroir un peu particulier par la grâce duquel l'espace réel occupé par chacun des deux personnages face à face aurait rapport à l'espace virtuel de l'autre. Si nous plaçons le miroir constitué par l'image de la mère entre les deux hommes en présence, nous trouvons, d'un côté, Juan D., qui, à trente ans, assume son premier acte de rébellion contre une mère qui le tient pratiquement séquestré. Il se rend à un entretien d'embauche après avoir sollicité un poste de gardien dans une banque.

De l'autre côté, se tient le directeur du personnel qui reçoit Juan, Krugger. Il occupe une position qui à la fois renvoie à une figure d'autorité et à une identification – « me siento identificado con usted »<sup>2</sup>, dit-il à Juan. Entre eux l'image de la mère qui polarise leurs propos fait lien. Elle enclôt et superpose la figure de la mère de Krugger et celle de la mère de Juan. La mère se tenant au point de focalisation, une seule image suffit pour deux mères très différentes physiquement, si j'en crois leurs descriptions – « todas las madres en cierto modo se parecen »<sup>3</sup>.

Le miroir mis entre parenthèses – mais non ses effets –, nous voilà dans la situation de fait telle que la présente le réel de la fiction romanesque dans lequel se trouvent face à face deux personnages dont l'un est, dans une certaine mesure, l'image inversée de l'autre. Ainsi J est espagnol « de pura cepa », K est d'origine allemande (par son père) ; J est sans travail, K occupe un poste de responsabilité dans une banque ; le père de J est mort lorsqu'il avait cinq ans et la mère de K est décédée au cours de son enfance.

---

1 TOMEJO Javier, *Amado Monstruo*, Editorial Anagrama, col. Narrativas hispánicas, Barcelona, 1985. 111 p.

2 *Ibid.*, p. 35.

3 *Ibid.*, p. 52.

Le titre nous fournit, à ce stade, un éclairage intéressant. Le contraste entre les deux mots qui le forment, *amado* et *monstruo*, introduit un saisissement interrogatif. La couverture de l'ouvrage associe, en sourdine, le monstre du titre au nom de l'auteur par l'effet de leur proximité et par une certaine résonance des voyelles, en particulier du « a » de *Javier* dans ceux de *Amado* et des deux « o » de *Tomeo* dans les deux « o » de *monstruo*.

*Amado* : c'est une histoire d'amour. *A priori* peu ordinaire, puisqu'il s'agit d'un monstre aimé. *Monstruo* : c'est un mot qui entre en résonance avec la monstruosité d'un désir illicite, le désir incestueux, qui renvoie à la triangularisation de l'Œdipe et au complexe de castration.

### 1 – La mère, le fils et le phallus imaginaire

Jacques Lacan définit la castration comme la coupure produite par un acte qui tranche et dissocie le lien imaginaire et narcissique entre la mère et l'enfant. Elle ne se caractérise pas seulement par la menace provoquant l'angoisse du garçon, mais surtout par la séparation entre la mère et l'enfant<sup>1</sup>. La mère en tant que femme met son enfant en place de phallus imaginaire et, dans le premier temps du complexe d'Œdipe, l'enfant à son tour s'identifie à cette place pour combler le désir maternel.

Dans *Amado Monstruo*, la dimension de phallus de l'enfant est mise en évidence avec une certaine insistance. Elle ressort, du moins, des dires du fils qui se présente comme l'idole de sa mère – « me *idolatra* »<sup>2</sup>. Cette dernière tient à l'avoir le plus près d'elle possible – « *pegado a sus faldas* »<sup>3</sup>. « *Pegado* » paraît marquer ce lien de phallus imaginaire en insistant sur son côté *artifex*. « Mi madre – dit le fils – me *necesita ininterrumpidamente a su lado* »<sup>4</sup>.

La mère s'oppose de toutes ses forces à la coupure que nous avons évoquée, qui ferait du fils un être à part entière. Elle commence par renvoyer à plus tard la séparation :

Sabía muy bien que a todos los niños les llega *fatalmente* el día en que quieren sentirse hombres, pero que ese día no había llegado todavía para mí, porque *ella y yo* teníamos aún que hacer muchas cosas *juntos*.<sup>5</sup>

---

1 Cf. notamment, sur ce point, Juan David NASIO, *Enseignement des sept concepts cruciaux de la psychanalyse*, Rivages, Psychanalyse, 1988, p. 60.

2 TOMEO Javier, *op. cit.*, p. 8. Les italiques sont de moi dans cette citation et toutes les suivantes.

3 *Idem*.

4 *Ibid.*, p. 10.

5 *Ibid.*, p. 14.

### 1 *Image maternelle dans Amado monstruo de Javier Tomeo*

« Ella y yo », « juntos », s'opposent à la fatalité contre laquelle la mère est dite lutter. D'ailleurs, quand elle livre le fond de sa pensée, l'expression de la génitrice de Juan est radicale et mobilise la force supposée du droit au service de son désir :

El *imperio* que a (las madres) les corresponde sobre el fruto de sus entrañas es un *derecho* que les pertenece de por vida [...] no está sujeto a *prescripciones* tampoco prescriben las *obligaciones* de los hijos para con sus madres.<sup>1</sup>

Le discours du droit n'est pas ici au service de la Loi, avec une majuscule, celle qui vient instituer l'humain en le fondant comme être social, en dernière analyse la loi de l'interdit de l'inceste. De son enfant, la mère refuse de se séparer comme le constate Krugger :

Su madre, amigo mío, está convencida de que el sol brilla exclusivamente sobre su cabeza y de que ella es para usted no sólo la ley, sino también la providencia y la única forma posible de amor.<sup>2</sup>

L'insatisfaction que procure au fils son vécu lui fait prendre le risque du saut vers l'inconnu pour affirmer sa volonté de dépasser cette étape. Comme l'indique Freud dans *L'avenir d'une illusion*, « l'homme ne peut pas éternellement rester enfant, il doit à la fin passer dehors, dans la *vie hostile* ».

Le désir du fils n'est plus en adéquation directe avec celui de la mère. Il le définit en des termes très forts comme « la *imperiosa* necesidad de *empezar* a trabajar para *no* continuar viviendo de sopa boba »<sup>3</sup>. « Imperioso » est ici l'exact correspondant de l'« imperio » dans lequel la mère voulait le maintenir. Il marque la lutte entre deux forces vitales et le rapport de force qui va régir la relation fils-mère. Ce qui apparaît comme nécessité pour le fils est caprice pour la mère : « ¿ Cómo es posible que no lo entiendas ? »<sup>4</sup>, lui dit-elle.

Malgré le caractère impérieux de la nécessité qu'il invoque, le fils reste assujéti à sa mère : « escribí la carta *a escondidas* »<sup>5</sup>, « *me escapé* a la calle y eché la carta en el buzón »<sup>6</sup>. Cependant, il peut, dans une certaine

---

1 *Ibid.*, p. 25-26.

2 *Ibid.*, p. 20.

3 *Ibid.*, p. 9.

4 *Ibid.*, p. 45.

5 *Ibid.*, p. 9.

mesure, lui faire face : « no me dejé impresionar »<sup>1</sup>. Il est vrai qu'il s'agit de modifier des relations particulièrement bonnes – « hasta ahora han sido siempre inmejorables »<sup>2</sup>.

Juan limite d'abord les prétentions de sa mère sans les rejeter : « imagínese que me cogió de la mano y pretendió que me sentase sobre sus rodillas [...] tuvo que conformarse con tenerme cogido de la mano »<sup>3</sup>. Il se décide ensuite à présenter sa position à sa partenaire :

Pensé que ya era hora de agarrar al toro por las cuernas y de hablar claramente [...] me armé de valor, retiré mis manos de entre las suyas y le solté que lo que ella pretendía era tenerme toda la vida encerrado en casa, jugando con el tren eléctrico que me regaló cuando cumplí los doce años.<sup>4</sup>

Le fils est décidé à faire face à sa mère. Mais il n'est pas sans se poser de questions. Ainsi, plus tard, face à Krugger qui, parlant au téléphone avec le Président du conseil d'administration de sa banque, s'est totalement transformé, il se demande si sa mère n'a pas raison.

La mère ne le prend d'abord pas au sérieux – « ataque de risa »<sup>5</sup>. Puis, elle réagit comme quelqu'un dont la vie est en cause : « boqueando como un pez fuera del agua »<sup>6</sup>. Un tic nerveux l'avertit des dangers de la situation. Devant la déclaration d'intention du fils, elle se sent offensée – « adoptó la actitud de una reina ofendida »<sup>7</sup>. Elle l'insulte, pleure et finalement ne parle plus<sup>8</sup>. Elle se comporte – apparemment tactiquement – comme s'il n'existait plus pour elle : « nada de lo que dije pareció importarle »<sup>9</sup>.

Peu de jours après, son comportement évoque pour son fils celui d'une fiancée – « una novia ofendida »<sup>10</sup>. Autour du pivot que constitue

---

6 *Ibid.*, p. 10.

1 *Ibid.*, p. 11.

2 *Ibid.*, p. 32.

3 *Ibid.*, p. 13-14.

4 *Ibid.*, p. 14.

5 *Ibid.*, p. 10.

6 *Ibid.*, p. 11.

7 *Ibid.*, p. 15.

8 *Ibid.*, p. 17-18, 22 et 22-23, respectivement.

9 *Ibid.*, p. 23.

10 *Ibid.*, p. 43.

### 1 *Image maternelle dans Amado monstruo de Javier Tomeo*

l'offense, la reine, c'est-à-dire la mère – le Roi et la Reine sont des fréquentes incarnations de parents dans les rêves d'enfants –, se confond explicitement avec la femme aimée et convoque en sourdine un désir du fils dont nous parlerons plus tard.

Mais, même « novia », la mère sait rappeler sa position de chef : « dentro de la casa (dont elle ne voulait pas qu'il sorte) todavía mandaba ella »<sup>1</sup>. La mère fait retour comme reine vers la fin du roman – elle apparaît « como una reina a punto de verse destronada »<sup>2</sup>. Mêlant autorité et faiblesse, la mère évoque la proche advenue de la mort : « se sentía cerca del fin », « lo único que deseaba era morirse »<sup>3</sup> ; comme si la vie n'avait plus de sens sans ce fils-phallus auprès d'elle. Elle n'hésite pas, au moment décisif, à le menacer en lui demandant d'accepter toutes les conséquences de son geste : « que aceptase la posibilidad de no encontrarla en casa cuando volviese de esta entrevista »<sup>4</sup>. Autrement dit, attention, ou tu seras privé de mère !

La problématique phallique est systématiquement ramenée à la relation duelle qui la fonde et qu'elle doit dépasser. L'histoire d'un « plat de macaronis aux tomates »<sup>5</sup> fournit un exemple des relations fils-mère.

Le fils est plus sensible qu'il ne voudrait à la parole maternelle. Lorsqu'elle parle d'âne, il se met à braire<sup>6</sup>. Il est aussi sensible à son silence – « no me resultó fácil soportar aquel silencio » – et trouve une tactique pour la faire parler : critiquer sa cuisine. Le plat en question est au menu du premier repas après que la réponse de la banque à la lettre de Juan soit arrivée. L'air inquiet de la mère fait pendant à l'air triomphal du fils, le sourire du fils au léger tremblement de la mère. Dans ce contexte, le plat est instrumenté comme suit : « Cuando llegó la hora de comer, sin embargo, me sirvió un plato de macarrones con tomate cuando se sabe muy bien que los prefiero gratinados y que no soporto el tomate »<sup>7</sup>.

Le fils ne se trompe pas sur la valeur de mesure de rétorsion du choix du plat et laisse pour l'occasion transparaître les avantages qu'il tirait de sa

---

1 *Ibid.*, p. 44.

2 *Ibid.*, p. 101.

3 *Ibid.*, p. 44.

4 *Ibid.*, p. 102.

5 *Ibid.*, p. 24.

6 *Ibid.*, p. 21.

7 *Ibid.*, p. 24.

position précédente : « fue una forma de darme a entender que la traían ya sin cuidado *mis preferencias* gastronómicas y que no se preocupaba por satisfacer *mis caprichos* »<sup>1</sup>. Pour aussi puérile que lui paraisse cette vengeance, il ne peut manger et tente une avancée « théorique » :

Le dije que ya era hora que empezásemos a comportarnos con sensatez [...], hacía ya muchos años que se había roto el cordón umbilical [...], me había convertido en un hombre hecho y derecho.<sup>2</sup>

La mère répond en faisant valoir l'intemporalité de ses droits.

Les macaronis, ceux du fils – « los míos »<sup>3</sup>, dit-il –, terminent dans l'estomac de la mère. Ils sont emblématiques du désir de la mère de faire ressentir au fils l'existence d'un lien de dépendance en revenant à une des bases de leur lien intersubjectif : la demande de nourriture de l'*infans*, intrinsèquement liée à sa demande d'amour initiale.

Revenant à la salle à manger, la mère lui paraît animée de mauvaises intentions : « empezó a sonreír con aire misterioso [...] entonces [...] me preparé para hacerle frente »<sup>4</sup>. Le combat continue. Il pourrait durer longtemps si aucun intermédiaire ne venait interférer dans le rapport mère-fils. Visible ou non, il faut pourtant bien qu'il y en ait un, faute de quoi, l'attitude du fils ne s'expliquerait pas. Un tiers, d'une certaine manière a déjà été convoqué par le fils lorsqu'il affirme être devenu un homme.

## 2 – Le père, le désir de la mère, le fils

La problématique phallique que nous avons esquissée est liée à l'articulation pour le fils du passage de l'être, déjà évoqué, à l'avoir. La signification de la dépendance de la mère à l'égard du père comme celui « qui fait la loi » du point de vue de son désir (Lacan) est nécessaire pour mobiliser l'enfant dans la dimension de l'avoir<sup>5</sup>. L'ambiguïté du discours maternel peut favoriser l'installation de l'enfant dans un dispositif de suppléance à la satisfaction du désir de la mère.

La présence du père dans le discours de la mère est ici avérée, mais elle n'empêche pas l'enfant de se trouver impliqué dans une position de

---

1 *Idem*.

2 *Ibid.*, p. 25.

3 *Ibid.*, p. 28.

4 *Idem*.

5 Cf. DOR Joël, *Le père et sa fonction en psychanalyse*, Point Hors Ligne, Paris, 1989, p. 75.

### 1 *L'Image maternelle dans Amado monstruo de Javier Tomeo*

suppléance imaginaire à la satisfaction du désir maternel, dans la mesure où cette satisfaction lui est signifiée comme défailante par la mère. Déjà, lorsque la mère rappelle le grave péché que constitue pour un fils le fait de vivre ailleurs, elle ajoute un élément éclairant resté jusque-là implicite : « abandonando a una pobre madre *viuda* a la más amarga de las soledades »<sup>1</sup>. « *Viuda* » introduit le père à sa place de père et de mort.

Il va occuper une place plus décisive lorsqu'il s'agira de faire une fête<sup>2</sup>. Même si le père ne peut plus le satisfaire, le désir de la mère pour lui y est mis en scène et en mots : « me contempló desde el fondo del sillón con una mirada arrobada y dijo que [...] era el vivo retrato de mi padre »<sup>3</sup>. Cette dernière expression – « el vivo retrato de mi padre » – est à nouveau utilisée par la mère huit pages plus loin<sup>4</sup>. Juan doit se peigner comme à l'époque, celle des amours de ses parents, qu'il renvoie discrètement vers l'époque vraisemblable des amours de ses parents pour... leurs parents : « tal como se peinaban los hombres hace cincuenta años »<sup>5</sup>. Il doit s'habiller comme sa mère le lui indique : « un traje azul oscuro, una camisa blanca y una corbata gris perla. *Toda esa ropa había sido de mi padre* »<sup>6</sup>.

Le père, d'abord défini par son élégance, finit par occuper la totalité du discours de la mère après la première bouteille de champagne : « recordó su hombría de bien, su forma de sonreír, su mirada de fuego y sobre todo el profundo amor que les mantuvo unidos durante los cinco años que estuvieron casados »<sup>7</sup>. Le père, auquel dans la bouche de sa mère Juan se trouve identifié, est valorisé dans le discours de sa veuve : « Ayer noche, [dit Juan] [...] me lo pintó como si hubiese sido una especie de dios »<sup>8</sup>.

Le père est là sur le mode de l'absence, dont l'irréversibilité n'est pas totalement assurée – la nostalgie reste forte – comme le montre la raison pour laquelle la mère garde ses vêtements – « como si esperase todavía que

---

1 TOMEJO Javier, *op. cit.*, p. 32.

2 *Ibid.*, p. 63.

3 *Ibid.*, p. 64.

4 *Ibid.*, p. 72.

5 *Ibid.*, p. 63.

6 *Idem.*

7 *Ibid.*, p. 71.

8 *Ibid.*, p. 72.

mi padre fuera a regresar a casa el día menos pensado »<sup>1</sup>. La mère ne peut admettre la mort du père, loi de son désir, et finit par ne plus pouvoir supporter l'idée de la mort, liée au désir, comme nous le verrons en examinant l'épisode du « Barrio de Pescadores » et comme le rappelle le texte : « le asusta la idea de morir », « no quiso darse por enterada cuando le comunicaron el fallecimiento de una hermana »<sup>2</sup>.

La fête met en scène les modalités de la suppléance du désir maternel par le fils. Ils sont deux et seuls – « los dos solos »<sup>3</sup>. Mais les vêtements ne lui vont pas trop bien : « el traje me caía demasiado pequeño y apenas pude abrocharme el cuello de la camisa »<sup>4</sup>. Ils montrent son inadéquation au désir de sa mère. C'est au lieu d'un autre absent qu'il vient. Voyant sa mère prête – « traje de seda negro de las grandes ocasiones y media docena de collares de bisutería »<sup>5</sup> –, il dit : « tuve la sensación de haberme tropezado con un fantasma surgido de las páginas de alguna *antigua* revista de modas »<sup>6</sup>.

Le passé dont il s'agit, il ne le réfère pas spontanément à lui. Comme Astyanax embrassé par Andromaque pour l'amour d'Hector mort, le fils est ici un tenant-lieu en position de suppléance imaginaire à la satisfaction du désir maternel : « me dio permiso para presidir la mesa. Fue la primera vez que me sentaba en el sitio que había correspondido a mi padre »<sup>7</sup>. Sa ressemblance avec le père est utilisée par la mère pour tenter de nier la mort de ce dernier : « era como si él continuase vivo en mí »<sup>8</sup>. Juan est situé par rapport au père dans une référence quasi fusionnelle dont le « como si » montre le statut imaginaire.

Plus tard, lorsqu'il s'agit de s'habiller pour se rendre à l'entretien, il refuse la proposition de la mère de remettre le même costume que celui du soir de fête<sup>9</sup>, montrant par là son intention d'effectuer la démarche pour son compte et non comme substitut de son père. Il doit cependant choisir

---

1 *Ibid.*, p. 96.

2 *Ibid.*, p. 92.

3 *Ibid.*, p. 63.

4 *Idem.*

5 *Ibid.*, p. 64.

6 *Idem.*

7 *Ibid.*, p. 68.

8 *Ibid.*, p. 72.

9 *Ibid.*, p. 96.

### 1 *Image maternelle dans Amado monstruo de Javier Tomeo*

parmi les costumes du mort – « media docena de trajes que mi padre había dejado prácticamente nuevos »<sup>1</sup>. Mais son choix est référé à une instance extérieure, susceptible d’être substituée à la mère : « empecé a preocuparme pensando cuál podía ser la preferencia del Banco en materia de trajes »<sup>2</sup>.

Juan tente de se révolter contre sa captation dans une relation de suppléance. Cependant, il reste, dans une certaine mesure, captif de la satisfaction que lui procure la relation de suppléance qu’il entretient vis-à-vis de l’investissement désirant maternel. Dès qu’il occupe, à table, la place du père, la mère devient une pauvre femme – « la pobre mujer »<sup>3</sup>. Le fils n’est pas insensible à son rôle dans la fête et à la qualité du repas : « había preparado una cena extraordinaria »<sup>4</sup>. Il faut dire que le plat principal – « rodaballo con salsa de limón, acompañado con arroz blanco »<sup>5</sup> – n’est pas un des plats préférés de son père, mais un des siens.

Mais le fils ne peut s’affirmer qu’en s’opposant à la mère vis-à-vis de laquelle il exprime ses ressentiments : « soy yo quien tiene que perdonarle muchas cosas »<sup>6</sup>, dit-il. Il ajoute : « lo que me estaba proponiendo era mantenerme en un mundo periclitado y sin ninguna posibilidad de resurrección. Un mundo absolutamente muerto »<sup>7</sup>. Dès lors, la fête qui cherche à le maintenir dans le cadre dont il veut sortir en lui laissant entrevoir la réalisation d’un vieux désir prend une tonalité négative – « auténtico suplicio »<sup>8</sup>. Sa mère ne trouve pas grâce à ses yeux lorsqu’elle vante son allure et même vient l’inviter à danser – « puso la boquita como un piñón y me pidió que la sacase a bailar »<sup>9</sup>.

La révolte de Juan telle qu’elle apparaît dans son dire conduit Krugger à évoquer son manque d’affection – « el desamor y el egoísmo de los hijos »<sup>10</sup>. Elle trouve son point culminant lorsqu’il affirme : « mi madre

---

1 *Idem.*

2 *Ibid.*, p. 97.

3 *Ibid.*, p. 68.

4 *Ibid.*, p. 68-69.

5 *Ibid.*, p. 69.

6 *Ibid.*, p. 72.

7 *Ibid.*, p. 74.

8 *Idem.*

9 *Ibid.*, p. 75.

10 *Ibid.*, p. 102.

me importa una higa »<sup>1</sup>. Cette mère apparaît pour Juan comme un obstacle sur le chemin de sa propre réalisation : « era la primera vez que iba a enfrentarme por mi cuenta y riesgo con el mundo »<sup>2</sup>, dit-il ; il ajoute : « para mí se trataba realmente de la primera gran batalla de mi vida »<sup>3</sup>. Jusque là, son ouverture au monde, perçu, comme sa mère, à travers une relation de confrontation, était limitée à un indéterminé mystérieux représenté par l'espace de la nuit – « (abrir) de par en par la ventana y (enfrentarse) con la noche »<sup>4</sup>.

L'obstacle qu'ils rencontrent est tel que de chaque côté, de celui de la mère comme de celui du fils, surgit l'idée de la mort. Pour le fils, elle apparaît comme sanction possible d'un échec : « creo que hubo sido como para suicidarme »<sup>5</sup>.

### 3 – Le fils, la mère et le monde

Entre le fils et la mère, le monde est à la fois un lieu à conquérir et un lieu de perdition. La préparation du trajet pour aller à la banque en donne un exemple. La mère se saisit de ce trajet comme instrument de son influence : « Luego, como quien no quiere, me preguntó dónde estaba este Banco »<sup>6</sup>. « Como quien no quiere » vient montrer que le fils sent là un piège possible. Il ne peut pour autant s'opposer à la demande de détail de la mère – « no tuve más remedio por que si no se los doy hubiese armado la marimorena »<sup>7</sup> –, ce qui viendrait, si besoin était, démontrer sa faiblesse.

Le fils se trouve devant une aventure pour lui décisive. Il la prépare avec soin – « había marcado con un lápiz rojo el itinerario a seguir »<sup>8</sup>. Le nom des rues vient en rappeler l'importance. Deux des trois premières rues qu'il doit emprunter s'appellent l'une « Avenida del conquistador Aguirre » – ce qui sous-tend une histoire non seulement de conquête mais aussi d'Eldorado et fait ainsi signe, si ce n'est vers le désir incestueux, du moins vers la négation du manque – et l'autre « calle del Astronauta Gonzalo », autre marque de la conquête, celle du ciel.

---

1 *Ibid.*, p. 108.

2 *Ibid.*, p. 93.

3 *Idem.*

4 *Ibid.*, p. 92.

5 *Ibid.*, p. 94.

6 *Ibid.*, p. 76.

7 *Ibid.*, p. 77.

8 *Idem.*

### 1 *L'image maternelle dans Amado monstruo de Javier Tomeo*

La mère le soupçonne aussitôt d'avoir échappé à sa vigilance : « seguro que te has escapado alguna noche de casa »<sup>1</sup>. Il démontre, en effet, par là, sa recherche de référents extérieurs. La mère trouve ensuite la dernière partie de l'itinéraire, celle qui passe par « el Barrio de Pescadores », dangereuse pour des motifs qui méritent qu'on s'y arrête. C'est un quartier difficile : « con busconas que, según ella, bajan a la calle para seducir a los peatones »<sup>2</sup>. Par voie d'association, cette séduction des « busconas » est aussitôt rattachée à un assassinat sur un mode marqué par le refoulement de la dimension sexuelle de l'histoire dont il s'agit. « Degollaron a un guardia municipal »<sup>3</sup>, a dit la mère. Or, comme le précise Krugger, c'était un facteur : « Con la excusa de entregar una carta certificada, se coló en un piso y se acostó con la señora de la casa [...]. El marido [...] les sorprendió in fraganti »<sup>4</sup>.

L'autre itinéraire que propose la mère a pour but d'éviter les dangers du sexe liés à la mort. « Pescadores » renvoie à « pecadores », mais surtout à la mer, et par là à la mère et au péché majeur, celui dont l'interdiction est le fondement de la Loi. Le sexe et la mort viennent rappeler à la fois le père mort et le désir incestueux qui unit la mère et le fils. Leur évitement implique un détour : « hay caminos que llevan *directamente* a la perdición y al infierno »<sup>5</sup>, dit la mère. Tel est pour elle le monde : un lieu de perdition plein de dangers pour son fils. Elle évoque d'autres crimes<sup>6</sup>, « la sedición », « la venganza » (« de los pobres »)<sup>7</sup>, après avoir dit à son fils « así podrás despistar mejor a tus perseguidores »<sup>8</sup>.

Comme le note Krugger, « su señora madre vive obsesionada por el riesgo de perderle »<sup>9</sup>. Les caractéristiques du monde qu'évoque cette dernière sont, en effet, celles du monde tel que son fils doit l'éviter. Ils ne se mettent pas d'accord<sup>10</sup>. Mais, au-delà, il convient de noter qu'avec

---

1 *Idem.*

2 *Ibid.*, p. 78.

3 *Idem.*

4 *Ibid.*, p. 79.

5 *Idem.*

6 *Ibid.*, p. 81.

7 *Ibid.*, p. 82.

8 *Ibid.*, p. 80.

9 *Idem.*

10 *Ibid.*, p. 88.

l'évocation par le fils du « Barrio de Pescadores »<sup>1</sup> fait retour, sur le mode associatif, le thème de la mort : « todos los hombres nacen desnudos y mueren solos »<sup>2</sup>, dit Juan. La mère ne le supporte pas : « Cuando me oyó hablar de la muerte saltó del sillón, se encerró en su cuarto y se puso a sollozar amargamente »<sup>3</sup>. Elle n'est pas plus disposée à affronter l'idée de la mort que celle de l'évolution du fils. L'opposition mère-fils reste centrée sur l'acceptation ou le refus d'une dialectique du changement, dont le fils voudrait être le promoteur. Le monde comme risque y joue un rôle clé.

Lorsque Krugger évoque négativement la minutieuse préparation du trajet vers la banque – « podría significar que usted tiene miedo a enfrentarse con ese mundo exterior »<sup>4</sup> –, Juan répond comme suit : « puedo considerarme soldado de mí mismo »<sup>5</sup>. Il reviendra sur cette idée qui accompagne alors un certain désespoir. Son geste ne résulte pas d'un coup de tête – « horas y horas que, estos últimos años, me he pasado asomado a la ventana de mi cuarto »<sup>6</sup> ; mais il n'est pas très assuré – « ¿ Cree usted que vale la pena ? »<sup>7</sup>.

Aussi, face à Krugger dans sa fonction de représentant d'une autorité, voit-on Juan en tacticien – « comprendo que debo enmendar rápidamente mi yerro »<sup>8</sup> – parfois mauvais d'ailleurs – « quiere saber si soy aficionado a la lectura y le digo que no »<sup>9</sup> –, souvent soupçonneux – « no pico en el anzuelo », « podría ser que me haya tendido otra de sus trampas »<sup>10</sup> –, en tous cas prudent – « no puedo correr el riesgo de adoptar una actitud errónea »<sup>11</sup> –, mais également soucieux de s'affirmer – « quiero dejar muy claro que soy un hombre con capacidad de respuesta »<sup>12</sup> – et

---

1 *Ibid.*, p. 92.

2 *Idem.*

3 *Idem.*

4 *Ibid.*, p. 86.

5 *Idem.*

6 *Ibid.*, p. 88.

7 *Ibid.*, p. 87.

8 *Ibid.*, p. 12.

9 *Ibid.*, p. 33.

10 *Idem.*

11 *Ibid.*, p. 40.

12 *Ibid.*, p. 61.

1 *Image maternelle dans Amado monstruo de Javier Tomeo*

sensible aux retournements de situation – « soy el más fuerte y quiero mortificarle »<sup>1</sup>.

Juan est méfiant vis-à-vis de l'autorité et utilise à l'occasion le mensonge tactique – « le pregunto quién es Chopin »<sup>2</sup>. Il ne trouve pas de point d'appui qui lui permettrait d'affermir sa prise et flotte de l'avoir à l'être. Juan se trouve immergé dans un monde dans lequel la potentialité de double de ses partenaires de tous ordres est systématiquement valorisée. Krugger, nous l'avons vu, est d'une certaine façon son double inversé. Le père mort, c'est lui, Juan, qui en est un double dans le discours maternel : « el vivo retrato ». Même sa mère finit par se définir par une relation de jumeauté avec lui : « tampoco se consideraba como normal, pero precisamente por eso, por ser dos almas gemelas [...] »<sup>3</sup>. La phrase, coupée ici par mes soins, en vient de ce fait à relier l'anormalité dont elle fait état et l'écrasement d'une relation en principe structurée par la référence à un tiers, à savoir à une figure de père.

Si la référence au père n'est pas absente, la faiblesse du fils dans l'accomplissement de ce qui le motivait dans son mouvement vers l'extérieur paraît porter trace de l'investissement phallique prépondérant qui s'est opéré sur lui et se manifeste sous la forme d'une nostalgie de l'être. Le flottement qui en résulte a pour effet de perturber le processus de la demande, comme le montre la réaction de Juan lorsque Krugger lui dit : « La primera parte de su sueño ya se había cumplido »<sup>4</sup>. Il répond alors : « Entonces empecé a ver las cosas de otra forma [...]. Comprendí que en ese momento estaba a punto de asomarme a un paisaje que acabaría resultándome tan aburrido como el que conocía »<sup>5</sup>.

La parole de sa mère fait retour : « fue como si todas las recomendaciones y advertencias que mi madre me había hecho empezasen a actuar »<sup>6</sup>. N'ayant plus, par sa situation hors du cadre familial, le point d'appui de son opposition à sa mère, la fermeté qu'il en retirait disparaît. Reste le flottement sous forme d'incertitude : « no estaba muy seguro de que valiese la pena venir a verles »<sup>7</sup>. Le désir de se battre quand même

---

1 *Ibid.*, p. 84.

2 *Ibid.*, p. 17.

3 *Ibid.*, p. 102.

4 *Ibid.*, p. 104.

5 *Idem.*

6 *Ibid.*, p. 106.

n'est plus mobilisé que par le besoin de se sentir vivre ; il tourne quasiment à vide du côté de l'efficiencia sociale censée en être le fondement :

*Pese a todo seguí mi camino pisando fuerte y tratando de convencerme que yo también tenía mi propia bandera. Soy un soldado solitario que debe avanzar hacia su propio destino, un francotirador desamparado y romántico que acabará convirtiéndose en general de sí mismo.*<sup>1</sup>

Ces affirmations interviennent alors qu'un élément décisif sur l'identité du monstre nous a été révélé.

#### 4 – Le retournement final, le monstre, le désir incestueux

Qui est le monstre ? À cette question chacun de nous a déjà apporté une réponse implicite. La réponse la plus fréquente impliquée par les développements initiaux du roman pourrait être : le monstre, c'est la mère qui étouffe cet enfant. Mais, qu'est-ce qu'un monstre ? Ceux qui ont répondu la mère ont pris le mot au sens figuré. Un monstre, c'est notamment « une personne effrayante par son caractère, son comportement »<sup>2</sup>. Mais le monstre au sens figuré est de peu de poids symbolique lorsqu'un monstre au sens propre apparaît, un monstre au sens de « être vivant ou organisme de conformation anormale »<sup>3</sup>.

Par suite, le singulier du titre conduit le roman à prendre soudain un intérêt particulier, lorsque est rapportée une question posée au fils par sa mère : « ¿ Ya sabe esa gente que tienes seis dedos en cada mano ? »<sup>4</sup>. Le monstre, c'est donc le fils, derrière son statut de plaignant, qui peut être caractéristique d'un enfant objet privilégié du désir maternel. Disons, pour être plus précis que du monstre qui circule dans l'espace de la conscience de chacun des personnages, seul le fils en porte la trace visible. Pour les autres, la marque en est moins décisive. Elle se note cependant dans la fascination de Krugger face à Juan, qui cherche à banaliser son étrangeté – « rareza anatómica »<sup>5</sup> –, ou dans la réaction de sa mère lorsqu'il dit se

---

7 *Idem.*

1 *Ibid.*, p. 105.

2 *Robert I*, Le Robert, Paris, 1967, p. 1223, quatrième sens.

3 *Idem.*, deuxième sens.

4 *Amado Monstruo*, p. 99.

5 *Ibid.*, p. 100.

### 125 *Image maternelle dans Amado monstruo de Javier Tomeo*

considérer comme un homme normal : « soltó una risotada y me llamó monstruo. Fue como si se hubiese insultado a sí misma »<sup>1</sup>.

Juan cherche à nier l'importance des faits : « basta que me meta las manos en los bolsillos »<sup>2</sup> ou « el mundo está lleno de monstruos de todas las especies »<sup>3</sup>. Mais il n'y parvient pas : « que importa (simpatizar con algún partido) cuando se ha nacido con seis dedos en cada mano »<sup>4</sup>. Ce que viennent symboliser ces doigts surnuméraires n'est pas en effet de l'ordre du superficiel. Le monstre nous conduit aux profondeurs de l'esprit. Juan-Eduardo Cirlot indique : « aluden a las potencias inferiores que constituyen los estratos más profundos de la geología espiritual »<sup>5</sup>. En l'espèce, c'est à la dimension incestueuse de la relation subjective de Juan et de sa mère qu'il nous renvoie.

La dimension incestueuse de leur désir concerne notamment les deux personnages masculins. Âgés de trente ans pour Juan et de quarante-cinq à cinquante-cinq ans pour Krugger – l'accident dont a été victime sa mère a eu lieu quarante à cinquante ans avant<sup>6</sup> –, ils n'ont pas connu de femme : « usted no ha tenido nunca una mujer entre brazos », dit Krugger<sup>7</sup> ; « usted tampoco sabe lo que es una mujer », répond Juan<sup>8</sup>. C'est un sujet qu'ils disent peu connaître : « lo que sucede es que ni usted ni yo entendemos mucho de mujeres »<sup>9</sup> ; il y a à cela un motif bien précis : « usted y yo sólo entendemos de madres »<sup>10</sup>.

Leur mère a pris la place de la femme qu'ils auraient pu tenir dans les bras. Ce qui ne les a pas empêchés, semble-t-il, de rêver à un lien imaginaire, c'est-à-dire de la même nature que celui qui les lie à leur mère, avec d'autres femmes : « Le propongo, [dit Juan] [...] hablar [...] de esas

---

1 *Idem.*

2 *Ibid.*, p. 101.

3 *Idem.*

4 *Ibid.*, p. 105.

5 CIRLOT Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Editorial Labor, Barcelona, 1982, 5<sup>e</sup> édition.

6 TOMEO Javier, *op. cit.*, p. 54.

7 *Ibid.*, p. 60.

8 *Ibid.*, p. 61.

9 *Ibid.*, p. 88.

10 *Ibid.*, p. 89.

otras mujeres con las que tanto él como yo hemos soñado inútilmente »<sup>1</sup>. Le « inutile » renvoie à la force du lien à la mère qui a marqué du sceau de l'interdit le réel d'une relation sexuelle.

Les marques de culpabilité qui émaillent le discours de Juan portent témoignage de son désir incestueux. À propos de la découverte de son goût pour la lecture par Krugger, qui le prend ainsi en faute, il dit : « sigue mirándome fijamente a los labios y me siento tan incómodo como si acabase de *descubrirme un grave y secreto pecado* »<sup>2</sup>. Le « grave y secreto pecado » susceptible d'être découvert, ce ne peut pas être la lecture. Juan affirme, par ailleurs : « esta larga entrevista me permite por lo menos *aligerarme la conciencia* »<sup>3</sup>. Il en éprouvait, en conséquence, le besoin.

Juan expose également : « yo necesito confesarme »<sup>4</sup>, ce qui implique à nouveau une référence au péché. La référence à une confession revient, dans la bouche de Krugger lorsqu'il cherche une utilité minimale à l'entrevue : « confesarnos recíprocamente »<sup>5</sup>. Or, le motif qu'a Krugger de se confesser vient d'être découvert par Juan : c'est lui qui a tué sa mère – « fue usted quien puso los garbanzos en la escalera »<sup>6</sup>.

Il est à nouveau question de mort. Le père mort de Juan fait pendant à la mère morte de Krugger et le désir de Juan de se débarrasser de sa mère – il vient de dire : « en estos momentos mi madre me importa una higa » – éveille à la fois sa finesse à percevoir le désir ancien de Krugger de tuer sa mère et le souvenir de son ancien désir de tuer son propre père dont atteste tout au long du roman le peu de développements consacrés à son géniteur alors qu'il est pourtant précisé, pages 71-72 : « mi madre suele hablarme de él bastantes veces »<sup>7</sup>.

Le retournement final, lié à la révélation de la monstruosité de Juan, apporte une modification décisive à la perspective initiale du roman et lui donne sa vraie dimension, celle où la recherche d'un emploi n'est pas un simple prétexte au développement de l'action. Il résulte du recentrement produit par le classement du fils du côté du monstre que le désir

---

1 *Ibid.*, p. 90.

2 *Ibid.*, p. 48-49.

3 *Ibid.*, p. 78.

4 *Ibid.*, p. 91.

5 *Ibid.*, p. 110.

6 *Ibid.*, p. 108.

7 *Ibid.*, p. 71-72.

127 *Image maternelle dans Amado monstruo de Javier Tomeo*

incestueux, présent dès le titre, est venu perturber par sa force le désir qui est apparemment le moteur de l'action, à savoir la recherche d'un emploi.

Ce désir conscient s'est trouvé pris dans le circuit du désir incestueux, comme le montrent la valorisation excessive de la démarche accomplie, son caractère unique, le soudain sentiment de son inutilité et, surtout, l'enjeu de vie ou de mort qui s'y attache à chaque moment du récit. La résistance, voire l'opposition à l'autorité, dont Krugger et la mère représentent une parcelle, s'y intègrent dans une dimension tactique qui ne porte pas de fruit. De fait, l'échec constituait pour Juan la solution la plus probable d'une confrontation mettant en cause la castration, comme s'il avait besoin d'y trouver l'assurance, ou la réassurance, que son désir n'était pas réalisable.

À la fin du roman, après que Krugger lui ait dit « los hombres como usted deben renunciar al mundo », Juan sent, en se levant de son siège, son pied gauche endormi et pense : « Hay gente que empieza a morir por los pies ». Le renoncement, caractéristique de la structuration œdipienne, évoque aussitôt la mort. Dans les propos de Krugger, le monde définit, par la voie négative qu'implique le verbe « renunciar », un lieu de ce qui est à conquérir ; le monde apparaît comme un concurrent de la mère, faute de pouvoir en être un substitut métonymique : ce qui n'a pas été perdu n'a pas à trouver de substitut. Qu'il se situe dans le repli ou dans l'ouverture, Juan ne peut, à ce stade, dès lors qu'il n'a pas recours au délire ou au suicide, éviter le renoncement. Il ne pourra pas rester sous la dépendance de sa mère et conquérir le monde.

La caractéristique de Juan est que, lorsqu'il est défini comme suppléant le père dans le désir de la mère, il n'est pas présenté comme aimé pour lui-même, mais comme celui que, faute de mieux, la mère peut déguiser en père.

Mais il ne nous semble pas souhaitable de dissocier trop rapidement les personnages de Juan et de Krugger. Si nous revenons au rapport des protagonistes de l'histoire, telle qu'elle se déroule au présent, en les situant face à face et en plaçant, comme nous l'avons fait au début, un miroir à la place de la mère – ou plus exactement du discours sur la mère qui les lie –, nous serions tentés de formuler l'hypothèse que Juan et Krugger nous apprennent chacun quelque chose d'essentiel et de caché sur l'autre.

Krugger – qui a contribué à la mort de sa mère vénérée – pourrait alors nous confirmer le désir de meurtre de sa mère qui anime Juan et donc

l'ambivalence de ce dernier. Il nous montre également la voie par laquelle Juan peut évoluer : le recours à un clivage de la personnalité (Krugger est totalement différent lorsqu'il parle à son patron). Par le même effet de miroir, la monstruosité de Juan est mise en rapport avec le psychisme de Krugger, en particulier avec le désir incestueux auquel il est resté collé.

L'hypothèse susvisée conduit à penser que le roman a pour effet, à travers la monstruosité de Juan, de souligner l'importance du désir incestueux, même lorsqu'il ne laisse pas de séquelles visibles, et de le rattacher à la nostalgie d'une relation dyadique avec la mère. En tout état de cause, cette petite histoire, à la fois incroyable et réaliste, réussit à lier, avec seulement quelques personnages, l'amour, la mort, le monde et le monstre avec la mère, dont l'image est ici concrétisée par les propos tenus sur elle.

Clément TOURNIER

GRELPP

Université de Cergy-Pontoise

## La recherche du père dans *Tres golpes de timbal*<sup>1</sup> de Daniel Moyano

La structure narrative de *Tres Golpes de timbal* intègre deux types de récits : le récit à la première personne d'un narrateur amnésique qui raconte comment il a été chargé par le marionnettiste Fábulo Vega de transcrire l'histoire des origines de Minas Altas<sup>2</sup> – village de réfugiés isolé dans la Cordillère – telle que celui-ci la met en scène dans son théâtre de marionnettes alterne avec un récit à la troisième personne retraçant l'histoire du chanteur Eme en quête de ses origines et qui n'est autre que le contenu du manuscrit en cours de transcription, dont l'achèvement coïncide avec le dénouement du roman. Le narrateur transcripteur du manuscrit, à qui Fábulo a fait perdre la mémoire en recourant à l'hypnose<sup>3</sup> afin de le rendre entièrement disponible à son travail d'écriture – dont nous mesurerons plus loin l'enjeu – se présente d'emblée au début du roman comme un être qui ne connaît pas son identité : « No sé quien soy. Ignoro mi nombre »<sup>4</sup>. À la fin du roman, il réitère ce constat d'ignorance en l'amplifiant, puisque celui-ci englobe alors la dimension présente et passée de l'être : « No sé quién soy, ni quién fui, estoy en un mareo de palabras »<sup>5</sup>. Pourquoi le narrateur ne parvient-il pas à recouvrer la mémoire, et par conséquent à retrouver son identité, au terme de la transcription du manuscrit, alors même que Fábulo consent à la lui restituer<sup>6</sup> ? C'est à cette question que nous tenterons de répondre en partant du postulat selon lequel le personnage de Eme n'est autre que le transcripteur du manuscrit comme plusieurs éléments de la dernière partie du roman induisent le lecteur à le penser. La scène du mariage<sup>7</sup> permet en effet d'assimiler la Céfira au personnage de Emebé, fiancée de Eme dans le récit du manuscrit, de même que Ene Vega, père de la Céfira, est identifiable à Jotazeta Calderón, père

---

1 MOYANO Daniel, *Tres golpes de timbal*, Alfaguara Hispánica, Madrid, 1989. 267 p.

2 *Ibid.*, p. 13 : « He venido aquí a poner en sonidos escritos y ordenados las historias recogidas por Fábulo Vega [...] que son la memoria de Minas Altas, su pueblo y el mío. »

3 *Ibid.*, p. 13-14 : « Fábulo, antes de enviarme aquí, me desmemorió [...] El borró todo lo que había en mi memoria, abriéndole espacios para poner en ella la de su pueblo. »

4 *Ibid.*, p. 13.

5 *Ibid.*, p. 265.

6 *Ibid.*, p. 243 : « [Fábulo] dijo es increíble, ni yo mismo podría deshipnotizarlo. »

7 *Ibid.*, p. 262 : « Ahora [los ejecutantes] cantaban mencionando a Tuy y a los barbitas, a Emebé arrojando su vestido, como entreabriendo el manuscrito, volcando el pasado en el presente, convirtiéndolo todo en una función de Fábulo con muñecos vivientes. »

adoptif de Eme dans le manuscrit<sup>1</sup>. Nous montrerons que la quête identitaire inaboutie du narrateur est directement liée à la difficile recherche du père dans laquelle s'investit Eme dans le manuscrit, recherche qui amène le personnage à revenir au lieu de ses origines, le village de Lumbreras, où son père a été tué sitôt après l'avoir conçu, lors d'un massacre dont seule la chanson du coq blanc perpétue la mémoire, donnant une dimension collective à la quête de l'identité.

Daniel Moyano met en scène dans *Tres golpes de timbal* de nombreux personnages ignorant tout de leurs origines. Plusieurs d'entre eux sont fils et filles de disparus. C'est le cas de Eme, mais aussi de De Ce et de ses sœurs jumelles<sup>2</sup>, ainsi que de Jotazeta et de la plupart des habitants de Minas Altas, comme le révèle le père adoptif de Eme : « Me engendraron unos padres desconocidos, como a tantos de los que hemos venido a morir en este paridero »<sup>3</sup>. Victimes de la répression exercée par des assassins-dynamiteurs, qui reproduit sur un plan fictif le contexte de la dictature des généraux en Argentine, ils n'ont pas connu leurs parents et ne savent rien de leur identité non plus que des circonstances de leur mort. Ces personnages ne disposent d'aucune référence concernant leurs origines et sont donc privés d'une quelconque assise identitaire : « Las gemelas hacen música y sus padres desaparecieron. Ni siquiera sabemos quiénes los asesinaron, ni dónde »<sup>4</sup>. La jeune Azul est également orpheline, de même que I le muletier, dont la quête des origines se solde par un échec :

La costumbre de viajar le vino de buscar indicios de sus antepasados, que nunca aparecieron. A los treinta años resolvió abandonar la búsqueda y se fue a vivir con Uve, que lo amaba tal como era.<sup>5</sup>

Le manque de références qui permettraient à Eme d'identifier ses parents est souligné avec insistance lors de la scène chez le photographe :

Busco a mis padres, de los que solamente conservo las iniciales.<sup>6</sup>  
No tengo datos, no sabría.<sup>7</sup>

---

1 *Ibid.*, p. 265 : « El último en salir fue Ene Vega, que nos acompañó hasta el dormitorio, donde nos preguntó si necesitábamos algo y nos abrazó, llamando hijita a la Céfira. »

2 *Ibid.*, p. 165 : « De Ce y sus hermanas por su corta edad y por ser hijos de padres desaparecidos, habían vivido hasta entonces rotando por distintas casas y distintos padres, sin abandonar el sector de los músicos. »

3 *Ibid.*, p. 171-172.

4 *Ibid.*, p. 171.

5 *Ibid.*, p. 78.

6 *Ibid.*, p. 216.

7 *Ibid.*, p. 217.

Au-delà de la référence au peuple argentin, peuple orphelin à la recherche de ses disparus, la quête des origines dans *Tres golpes de timbal* s'inscrit dans une réflexion identitaire qui acquiert une dimension ontologique puisqu'elle s'intéresse aux effets produits sur la conscience par l'absence du père. Cette quête concerne personnellement Daniel Moyano, puisque, né le 6 octobre 1930, il devient orphelin à l'âge de six ans. Dans une lettre à Claude Cymerman publiée dans la revue *América* en août 1989, Daniel Moyano affirme : « He estado buscando siempre un padre que finalmente hallé en mi última novela, *Tres golpes de timbal* »<sup>1</sup>. La quête de Eme rejoint donc celle du romancier et il importe de remarquer que la lettre M qui désigne les qualités de musicien du personnage correspond à l'initiale du nom de famille de l'écrivain, qui se caractérise, comme le personnage qu'il a créé, par sa vocation musicale. Daniel Moyano jouait de l'alto et a aussi enseigné la musique au Conservatoire de La Rioja. Dans *Tres golpes de timbal*, la musique, force de vie, est une forme de résistance contre la répression au même titre que l'écriture, elle est joie et liberté, comme l'illustre à merveille la scène opposant l'*Oidor* à la troupe des Musiciens<sup>2</sup>.

Le problème de l'identité est posé dans le roman de façon cruciale lors du choix du nom de Eme. Si l'une des tisseuses qui assiste à la naissance du chanteur affirme qu'il ne lui manque rien<sup>3</sup>, le personnage est néanmoins privé d'identité par les circonstances mêmes de sa naissance. Afin de protéger l'enfant de ses poursuivants en empêchant toute identification, son nom n'est pas écrit, ce qui équivaut à l'annuler : « [...] su nombre, como nunca habrá sido escrito, siempre estará borrado, escondiendo a su hijo »<sup>4</sup>. La page du registre des naissances où le nom du personnage aurait dû figurer reste blanche<sup>5</sup>, ce qui remet en cause les bases mêmes de son existence dans un univers romanesque où l'écriture donne

1 MOYANO Daniel, « Lettre à Claude Cymerman », *América*, Cahiers du CRICCAL, Presses de la Sorbonne Nouvelle, août 1989, p. 191-193.

2 Daniel MOYANO, *op. cit.*, p. 193 : « Las mujeres abrieron nuevamente sus ventanas y volvieron a peinar sus cabellos renegridos; la nube de niños se arremolinó ; los tres barbas saltaban entremezclando júbilos brasileños ; la plaza con su monolito y las casas de adobe tiritaban de gozo, y el Oidor, vencidas las resistencias analíticas de los meandros cerosos de sus orejas, sintió un gran dolor en las mejillas y la boca, provocado por una sonrisa que procuraba abrirse paso entre un laberinto de veinte años de rigidez adusta hasta llegar por dentro al cascarón de cuero crudo de su cara. »

3 *Ibid.*, p. 25 : « Es un primor de niño, porque hay que ver que no le falta nada. »

4 *Idem.*

5 *Ibid.*, p. 26 : « La hoja donde debían apuntarlo allá en Lumbreras sigue en blanco. »

accès à l'être. Eme n'a pas connaissance de son nom de famille, qui est précisément la marque des origines, et n'a le choix, comme tous les *minalteños*, qu'entre deux patronymes, Vega ou Calderón. Ce choix restreint peut-il suffire à asseoir une identité, puisque, comme le dit la tisseuse, « Calderón o Vega da lo mismo »<sup>1</sup> ?

L'inconsistance de l'identité du chanteur est encore accentuée par le fait que Eme n'a pas de nom propre, puisque seule une lettre prêtée lui tient lieu de prénom et que ce n'est pas sa mère qui l'a choisie :

La madre vio por la ventana el paso rápido del cóndor hacia abajo, en el primer día de vida de su hijo. Hay que ponerle un nombre, propuso a las ancianas. Yo tengo un regalo que ofrecerle, dijo una de ellas. Se trata de una letra muy hermosa. La M. Con el entierro de ayer, ha quedado libre. Como el finado era mi pariente, yo se la regalo. Aquí la mayor parte de la gente tiene nombre de letra. Sólo cuando el abecedario está colmado se recurre a los nombres, que son todos largos y feísimos.<sup>2</sup>

C'est parce qu'il a conscience de son incomplétude – due à la privation de véritable nom – et parce qu'il veut combler ce vide des origines que Eme entreprend la recherche du père, étape indispensable à la construction de son Moi au seuil de la vie d'adulte avant de pouvoir épouser Emebé et fonder sa propre famille<sup>3</sup>. Eme est désigné comme le seul musicien de Minas Altas préoccupé par ses origines<sup>4</sup>. Il est ainsi marqué par l'empreinte de son père adoptif qui a accroché aux murs de sa demeure les portraits de ses parents d'élection<sup>5</sup>. Le chant de Eme acquiert une puissante signification symbolique puisqu'il est l'expression de sa quête de l'identité. Eme est mû par le désir d'avoir un nom qui lui appartienne en propre :

Aunque nacido aquí, Eme Calderón sabía que no era estrictamente de Minas Altas, que no pertenecía a la montaña. Su lugar estaba en los Llanos, al otro lado de las Salinas. La razón de ser de su canto era buscar esos orígenes. Cantaba para volver. Tenía claro que al nacer lo envolvieron en una letra que le regalaron para ocultarlo. Y

---

1 *Idem*.

2 *Ibid.*, p. 29. La lettre qui tient lieu de prénom au personnage fait symboliquement référence à ses dons de musicien, et peut-être même les lui confère.

3 *Ibid.*, p. 65 : « Después, volvería a Minas Altas para arreglar lo de Emebé. »

4 *Ibid.*, p. 99 : « Jamás se supo de uno, salvo Eme Calderón, preocupado por sus orígenes. »

5 *Ibid.*, p. 48 : « Apagó la vela y, como siempre que se dormía, llevó sus pensamientos a la ilusión de un viaje que venía madurando, al final del cual acaso pudiera encontrar los retratos de sus propios Calderones. »

que el apellido Calderón era apenas un préstamo. Entonces cantaba como quien se nombra. Decía que sus cantos eran señales y no canciones.<sup>1</sup>

Eme est animé par le désir d'avoir des parents, ce qui guide le choix d'une fausse image maternelle, qui précède celui d'une fausse image paternelle lors de la scène chez le photographe : « La fijeza de la imagen, el tiempo que pasaba y el deseo de encontrarla, rompieron su resistencia a la duda y lo desconocido, y se entregó al azar de hacerla suya »<sup>2</sup>.

En effet, Eme est confronté depuis la petite enfance à la double absence du père et de la mère. Il ne connaît que les initiales de leurs noms, gravées sur les anneaux de mariage trouvés dans le coffre<sup>3</sup>, et qui deviennent interchangeable faute de pouvoir les attribuer précisément à l'un et à l'autre des deux parents<sup>4</sup>. Une importante lacune dans le roman met en exergue l'absence de la mère, qui disparaît de la vie de l'enfant comme du récit sans que le lecteur sache ce qu'il est advenu d'elle. Sa mort est implicite. Par ailleurs, détail primordial, dans le théâtre de Fábulo, la marionnette de la mère est inachevée :

El títere de la madre de Eme no estaba terminado. Faltaban datos. La mujer que le regaló la letra para el nombre, informante directa de Fábulo, nunca pudo recordar el color de los ojos de la parturienta, de modo que a su muñeco le faltaban los ojos. En su lugar había dos huecos blancos.<sup>5</sup>

---

1 *Ibid.*, p. 41.

2 *Ibid.*, p. 217. Le désir de père est aussi traduit dans le roman par l'attitude des jumelles qui adoptent provisoirement le piano apporté par I à Minas Altas comme père de substitution. Voir *Tres golpes de timbal*, p. 165 : « [...] Convirtiendo al piano en una especie de papá de tránsito ». Le piano et le chèvrefeuille reproduisent sur un plan imaginaire le couple parental que les jumelles n'ont pas connu. Voir *Tres golpes de timbal*, p. 166 : « Y era hermoso, decían las gemelas, despertarse cada mañana en el nuevo hogar y ver como un par de guías de madreelva, desprendidas de la columna, no teniendo donde enredarse, curvaban su crecimiento apuntando hacia el entramado de cuerdas del Negrito ». Il est intéressant de constater que c'est dans la maison où se trouve le piano que le narrateur et la Céfira doivent habiter après leur mariage, c'est-à-dire qu'il leur est offert de fonder leur foyer dans la demeure qui recèle l'histoire des origines de Minas Altas, qui se confond avec l'histoire personnelle de Eme.

3 *Ibid.*, p. 56 : « Adentro había tres anillos. Dos lisos con iniciales por dentro : T.C. a L.A. y L.A. a T.C., el otro con una piedra brillante. »

4 *Ibid.*, p. 222 : « El hallazgo demostraba que T.C. (o L.A.) salió desnudo y descalzo a la galería, y que L.A. (o T.C.) también estaba desnuda cuando vio entrar al Sietemesino en dirección a la cuna. »

5 *Ibid.*, p. 41-42.

Il est significatif que la marionnette de la mère ne possède pas d'yeux. En effet, l'accouchée, traumatisée par le souvenir du massacre de Lumbreras où ont péri son mari et son premier enfant, ne supportant pas la vue du sang, ferme les yeux pour ne pas voir son fils nouveau-né. De même que la page blanche du registre désignait la carence identitaire de Eme, les orbites creuses de la marionnette signifient le défaut de regard maternel :

Una vieja tomó al niño empapado de sangre y con un trapo y agua tibia limpió su cuerpo recién hecho. La madre cerró los ojos, oyó las tijeras cortando el cordón umbilical y no volvió a abrirlos hasta estar segura de que ni un solo vestigio de sangre había quedado sobre la piel de su hijo. [...] La madre abrió los ojos y volvió a cerrarlos enseguida al descubrir que había todavía una gotita de sangre en la punta de una oreja. Allí, por favor, dijo señalando sin mirar. [...] Escuche : el niño llora. ¿ No está vivo entonces ? Más limpio que una gota de agua, dijo la mujer alzando y orientando la criatura hacia su madre, que se había tapado la cabeza. Más hermoso que una nieve. Cuando el niño calló, oyeron que la mujer lloraba suavemente bajo la colcha y que la noche estaba serenísima.<sup>1</sup>

L'enfant n'est pas reconnu par sa mère comme un être indépendant, puisque son existence, irrémédiablement liée aux circonstances de sa conception, devient inséparable, dans la perception maternelle, de la disparition de son père et de son frère. L'image des boîtes à musique jumelles suggère que Eme est le double de son frère assassiné. La boîte à musique trouvée par Eme dans la tombe du père et dont la mélodie sert d'accompagnement à la chanson du coq blanc – qui retrace l'histoire du massacre de Lumbreras, reconstituée par la troupe de musiciens – est le seul élément concret que le chanteur ramène de Lumbreras, le seul qui puisse lui donner une stabilité existentielle : « Se sintió puesto en el tiempo, ocupando el que le restó a su hermano el cuchillo del Sietemesino, como si lo rescatase. Esa caja era la certeza de un pasado conocido »<sup>2</sup>. Cette boîte à musique a une grande importance, car émane d'elle la musique des origines par excellence, celle de la petite enfance et de ses souvenirs perdus : « Era un viejo tema popular, de esos que se olvidan junto a la infancia »<sup>3</sup>.

À l'absence de regard maternel s'ajoute le manque de parole, puisque la mère ne communique aucun élément susceptible de construire la figure

---

1 *Ibid.*, p. 25. Voir aussi p. 26 : « La mujer se destapó, y sin mirar al niño todavía, devoró una fruta. »

2 *Ibid.*, p. 249.

3 *Ibid.*, p. 224.

135 *La recherche du père dans Tres golpes de timbal*

du père, dont la marionnette est inexistante : « En cuanto al padre, no había nada ; ni siquiera una forma orientadora »<sup>1</sup>. Cette irréprésentabilité souligne l'impossibilité ou se trouve le fils de s'engager dans un processus d'identification au père. Le vide béant de l'ascendance paternelle ne peut par ailleurs être entièrement comblé par Jotazeta, le père adoptif de Eme, qui est désigné comme un personnage aux capacités amoindries par la vieillesse :

Cuando Emebé terminó de crecer y era tan hermosa, de la figura de enlazador de Jotazeta quedaba muy poco, con esa fina barba cavilante, esos ojos inquietos de hurgar en los planetas, esos dedos más aptos ya para hojear los infolios de los mamotretos que para trenzar lazos, sin acabar de ser un entero escrutador de cielos, a mitad de camino entre la rudeza práctica de un enlazador y la elegancia despreocupada de un astrónomo.<sup>2</sup>

Le personnage qui assume la fonction paternelle est une figure défaillante enlisée dans une dynamique d'échec<sup>3</sup> dont nous expliciterons plus loin les causes. Si Jotazeta est « presque » le père de Eme<sup>4</sup>, il ne peut se substituer à celui-ci, pas plus que les musiciens, dont le rôle paternel est plus qu'approximatif et qui renoncent bien vite à assumer une quelconque responsabilité envers le chanteur :

Por fin dijeron claramente que ellos habían velado una noche entera el nacimiento del muchacho con los instrumentos a la intemperie y helándose hasta los huesos, y que esto, estaba claro, podía pasar por paternidad o algo parecido. [...] Luego admitieron por sí mismos que llevarse a Eme era imposible.<sup>5</sup>

Eme manque donc d'un modèle paternel auquel s'identifier pour procéder à la construction de sa personnalité. La multiplicité de possibilités qui s'offrent à lui dans le choix d'un père, tant à Minas Altas – « Su niño tendrá aquí todos los padres que él quiera. »<sup>6</sup> – que chez le photographe – « Creo haberlos fotografiado a todos. ¿ Ve esas dos cajas grandes ? Son

---

1 *Ibid.*, p. 42.

2 *Ibid.*, p. 44.

3 *Ibid.*, p. 117 : « Soy un inútil, pensó el ex enlazador, y el puma joven que dejó pasar se le alumbró en la mente. Qué será de Emebé, del cantor, de todos nosotros, decía en voz baja su amargura. »

4 « Jotazeta era casi su padre » (*ibid.*, p. 218).

5 *Ibid.*, p. 42.

6 *Ibid.*, p. 26.

los negativos de Lumbreras, casas, calles y personas »<sup>1</sup> –, met en évidence la carence du Père dans son unicité.

Le mystère des origines de Eme ne peut être résolu, car les documents qui auraient permis d'identifier les habitants de Lumbreras ont tous été détruits. Eme ne trouve chez le photographe que des visages dépourvus d'identité<sup>2</sup>, réduits à la fonction d'image. Les disparus sont uniformisés par l'anonymat, néantisés par la peur et l'oubli, car, privés de nom, ils ne sont plus personne. Une photo équivaut à une autre, ce qui annule toute possibilité de reconnaissance :

Por favor, quiero una copia de esa toma – dijo Eme viendo en la proyección un niño en la cuna.

– Está fuera de foco. En este mismo rollo – dijo [el fotógrafo] haciéndolo avanzar – hay fotos más logradas. [...] Mire qué hermoso es éste, y ése, y aquel otro. Elija el que prefiera y se lo copio. Quedaban todavía varias tomas, pero el viejo deslizó velozmente el rollo. Como sombras en movimiento pasó el resto.<sup>3</sup>

À Lumbreras, Eme trouve le squelette de son père, formellement identifié grâce au bouton retrouvé dans le coffre – « La camisa, ya sin color y deshinchada, tenía todos los botones menos el del cuello, que el cantor sacó de su bolsillo y lo devolvió a la prenda »<sup>4</sup> –, mais celui-ci reste exempt de visage et de nom. Cependant, avant même d'arriver à Lumbreras<sup>5</sup>, Eme, poussé par le désir de reconstituer le couple parental, a déjà choisi parmi les photographies anonymes des habitants de Lumbreras un visage pour sa mère et son père, composant ainsi une image parentale idéale, caractérisée par la douceur qui émane d'elle, expression du désir d'amour maternel et paternel dont l'enfant a été privé :

Cualquiera de esas madres yacentes en esos rollos negros podía ser la suya, de la misma manera que Jotazeta era casi su padre. Para qué entonces seguir buscando más allá si esta novia, con un gesto tan dulce, le estaba ofreciendo ser su madre y le

1 *Ibid.*, p. 216.

2 « Tengo fiestas y casamientos, además de los retratos que vendíamos en mensualidades, pero no sabría decirle quién es quién. Cuando los habitantes desaparecieron, quemamos papeles y facturas; tenerlos era peligroso » (*idem*).

3 *Idem*.

4 *Ibid.*, p. 223.

5 L'annonce de la destruction de Lumbreras – « Lumbreras ya no existe. La borraron cuando descubrieron que la mayoría de los que vivían allí era gente alzada » (*ibid.* p. 216) – anéantit les espoirs conçus par Eme au moment d'entreprendre sa quête : « Los vecinos, viéndolo entrar en la casa abandonada, se asomaban a mirar y consultando memoria de veinte años dirían mirándolo de frente y de perfil : miren si no es el retrato vivo de T.C. y L.A. Entonces, les preguntaría por sus vidas » (*ibid.*, p. 65).

permitía al mismo tiempo un rápido hallazgo de su padre, apenas en el negativo de al lado, con esos ojos nítidos y dulces.<sup>1</sup>

Le visage de la mère, ainsi que ses seins, attributs de la maternité, prennent d'énormes proportions lors de la projection chez le photographe : « toda la foto era su rostro, los pechos salpicados por las sombras del ramo de azahares »<sup>2</sup>. L'image maternelle que choisit Eme correspond à l'archétype de la féminité avec ses longs cheveux : « los cabellos chorreaban desparramándose hasta los bordes de la mesa »<sup>3</sup>. L'importance des yeux est fondamentale – « Eme le vio crecer los ojos »<sup>4</sup> –, car le fils est avide d'un regard fondateur qui le reconnaisse en tant qu'être à part entière, regard dont il a été privé à la naissance. Le désir de combler le manque des origines s'exprime dans la demande que fait Eme au photographe : « Cópuelos lo más grande que pueda »<sup>5</sup>.

Mais ce stratagème est inopérant, comme le montre l'expérience vécue par Jotazeta dans sa jeunesse et que reproduit Eme, car les images maternelles et paternelles de substitution ne parviennent pas à combler l'absence de visage de la mère et du père réels. Le sujet qui tente de combler le lieu des origines resté vacant par d'autres visages, privés eux aussi de support identitaire, ne peut asseoir son identité que sur une base illusoire. S'il s'attribue des parents hypothétiques – « Y dentro de las conjeturas, que es el único lugar donde podemos movernos dadas las circunstancias, estos novios tranquilamente pueden ser sus padres »<sup>6</sup> –, Eme ne trouve pas pour autant de stabilité existentielle. Le choix de la mère débouche sur le vide et le silence sans parvenir à percer la nuit des origines :

La novia madre, abarcando toda la pared, era como esos templos que los pobladores precolombinos dejaron en memoria de los dioses de la lluvia. La fachada, un gran rostro donde la puerta era la boca, que daba acceso a un cuarto vacío, al exilio de una raza, a un silencio de siglos. Ante la sombra tremenda de la mujer, sentía que su costumbre de cantar era el sentimiento de un origen, de una certeza que desconocía, del que su canto era una prolongación o muestra. Ahora que la certeza se le diluía en

---

1 *Ibid.*, p. 217-218.

2 *Ibid.*, p. 217.

3 *Idem.*

4 *Idem.*

5 *Ibid.*, p. 218.

6 *Idem.* Voir aussi p. 227 : « padres fingidos o posibles. »

esos negativos sin memoria cierta, el origen sustentador se desprendía, le quedaba el canto solamente.<sup>1</sup>

Ce passage suscite une angoissante question métaphysique : puisque le soubassement de l'être semble être le néant, comment la conscience peut-elle trouver un point d'ancrage ontologique ? Cette même question se pose à nouveau lorsque le narrateur tente de remonter au-delà du sombre regard de Fábulo, comme nous le verrons par la suite.

Les réflexions de Jotazeta sur sa propre recherche du père éclairent le lecteur sur la démarche de Eme. Dans sa jeunesse, Jotazeta a renoncé à chercher l'identité de ses parents en choisissant d'adopter comme tels un homme et une femme inconnus photographiés dans son village natal. Les photographies du père et de la mère de substitution de Jotazeta sont de faux-semblants, des images vides de sens et même trompeuses :

A mí cuando salí, no me fue ni bien ni mal. Me dijeron que una casa abandonada que había por ahí podía ser la mía, ahí encontré esos retratos ; y un poco por deseo y otro por cansancio, decidí que pertenecieran a los que me trajeron al mundo. Después tuve indicios de que podían ser de los que se llevaron del mundo a los que me trajeron. A veces me dan ganas de romperlos, pero me entra la duda, el miedo de confundir a mis padres con sus asesinos.<sup>2</sup>

Jotazeta ressent un fort sentiment de culpabilité lié à l'interruption de sa quête, qui se manifeste lors de sa dépression. Il a l'impression d'avoir trahi ses parents lorsque, confronté à la difficulté<sup>3</sup>, il a cessé de chercher qui ils étaient. Jotazeta éprouve un profond sentiment d'irréalisation :

Dejaré unos lazos, un puente inacabado, una balsa que me regalaron los sueños porque fui incapaz de pensarla por mi cuenta, un cielo que intenté escudriñar y no pude comprender, se lloraba a sí mismo Jotazeta, poseído por unas fiebres astrológicas.<sup>4</sup>

Jotazeta vit comme une expiation son métier de *enlazador* : il éprouve le besoin de se racheter en sauvant de la mort et de l'oubli animaux et objets emportés par le courant. Cette volonté de rédemption explique la dynamique d'échec dans laquelle il s'engage quand il ne réussit pas à attraper au lasso le puma blanc, symbole d'idéal et de pureté. La

1 *Ibid.*, p. 218.

2 *Ibid.*, p. 64.

3 « Y qué pasó cuando salí a buscar mi pueblo. Los caminos ya no tenían nombre, las ciudades habían cambiado de sitio » (*ibid.*, p. 172).

4 *Ibid.*, p. 172.

139 *La recherche du père dans Tres golpes de timbal*  
culpabilité qu'il éprouve pour avoir renié ses parents motive aussi son désir de protéger Eme :

Renegué de mis padres cuando renuncié a buscarlos y los cambié por unas fotografías que no les corresponden. Llevo muchos años dando vuelta por el paridero del degolladero. Me comerán los cóndores. Volar en ellos. Desde sus alturas ver el sigilo de los pumas blancos, esos maravillosos sueños de la vida. Protegerlos.<sup>1</sup>

Jotazeta se réhabilite et retrouve la joie de vivre lorsque, par amour pour son fils adoptif, il sort victorieux de l'épreuve que lui imposent les musiciens en sauvant des eaux le piano qui doit être le réceptacle de la chanson du coq blanc, autrement dit de la mémoire reconstruite de Minas Altas.

L'expérience de Eme est comparable à celle de Jotazeta dans la mesure où, en choisissant de ne pas se rendre chez le *Sietemesino* en compagnie de ses camarades de troupe – « Al llegar a la ciudad, el cantor pidió no participar en un proyecto propuesto por Azul y las tres barbas. Los esperaba en la casa del fotógrafo, de paso vería copiar los retratos de los novios »<sup>2</sup> – et en renonçant ainsi à se confronter à l'assassin de son père pour aller s'approprier une fausse image parentale chez le photographe, le chanteur abandonne le projet qu'il s'était fixé au moment d'entreprendre sa quête et trahit la mémoire de ses parents :

Averiguaría el paradero del Sietemesino y le preguntaría por sus muertas. Si el Sietemesino había perdido la memoria, le cantaría la parte conocida de la canción del gallo blanco, seguramente él podría darle los datos que faltaban.<sup>3</sup>

Jotazeta et Eme, en tentant de combler le vide des origines grâce à une supercherie, font reposer leur existence sur de fausses bases ce qui équivaut à une aliénation. La conscience ne s'accommode pas d'un tel subterfuge. La culpabilité de Jotazeta, qui éprouve une puissante angoisse de mort, naît de cette tromperie. Le sens de l'existence lui semble annulé par l'oubli des disparus et l'ignorance des circonstances de leur mort :

Paridero sanguinario, decía entre dientes. Moriremos sin que nos recoja una memoria. Nos prestan la existencia. Parir y degollar, después el olvido. Todo es

---

1 *Idem.*

2 *Ibid.*, p. 225.

3 *Ibid.*, p. 65.

absurdo y allá lejos hay una fiesta, ruidos horribles, carcajadas, borracheras ; saben que están en un degolladero, pero cantan y bailan junto a los degollados.<sup>1</sup>

L'amnésie persistante du narrateur, si nous partons du principe que celui-ci est Eme, peut être interprétée comme le refus de retrouver la mémoire pour échapper à la culpabilité consécutive au reniement de ses parents. Le transcripteur du manuscrit, au moment de revenir à Minas Altas une fois sa tâche achevée, manifeste une forte résistance à l'idée de recouvrer la connaissance de son passé : « Bajar definitivamente significaba recuperar mi identidad olvidada o perdida. Me entristecía tener que abandonarme, ser un otro que ya no me interesaba ser »<sup>2</sup>. Le narrateur se complaît dans une perception purement sensorielle de son être. Il apparaît comme neuf, tel un nouveau-né, libéré de toute entrave, tout entier dans l'instant présent, dans un mode d'existence instinctif et élémentaire où toute notion d'identité est annihilée. L'oubli de soi devient source de jouissance et de plénitude :

Me palpé la cara para reconocerme, recorriendo la nariz y los ojos, las sinuosidades acústicas de las orejas. Mi pelo parecía recién brotado. En ningún momento sentí la necesidad de saber quien era yo. Sentirse era más fuerte que saberse. [...] Nunca había sido niño, ni adolescente, ni nada relacionado con la edad. Yo era sólo lo de adentro, puro.<sup>3</sup>

Le narrateur, bien qu'ayant perdu tout souvenir de son état antérieur n'éprouve aucun sentiment de manque. La sensation physique, très intense, devient la seule conscience de soi :

Al calor del fuego que encendí, sentí mi plenitud. Cada músculo o vena, la curvatura de los huesos a la vez recónditos y próximos, cada latido impulsando la sangre que llena mis concavidades, tenían la vibración luminosa que se ve en los campos después de las lluvias. Mi cuerpo, acabado de nacer, estaba en el tiempo de la misma manera que el fuego en su color o la nieve en las cumbres.<sup>4</sup>

La perte de la mémoire s'accompagne d'une sensation de liberté recouvrée, traduite en termes d'espace intérieur, comme si une nouvelle vie commençait :

---

1 *Ibid.*, p. 172.

2 *Ibid.*, p. 236.

3 *Ibid.*, p. 15

4 *Idem.*

141 *La recherche du père dans Tres golpes de timbal*

Yo no tenía nombre, y dentro de mí se abría un gran espacio virgen, con un silencio que invitaba a ponerle sonidos. La libertad más pura apareció, o estaba ahí, como un hecho casi físico que me rozaba la piel. Solté la voz a ver cómo sonaba en esa libertad : se llevaba su timbre, flotando por encima de los valles ; rebotando contra los ventisqueros, era mi nombre.<sup>1</sup>

L'identité du narrateur se confond alors avec sa seule voix. Ce passage anticipe la scène du choix des photographies, que nous avons déjà évoquée, où Eme ne s'identifie plus qu'à son chant<sup>2</sup>. Dans la présentation du spectacle de marionnettes à laquelle procède Fábulo au début du roman, la mémoire de Minas Altas est par ailleurs définie comme « la historia de una voz »<sup>3</sup>. Effectivement, c'est le langage qui empêche la dissolution totale du narrateur et du personnage du manuscrit. Le principe d'élocution soutient l'être quand tous les autres repères ont disparu. La parole, qu'elle soit écrite, dans le cas du manuscrit, ou orale, dans le cas de la chanson du coq blanc, est primordiale dans *Tres golpes de Timbal*, car elle a le pouvoir de donner une existence aux choses et aux êtres en leur conférant une substance :

Cada vez que escribo una [palabra], siento el latido del objeto encerrado por los signos. Las oigo vivir. Las palabras sacan a las cosas del olvido y las ponen en el tiempo ; sin ellas desaparecerían.<sup>4</sup>

L'être qui « perd ses mots » perd son essence et est condamné à mort, comme le montre l'exemple des oiseaux qui ont cessé de chanter et qui de sujets deviennent objets :

[...] dejan de cantar ; es decir, pierden sus palabras. Sin ellas, ya no son aves ; se convierten en trapos sucios en el vendaval. [...] « Pájaro, pájaro », les grito viéndolos caer. Pero ya han dejado de serlo : la palabra ha huido de ellos. Y se entregan silenciosos, todavía vivos, al festín de las hormigas.<sup>5</sup>

Le fait que les habitants de Lumbreras meurent en silence renforce l'impression que les personnages de *Tres golpes de timbal* sont des êtres de mots dont le substrat est l'expression : « Los hombres morían en silencio, sorprendidos en el momento de saltar de sus camas. Las mujeres tampoco

---

1 *Ibid.*, p. 14.

2 « [...] le quedaba el canto solamente » (*ibid.*, p. 218).

3 *Ibid.*, p. 20.

4 *Ibid.*, p. 12.

5 *Idem.*

hacían ruido : se habían quedado sin voz »<sup>1</sup>. Le narrateur redonne par ailleurs vie au mot disparu de Lumbreras en le prononçant, lors d'une scène qui témoigne du pouvoir créateur de l'élocution :

Lumbreras, Lumbreras, la llamé, ayudando al fuego, como a los cóndores cuando vuelan. Yo no sé si por el calor o por mi voz, los trazos fueron apareciendo. [...] Sólo cuando la sentí viva la retiré del calor. Temblaba, ella, entre mis manos. Lumbreras, dije cuidadosamente de modo que sonaran bien todas las letras.<sup>2</sup>

Il est également significatif que lors de sa deuxième naissance, consécutive à l'amnésie où le plonge Fábulo, le personnage-narrateur fasse immédiatement usage du verbe en nommant ce qui l'entoure, conférant ainsi une substance à sa propre personne et à son environnement : « Dije las primeras palabras, nombrando lo que veía »<sup>3</sup>.

Néanmoins, en dépit de l'impression qu'éprouve le narrateur d'être libéré, et même purifié de son passé – « limpio de mi memoria antigua »<sup>4</sup> –, la mémoire du choix hasardeux de l'image parentale auquel il a procédé subsiste à un niveau inconscient, comme l'illustre sa relation amoureuse avec la Céfira. C'est dans sa relation avec la Céfira que l'annulation de l'être conscient du narrateur atteint son apogée au profit d'un mode d'existence purement sensuel, d'une plénitude animale :

Podía saltar sobre mis sentidos habituales despojándome de todo lo que uno entiendo por su yo, dejando permanecer activos sólo los contornos ansiosos de mi piel.<sup>5</sup>

Le narrateur et la Céfira élaborent un rituel qui précède l'acte sexuel et qui consiste à projeter dans la chambre tournesols et chèvrefeuilles grâce à un système complexe de réflexion. Le narrateur projette ces images, à l'aide d'une multitude de petits miroirs, comme les photos de la mère et du père de substitution ont été projetées sur le mur chez le photographe : « El fotógrafo giró la ampliadora lanzando el chorro de luz horizontalmente, y proyectó sobre la pared a la posible madre »<sup>6</sup>. La projection des tournesols et des chèvrefeuilles reproduit aussi les actes accomplis par Eme dans la

---

1 *Ibid.*, p. 21.

2 *Ibid.*, p. 58.

3 *Ibid.*, p. 15.

4 *Idem.*

5 *Ibid.*, p. 106.

6 *Ibid.*, p. 217.

143 *La recherche du père dans Tres golpes de timbal*

tombe de son père<sup>1</sup>, où le chanteur superpose au squelette dépourvu de visage l'image du père de la photographie – « Para darle una forma a estos despojos, pensó en los ojos nítidos del novio que el fotógrafo le propuso como padre »<sup>2</sup> – et surtout projette mentalement à ses côtés la photographie de la mère de substitution, de façon à reconstituer fantasmatiquement le couple parental idéal :

Y como corriendo el rollo de negativos en la ampliadora, imaginó que el chorro de luz se desviaba contra la pared de la bóveda y proyectaba la imagen de la novia madre salpicada por azahares.<sup>3</sup>

La netteté des yeux du père de la photographie<sup>4</sup> est un détail important qui met en évidence le désir de regard paternel de la part d'un fils qui en a été privé. L'attribution d'un tel regard au père exprime aussi le désir d'identification du personnage, puisque les yeux ont été désignés par le photographe comme le point de ressemblance entre Eme et le portrait : « Y no me va a negar cuánto se parece usted a este novio, sobre todo en los ojos »<sup>5</sup>. Comme nous l'avons déjà dit plus haut, le désir de compenser le non-regard de la mère et d'être reconnu par elle est par ailleurs traduit par l'agrandissement démesuré des yeux de la mère de substitution sur le négatif projeté chez le photographe : « Eme le vio crecer los ojos »<sup>6</sup>. Or, les tournesols et chèvrefeuilles projetés dans la chambre par le narrateur et la Céfira envahissent également tout l'espace – « Iban de pared en pared recorriendo el camino sinuoso de los ángulos, y pronto la del sur quedó inundado con ellos »<sup>7</sup> –, comme si la subjectivité du narrateur était totalement habitée par les images paternelles et maternelles de substitution. De même qu'il s'est choisi une mère et un père virtuels, le narrateur

---

1 Le rapprochement entre la scène chez le photographe et celle dans la tombe du père est explicite dans le roman : « [...] El chorro de luz que entraba desde arriba dejando el interior de la tumba en una sombra rojiza como la del cuarto del fotógrafo cuando proyectó los negativos » (*ibid.*, p. 223).

2 *Idem.*

3 *Idem.*

4 L'adjectif « nítido » est aussi employé dans *Tres golpes de timbal*, p. 217, lors de la première évocation de la photo (« Fíjese en la nitidez de los ojos »), puis p. 218 (« con esos ojos nítidos y dulces »).

5 *Ibid.*, p. 218.

6 *Ibid.*, p. 217.

7 *Ibid.*, p. 234.

élabore autour de lui et de sa fiancée un univers virtuel, ce qui, tout en étant très ludique, retarde la réalisation du désir :

Poner un clavo en la pared del sur era perderme en una serie de acciones postergativas que me alejaban del encuentro con el cuerpo con el que deseaba fusionarme, y me arrepentía, a cada golpe de martillo, de mi capricho de amarla entre los girasoles.<sup>1</sup>

La rencontre directe et immédiate est impossible, car le contact avec l'autre ne peut se réaliser que dans un univers de reflets où tout n'est qu'apparence et illusion comme en témoigne la phrase « Los caminos abiertos por los espejos, entrecruzándose, iban formando un laberinto de chorros de luz con girasoles virtuales »<sup>2</sup>, ainsi que les expressions « madreselvas de espejos »<sup>3</sup> et « madreselvas virtuales »<sup>4</sup>. Les images « laberinto de chorros de luz » et « laberinto de luces »<sup>5</sup> expriment la désorientation totale du narrateur, qui ne parvient plus à distinguer la réalité de son reflet – « En ese momento se me perdieron los puntos cardinales, confundidos por el zigzaguear de los espejos »<sup>6</sup> –, et donnent l'impression que le jet de lumière qui, dans le manuscrit, sert à projeter les photographies des parents virtuels de Eme, est reproduit à l'infini, dans un inextricable réseau de reflets, échappant au contrôle des personnages :

Se cruzaban y confundían, rebotaban en las paredes y en el techo, y algunos, por defectuosa colocación de los espejos, recorrían el camino inverso y volvían a la flor original, como si estuviésemos tirando girasoles por la ventana. [...] A todo esto, el movimiento astronómico de Minas Altas acompañando a la Tierra alrededor de su eje hacía lo suyo modificando los ángulos, de modo que los haces de girasoles se desplazaban en sentidos no previstos ; los pocos que habíamos logrado reunir cerca de la cama se nos iban hacia la puerta.<sup>7</sup>

Le titre de la dernière séquence de *Tres golpes de timbal*, « Confusión de madreselvas »<sup>8</sup>, dévoile littéralement la raison du trouble psychique du personnage-narrateur et du brouillage de sa mémoire : ceux-

1 *Ibid.*, p. 233.

2 *Ibid.*, p. 234.

3 *Ibid.*, p. 266.

4 *Idem.*

5 *Ibid.*, p. 234. On trouve aussi la variante : « haces de luces y girasoles ».

6 *Ibid.*, p. 233.

7 *Ibid.*, p. 234.

8 *Ibid.*, p. 262.

145 *La recherche du père dans Tres golpes de timbal*

ci seraient dus à une confusion de mères. Effectivement, lors de son retour à Minas Altas, Eme, qui devient le fils d'élection de tous les habitants de Minas Altas – « Ahí vuelve nuestro hijo más querido. Y todas esas mujeres lo habían parido, y todos los hombres engendrado »<sup>1</sup> –, procède à une association entre la femme de la photographie et ses deux-cents mères adoptives de Minas Altas, se rattachant ainsi à la réalité immédiate et concrète dans sa tentative pour trouver une stabilité existentielle alors même qu'il est confronté au doute ontologique. Cette multiplication de mères fait disparaître la mère réelle du chanteur – dont il n'a trouvé nulle trace à Lumbreras – qui sombre ainsi dans l'oubli et donc dans le néant :

Colgaría en la pared aquellos retratos, aunque no correspondiesen a sus padres. Amarillearían doblemente, con duda y tiempo. [...] Pero las doscientas madres que lo veían pasar prestaban existencia real a la de aquella novia de pechos salpicados.<sup>2</sup>

Dans le cas du père, le processus est différent, puisque le squelette trouvé à Lumbreras sert d'appui à l'image paternelle choisie chez le photographe : « al novio de ojos dulces lo respaldaban aquellos huesos tan limpios y tan blancos hallados en la tumba »<sup>3</sup>. La référence aux os propres et blancs du père, mise en valeur par les deux adverbes d'intensité, est primordiale dans la mesure où elle fait écho à la scène où le fils découvre dans la tombe le squelette de son père et que celui-ci lui semble embelli par le plaisir charnel qui a précédé l'instant de sa mort :

Limpísimos los huesos, como si los hubieran frotado con esponjas marinas. La hermosura de los huesos de su padre, pensó Eme, se debía a que fueron interrumpidos en un momento de placer.<sup>4</sup>

Ce passage doit aussi être mis en relation avec le récit du massacre de Lumbreras où le père de Eme est protégé de la douleur de la mort violente par le plaisir de l'acte sexuel qui la précède, acte au cours duquel, ne l'oublions pas, le chanteur est conçu :

---

1 *Ibid.*, p. 247.

2 *Ibid.*, p. 249.

3 *Idem.*

4 *Ibid.*, p. 223.

[...] la mujer se desvanecía, y su hombre, afuera, no sentía las cuchilladas por tener el cuerpo recorrido todavía por el placer que ella acababa de darle, y sin dolor se arrastraba hacia la acequia.<sup>1</sup>

En donnant pour support à la photographie le squelette de son père retrouvé, Eme se reconnaît comme le fruit du plaisir de son père et semble accepter pour toute référence ontologique le désir du père qui lui a donné la vie.

En dernière instance, l'incertitude sur l'identité du narrateur persiste, elle aussi. En effet, ce dernier ne s'identifie pas totalement à Eme puisqu'il se définit seulement comme « la virtualidad del cantor »<sup>2</sup> et ne s'exprime à ce point de vue qu'à l'aide de conjectures : « Los indicios que me daba la Céfira (o Emebé) me llevaban a ocupar el lugar del cantor. A lo mejor era él quien estaba al otro lado, oscuro, de mi girasol »<sup>3</sup>. Certaines lacunes dans le récit ne peuvent être comblées, de même que les vides dans la généalogie du personnage : « En los árboles genealógicos modelados por el astrónomo mulero, que colgaban en las paredes, junto al muñeco de la madre había un espacio vacío por si alguna vez alguien sabía dar noticias »<sup>4</sup>. Les seuls éléments sur lesquels le lecteur peut s'appuyer sont les suppositions du narrateur lorsque celui-ci tente de reconstituer l'enchaînement des faits après son amnésie, suppositions que rien ne vient confirmer ou infirmer, puisque la mémoire antérieure du narrateur, métaphorisée comme « [el] otro lado, oscuro de mi girasol »<sup>5</sup>, est inaccessible. Le seul souvenir qui demeure est celui du regard de Fábulo au moment où celui-ci l'hypnotise : « Lo único de mi vida anterior que puedo recordar con claridad es su mirada oscura »<sup>6</sup>. Le regard de Fábulo occulte la vie passée du narrateur alors que celui-ci s'efforce en vain de remonter dans son passé, ce qui donne l'impression qu'il n'a pas d'existence antérieure :

Yo daba golpes cada vez más certeros en la muralla de ese girasol incrustado en mi cerebro. Pero la puerta que yo intentaba golpear estaba abierta ; lo único que había al

---

1 *Ibid.*, p. 23.

2 *Ibid.*, p. 266.

3 *Idem.*

4 *Ibid.*, p. 42.

5 *Ibid.*, p. 266.

6 *Ibid.*, p. 13. Voir aussi p. 14 : « Cuando salí de Minas Altas, sólo recordaba la mirada profunda de Fábulo y su mandato ».

otro lado era la primera mirada oscura de Fábulo Vega, como un letargo prenatal.<sup>1</sup>

La référence à la vie prénatale laisse supposer que le narrateur est l'une des créatures de Fábulo, seul personnage de Minas Altas dont il se souviennent de l'existence<sup>2</sup>. Le narrateur n'a aucune attache hormis le regard de Fábulo dont la noirceur évoque l'impénétrable nuit des origines :

Salvo la mirada de Fábulo, dos puntos negros, yo era alguien sin conexión con nadie, como si me hubiera inventado a mí mismo en el camino. Sin parientes ni infancia, ni lugar de origen, me veía como reflejado en una pompa de jabón.<sup>3</sup>

L'être à la recherche de ses causes premières est confronté à l'opacité et doute de sa propre réalité, dont il ne peut appréhender aucune preuve tangible. Le narrateur, privé de tout élément de connaissance, se demande si son existence n'est pas imaginaire et se sent dépourvu d'épaisseur, comme le révèle la comparaison « me veía como reflejado en una pompa de jabón » qui exprime à la fois l'impression de perte de substance de l'être, réduit à l'état de reflet chimérique, et sa crainte d'éclater en se dissolvant, telle une fragile bulle de savon. Un peu plus loin, la phrase « Y lo que él veía dentro de mí, también lo estaba mirando yo, reflejado en su mirada oscura, que apagó con un ligero parpadeo »<sup>4</sup> laisse à penser que le narrateur n'est qu'un reflet spéculaire dans le regard de Fábulo, effaçable d'un battement de paupière, illusoire comme les tournesols et les chèvrefeuilles dont l'image, projetée par les miroirs, s'évanouit au coucher du soleil. Le reflet vacillant du narrateur dans la vitre du Mirador, son image floue, est également symptomatique de sa difficulté à se percevoir comme une entité structurée :

El ventanal, a estas horas de lo oscuro, es mitad un cristal transparente, mitad un espejo. En éste, muy borroso, puedo ver mi imagen sacudida por las llamas, como si

---

1 *Ibid.*, p. 253-254.

2 « – Supongo que no se habrá olvidado de Fábulo – me dijo Ene como preguntando.

– Sé que existe, le respondí sintiendo que mi encuentro con el astrónomo titiritero ya había empezado, estaba presente como el mar a mis espaldas a través de la cordillera » (*Ibid.*, p. 17).

Le narrateur a par ailleurs oublié Ene Vega et La Céfira : « – No ha podido reconocerme ni a mí ni a la Céfira ; y apenas se acuerda de Minas Altas – sonó la voz de Ene » (*ibid.*, p. 19).

3 *Ibid.*, p. 15.

4 *Ibid.*, p. 19.

me moviera afuera tiritando de frío ; por el cristal, el continente de todo esto : espacio y silencio.<sup>1</sup>

L'impression de flotement du sujet dans l'espace traduit le manque d'ancrage de sa conscience, d'où la crainte d'être aspiré, dans une « fuite dangereuse »<sup>2</sup>, par l'immensité nocturne, sans aucun repère au milieu du vide absolu :

Mi mesa, estos papeles, el fuego, este refugio y yo dentro de él con el espacio del tiempo y la memoria, flotamos en las grandes alturas, sobre los precipicios imposibles de ver por la oscuridad y la distancia, y nos convertimos en un peso de estrella.<sup>3</sup>

La dernière partie du roman fait ressortir la confusion identitaire du narrateur à l'aide de procédés littéraires particulièrement intéressants. Le prénom de Fábulo, qui l'associe à la fiction, l'invention et l'imagination, rend incertaine la réalité de ce qui est narré. De plus, un procédé de mise en abyme, lié à la représentation théâtrale, présente le narrateur comme doutant de son existence même, alors que la sensation de plénitude initialement éprouvée s'est totalement dissipée, car il craint de n'être que l'une des marionnettes animée par Fábulo. Terrorisé par la sensation de vide intérieur qu'il éprouve, le narrateur se perçoit alors comme le jouet de Fábulo, qui le manipule à sa guise :

La cortina de la puerta que daba a la galería, de la misma tela que la del telón del teatrillo, se corrió dando paso a un hombre muy alto y de sombrero que dijo « permiso » con tono de muñeco anunciador [...]. Tuve miedo de mi inconsistencia. En qué juego me había metido Fábulo, en que ficción de titiritero. Me sentía un muñeco más, formando parte del encantamiento y sin poder pensar por mí mismo ; mis acciones sólo podían existir a través de las manos de Fábulo en el espacio de su teatro. [...] Miré el teatrillo a ver si lo que estaba sintiendo sucedía allí. El telón permanecía cerrado, oscurecía, nadie atinaba a encender velas o candiles. Pero en aquella penumbra, estábamos todos como dentro del tinglado ; las cortinas de la puerta por donde había entrado I daban al público ; pronto se descorrerían y empezaría la función ; una mano del titiritero recorrería mi cuerpo de trapo rellenándolo, metería un índice muy frío en mi cabeza hueca y con voz fingida diría por favor, présteme un poco su atención, la historia va a acabar.<sup>4</sup>

---

1 *Idem.*

2 « fugas peligrosas » (*ibid.*).

3 *Idem.*

4 *Ibid.*, p. 252-253.

Selon cette hypothèse terrifiante, l'existence du transcripteur du manuscrit serait contingente, puisqu'elle est dépendante du bon vouloir de Fábulo ; le narrateur manquerait donc de toute autonomie, tant physique que mentale. Fábulo, désigné comme « el dueño de los muñecos y también de la memoria »<sup>1</sup>, a un statut particulier dans le roman, car il apparaît comme un démiurge, un Créateur-Animateur capable de redonner vie aux êtres disparus de Minas Altas en manipulant leur double dans son théâtre de marionnettes<sup>2</sup>. Doué de pouvoirs occultes, il connaît les secrets de fonctionnement de l'univers et fait vivre un monde en péril de mort dans une ambiance de dictature et de persécution. C'est une relation d'interdépendance qui lie Fábulo au narrateur, puisque le marionnettiste procède à une transfusion de sa propre mémoire sur le rédacteur du manuscrit, le contrôlant ainsi parfaitement : « Todo lo que saben estos muñecos – me dijo Fábulo – pasará a su memoria, y de allí a las palabras fijas. Las escribirá allá arriba, a salvo de interrupciones y peligros »<sup>3</sup>. Le narrateur obéit aux injonctions de Fábulo, qui exerce sur lui un pouvoir certain.

Néanmoins, si Fábulo peut être assimilé à certains égards à une figure paternelle supérieure, il ne peut en aucun cas constituer un repère ontologique stable pour le narrateur amnésique, puisque son existence est à son tour mise en doute lors du récit du cauchemar :

Recordé un sueño horrible que, aturdido por las palabras, tuve en el Mirador. En él bajaba a Minas Altas con el manuscrito terminado y preguntaba por Fábulo Vega. ¿Fábulo? Aquí no lo conocemos, decía un fantástico desconocido. Y nadie podía darme ninguna referencia de la Céfira, porque tampoco existía Minas Altas.<sup>4</sup>

L'intégralité du récit est alors progressivement désignée comme fictive, puisque, dans le rêve, les éléments qui le compose sont présentés

---

1 *Ibid.* p. 236. Toutefois, Fábulo n'est pas omniscient et les incertitudes de sa mémoire font de lui un être faillible, donc humain. Voir : « Dice Fábulo que arrimando los tiempos de estos sucesos, todas las metamorfosis del Sietemesino podrían haber sucedido mientras oía tocar a los músicos que lo mataron contándole su propia historia. Lo dice, pero al mismo tiempo, duda. » (*ibid.*, p. 227).

2 « – Estos pequeños seres – dijo un muñeco amarillo –, que ahora mismo podrá ver en movimientos vivos no son simples marionetas. Están habitados por las almas de vivos y de muertos. Ellos encierran la memoria amenazada de nuestro pueblo [...]. Con estas funciones se despiden de su naturaleza de trapo y de madera para pasar a las palabras que viven en el papel, donde estarán a salvo del furor y la rapiña » (*ibid.*, p. 20).

3 *Ibid.*, p. 19.

4 *Idem.*

comme de pures inventions, comme « un encantamiento de palabras »<sup>1</sup>. Grâce à une métalepse narrative, la frontière entre le monde du récit et le monde réel étant alors transgressée, Daniel Moyano procède à un troublant renversement : le transcripteur du manuscrit, qui se confond à l'intérieur du rêve avec la figure de l'écrivain, serait le créateur de Fábulo – qui semblait jusqu'alors diriger le récit – de même que de l'univers de Minas Altas qui chavire ainsi dans l'irréalité :

Sin la referencia de Fábulo, yo era el solitario habitante del Mirador ; había inventado el manuscrito para no estar solo, todo era un hecho de mi imaginación, y el viaje me llevaba a las Salinas. En el desierto preguntaba por un pueblo que nadie conocía ni había oído nombrar nunca. Allí descubría que tampoco existía el mirador. Yo era uno de esos habitantes sometidos de las grandes ciudades, un hombrecito, un preso que soñando con la libertad inventó todo eso escribiendo solitariamente, y ahora se encontraba con la tristeza de tener que poner punto final a sus historias y a sus sueños.<sup>2</sup>

De plus, si nous nous fions aux patronymes Calderón et Vega qui font tous deux référence à l'illusion théâtrale, la vie à Minas Altas ne serait qu'un songe ou qu'une fiction. La phrase : « La realidad que me mostraba [Minas Altas] era la de un sueño que se recuerda. Uno volvía a lo soñado y lo soñado era real »<sup>3</sup>, favorise la confusion entre rêve et réalité en suggérant une parfaite réversibilité, et même une équivalence, entre ces deux dimensions. La même ambiguïté se manifeste dans la relation entre l'écrit et le réel, puisque le narrateur est dans l'impossibilité de déterminer si l'existence du village de Minas Altas précède la rédaction du manuscrit ou si seule cette dernière lui a donné consistance grâce aux mots : « Sentía que las palabras del manuscrito se convertían en un pueblo, y no sabía si era así o se trataba de un pueblo convirtiéndose en palabras »<sup>4</sup>. Les deux univers finissent par se superposer : « [...] fui descubriendo que todos los que estábamos aquí, que yo había considerado como una realidad desvinculada de nuestras historias, pertenecíamos al manuscrito »<sup>5</sup>.

Paradoxalement, au milieu de toutes ces incertitudes irrésolubles, l'unique point de repère stabilisateur du narrateur est le manuscrit – « Ante la dudosa realidad, la referencia del manuscrito aparecía como única

---

1 *Ibid.*, p. 241.

2 *Idem.*

3 *Ibid.*, p. 16.

4 *Ibid.*, p. 266.

5 *Ibid.*, p. 263.

151 *La recherche du père dans Tres golpes de timbal*

verdad posible »<sup>1</sup> – qui opère une réunification temporelle en restituant aux *minalteños* le passé dont le silence imposé par les tortionnaires les avaient privés et en leur donnant une possibilité de survie dans la trace écrite : « Eramos el pasado y el presente al mismo tiempo, entrando por fin en el futuro antes de la posible destrucción de Minas Altas »<sup>2</sup>. À la fin du roman, le narrateur rend hommage aux mots castillans, en mettant en valeur leur pouvoir de pérennisation :

Ahí dentro iban las instrucciones [...] con un papelito agregado donde Minas Altas agradece las palabras que un tal Antonio de Nebrija nos prestó hace quinientos años, que nos han permitido contar nuestra historia para permanecer con ella por lo menos en el tiempo, si es que finalmente han de quitarnos el espacio.<sup>3</sup>

Les dernières pages de *Tres golpes de timbal* laissent à entendre que le narrateur recouvrera progressivement la mémoire avec l'aide de Emebé, qui, telle une Schéhérazade, lui contera chaque soir une histoire de sa vie afin de lui permettre de la reconstituer grâce à la parole reconstructrice<sup>4</sup>, dans un processus d'initiation que nous pouvons supposer sans fin, puisque la connaissance est illimitée.

La quête de Eme apparaît comme une réussite au niveau collectif puisqu'elle rend son identité à toute une communauté en restaurant sa mémoire mutilée grâce à l'établissement de la version définitive de la chanson du coq blanc, « corazón de Minas Altas »<sup>5</sup>, qui révèle le « véritable visage »<sup>6</sup> des *minalteños* :

Los pesimistas que pasaron su vida pensando que Lumbreras era un sueño colectivo y la canción del gallo blanco un capricho de músicos, lagrimeaban ahora viendo que su propia historia desconocida se recuperaba con la del cantor.<sup>7</sup> Y todo esto era posible porque Eme Calderón en su memoria y en sus dedos y en sus cuerdas vocales venía trayendo la canción del gallo blanco.<sup>8</sup>

---

1 *Ibid.*, p. 253.

2 *Ibid.*, p. 263.

3 *Ibid.*, p. 264.

4 « Te contaré una historia cada noche [...] Yo puedo ayudarte recordándote de a poco, noche a noche, cosas que están en la otra orilla » (*ibid.*, p. 265-266).

5 *Ibid.*, p. 251.

6 « Ella es nuestra verdadera cara » (*ibid.*, p. 37).

7 *Ibid.*, p. 247.

8 *Ibid.*, p. 248.

Par son nom, Lumbreras est désigné comme le lieu fondateur qui a le pouvoir d'éclairer la nuit des origines, c'est-à-dire celui où les personnages pourront faire la lumière sur leur passé en revenant à la source même de leur existence. La forme plurielle signifie qu'il existe autant de Lumbreras que de *minalteños*. Il est significatif que chacun des musiciens de la troupe de Eme le situe différemment dans l'espace<sup>1</sup>. Lumbreras, lieu multiple, est le lieu de naissance symbolique de chacun des *minalteños*, quelle que soit sa situation géographique. Le nom de Lumbreras doit également être mis en relation avec le verbe « alumbrar » qui signifie éclairer, illuminer, mais aussi accoucher. Lumbreras, « tumba y nacimiento de todos nosotros »<sup>2</sup>, comme le narrateur désigne le village, se caractérise par sa dualité, car si le village est le lieu de la naissance, il est aussi celui de la mort, puisqu'il est le cadre du massacre où disparaissent le père et le frère de Eme, et, par extension, les parents de chacun des exilés de Minas Altas.

Dans *Tres golpes de timbal*, comme dans *El vuelo del tigre*, l'enjeu de l'écriture est vital, puisque les mots permettent aux êtres d'échapper au néant auquel ils sont promis dans un contexte d'oppression où leur vie est mise en péril. La rédaction du manuscrit revêt une importance primordiale face à la menace de destruction physique de Minas Altas qui devient imminente à la fin du récit avec l'approche des dynamiteurs. Le dénouement de *Tres golpes de timbal* confère au roman une structure circulaire en annonçant que Minas Altas subira le même sort que Lumbreras :

Mientras escribo apresurado estas últimas líneas [...] observo la furia en el polvo que levantan las explosiones, y siento la proximidad de los asesinos en el pánico de la fauna que avanza desde abajo. [...] Puedo intuir sus formas, de alguna manera ya están ahí, oblicuos y sesgantes. Son los mismos que llegaron a Lumbreras en una mañana como ésta.<sup>3</sup>

---

1 « Tocaban distraídos, mortificados por no haberse puesto de acuerdo sobre el rumbo a seguir para encontrar Lumbreras, de cuya ubicación cada músico tenía una idea diferente. Cuando Tuy, que afirmaba haber estado allí una vez siendo niño, apuntaba al norte con su índice, dos de los tres barbitas fruncían la frente y señalaban el sur con sus pulgares » (*ibid.*, p. 197).

2 *Ibid.*, p. 253.

3 *Ibid.*, p. 266-267. La destruction prochaine de Minas Altas, double de Lumbreras, est annoncée dès les premières pages du roman : « Los asesinos. Cuando llegue aquí el camino que vienen abriendo con sus dinamitas, borrarán a Minas Altas como hicieron con Lumbreras » (*ibid.*, p. 17). Jotazeta promet aussi Lumbreras à un sort funeste : « ¿ A dónde iremos cuando terminen el camino y lleguen aquí a clavarnos sus cuchillos otra vez

Ce village d'exilés et de résistants, perdu dans la Cordillère, ne subsistera que grâce au manuscrit qui a traversé les océans et dont le lecteur tient un exemplaire entre les mains, perpétuant ainsi par sa lecture la mémoire de Minas Altas et empêchant par là même son anéantissement :

Es posible que cuando estas memorias hayan cruzado el mar, Minas Altas ya no exista. Centenares de hombres atravesarán en diagonal su río seco, pisotearán sus girasoles, se llevarán los relicarios, romperán los espejos, destrozarán uno por uno los muñecos. Centenares de sietemesinos orientarán sus armas contra Fábulo, buscando su corazón para borrar, con él, lo que nosotros fuimos. Nuestra esperanza es sobrevivir en estas palabras que dejamos escritas, de la misma manera que un niño recién engendrado se salvó en Lumbreras para contar la historia.<sup>1</sup>

L'écriture est le dernier rempart<sup>2</sup> contre la mort absolue : celle de l'oubli des disparus. C'est pourquoi la diffusion du manuscrit est essentielle, comme l'exprime le nom de « Mirador de los Vientos » où le narrateur écrit l'histoire des origines de Minas Altas. C'est aussi à cette tâche de diffusion que se livrent les musiciens de la troupe de Eme en propageant la chanson du coq blanc aux quatre points cardinaux, témoignant ainsi pour la vie.

Béatrice MÉNARD

GRELPP

Université de Paris X-Nanterre

---

como en Lumbreras ? » (*ibid.*, p. 171).

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 267.

<sup>2</sup> Les feuillets du manuscrit sont décrits comme « los muros de Minas Altas » (*ibid.*, p. 243).

## La imagen familiar en *Cocuyo*<sup>1</sup> de Severo Sarduy

Dentro de la obra narrativa de Severo Sarduy, la imagen del grupo familiar es poco frecuente. Si recorremos sus novelas, desde *Gestos* (1963) hasta *Pájaros de la playa* (1993), encontramos sobre todo una serie de imprecisos conjuntos, pequeñas constelaciones humanas o sectas nómadas que siguen las líneas de fuga de sus deseos hasta el agotamiento y la muerte. En *De donde son los cantantes* (1967), por ejemplo, un singular y azaroso cuarteto – Auxilio, Socorro, Bruno y un Cristo de madera – atraviesa Cuba, de Oriente a Occidente, para acabar ametrallado en La Habana, en medio de una tormenta de nieve. En *Maitreya* (1978), la bandería sexual y religiosa dirigida por la Tremenda se extravía en los laberintos del mundo islámico y termina adoptando otros ritos y otros dioses « para demostrar la impermanencia y la vacuidad de todo ». Podríamos citar otras ficciones en las cuales se repiten estos conglomerados inestables y contingentes que, según François Wahl, reflejan la influencia del pensamiento de Deleuze en la narrativa sarduyana, ya que todos se definen, en principio, por su « territorialidad ».

*Cocuyo* (1990) escapa a esta tendencia mayor del imaginario sarduyano. Por primera vez, descubrimos una franca y detallada pintura de un grupo familiar relativamente consistente y ordenado, aunque es de reconocer, al mismo tiempo, que cada uno de sus miembros presenta por separado rasgos de desequilibrio. El objeto de estas notas es esbozar un análisis de las relaciones entre uno de los personajes – el protagonista, Cocuyo – y el grupo al que pertenece, estructura ésta que consideramos como matriz identitaria y lugar de reconocimiento del individuo. Es por eso por lo que nuestro trabajo ha de concentrarse en los dos primeros capítulos de la novela a través de una descripción de las coordenadas simbólicas que orientan a esta rara y desventurada familia.

La escena inicial de la novela fija el marco del intercambio violento entre un niño individualizado con gran lujo de detalles, cautivo y absorto en su placer anal, y tres tristes tías represoras e indiferenciadas, garantes de la tradición, la ley y el orden. Su retrato hierático denota la presencia del paradigma religioso colonial y connota la existencia de un conflicto cultural entre el catolicismo de raíz europea y el culto africano de los orishas. Beatas, de atuendo severo, rígidas y frías « como bruñidas esculturas de nácar y aluminio »<sup>2</sup>, las tres son incapaces de ceder al menor

---

1 SARDUY Severo, *Cocuyo*, Tusquets, Barcelona, 1990. 209 p.

2 *Ibid.*, p. 13.

disfrute – « Y si fumaban era a escondidas »<sup>1</sup>. Su mirada lleva el aguijón letal de la censura. Ante ellas, el desamparado Cocuyo es fácil presa del miedo. Se trata de su primer encuentro con la dimensión coercitiva de la autoridad familiar. Esta se ejerce específicamente contra el anal autoerotismo infantil : « Míralo, míralo, cagando en el tinajón »<sup>2</sup>, exclaman las tías, provocando así la caída y el temor. Habría que subrayar el contraste entre el autoerotismo de Cocuyo y el ejemplar falicismo encarnado por las tres figuras que, si bien son personajes femeninos, ostentan los símbolos de la paternidad. En el meollo del conflicto entre el niño y sus tías aparece el tinajón del cual se le obliga a separarse, un objeto doméstico y continente que permite evocar metafóricamente a la madre. No en vano la respuesta de Cocuyo ante la ferocidad de la ley – la mirada de las tías – es una fantasía regresiva : « Quería hundirse para siempre en el tinajón, ahogarse entre ranas y gusarapos, llegar hasta el sedimento verde tornasolado del agua y, atravesando el fondo de barro, fundirse en la capa de tierra minera, ferruginosa y fría, y allí quedarse acurrucado, feto arenoso, o herrumbrosa momia : a la vez, prenatal y póstumo »<sup>3</sup>.

A esta fantasía corresponde, en el plano de los eventos narrativos, la huida del niño en busca de los brazos de su madre y la advertencia cifrada en el gesto de las tías, « como para indicar un zambullido o la picada de un martín pescador »<sup>4</sup>. Una nota a pie de página nos recuerda que el martín pescador es un pájaro que muere ciego.

La madre se presenta entonces como un refugio, enmarcada en un espacio acogedor. Su lugar es el cálido cuarto de labores bañado por una nítida luz « azulosa y láctea »<sup>5</sup>. Junto a una rueca, rodeada de hilos de todos los colores y madejas suspendidas, ella es la hilandera, la dueña de esa habitación. Allí teje un tapiz cuyos motivos, casi como un enigma, no se revelan al lector. En efecto, nada sabemos del secreto de la trama, pero el niño algo descubre de ese misterio cuando enuncia, oracular : « Milímetro, decímetro y centímetro ». Dichas palabras quizás evoquen cierto desciframiento del deseo materno si tenemos en cuenta la extraña reacción de la mujer, quien, sorprendida, se persigna como testigo de un portentoso. Superado el asombro y el azoro, la madre se repone reasumiendo rápidamente su papel : limpia y alimenta al hijo, y cada quien vuelve a ocupar su lugar en el recinto y en la estructura familiar. La madre puede retomar así sus labores, Cocuyo recrea su placer anal a través de la visión

---

1 *Idem*.

2 *Ibid.*, p. 14.

3 *Idem*.

4 *Ibid.*, p. 15.

5 *Ibid.*, p. 16.

del excremento amarillo de los caballos y hay una tímida alusión al padre en la infantilizada imagen del tren de juguete, símbolo de ese otro, real, que pasa lejano y sin detenerse.

La narración se centra, luego, en la rueca que parece girar sola, como rueda de la fortuna o señal de un destino, aunque, en realidad, la mueve un gato que lucha con ratones invisibles. Estos roedores imaginarios son el pretexto que permite la primera mención del matarratas. Además, constituyen la causa eficiente del movimiento de la rueca y, como tales, esbozan las formas de un sino que se resume en el cruel combate entre el grande y el pequeño, ambos implicados en la génesis del invisible tejido. Es de subrayar que la escena evoca, con bastante fidelidad, algunos elementos de uno de los cuadros preferidos del autor : *Las hilanderas o la fábula de Aracne* de Velázquez. Como es sabido, en esta obra se plasma el mito antiguo de la joven tejedora que se tomó la libertad de representar a Júpiter en su avatar de toro y raptando a Europa, acto que fue castigado por Minerva quien la transformó en araña. Siguiendo a Velázquez, Sarduy dibuja un ámbito femenino, de gineceo, calca la imagen de la rueca que gira sola y estampa un gato barcino a los pies de la tejedora. El mito de Aracné, en su versión velazqueña, parece remitir así a la ambigua condición del padre, toro viril en el tapiz y, a la vez, figura ausente que procrea a Minerva casi por generación espontánea. Entre estas dos vertientes, la novela de Sarduy opta básicamente por la segunda al esbozar la semblanza de un padre prescindible, despojado de su lugar dentro de una familia en la cual las mujeres se bastan a sí mismas. Ciertamente, la rueca gira obedeciendo al solo impulso de la madre, la tejedora de tramas. No habría que pasar por alto, empero, que existe otra versión del mito un tanto más compleja aunque no menos alusiva. En las *Metamorfosis*, la joven Aracne es castigada por haber representado con suma fidelidad las escenas amorosas de la vida de los dioses, una clara violación del interdicto de reproducir las imágenes primordiales del acto sexual. Minerva la sanciona no sólo transformándola en araña sino también destruyendo los tapices y reduciendo, a su mínima expresión, su capacidad de representar.

El episodio traumático con que concluye el primer capítulo se desarrolla asimismo en el cuarto de labores de la madre e introduce a otros dos miembros de la familia : el padre y la hermana. Ambos aparecen en medio de la confusión y la urgencia creada por la tormenta tropical, y desempeñan papeles diversos. El padre, prosaico y dicharachero, lo reduce todo al más común de los sentidos y se opone abiertamente al tratamiento simbólico del suceso. Así, ante una interpretación trascendente y

metafórica de la fuerza de los vientos – « Son los niños inocentes asesinados por la Inquisición, que vuelven con sus cuerpos trucidados, pero con las voces que tuvieron en vida a exigir justicia »<sup>1</sup> – el padre interviene por primera vez en el relato diciendo : « Qué inocentes ni qué carajo [...] Esto es tiempo de ciclón »<sup>2</sup>. Su perorata se interpone, en el texto, de un modo brusco y en cierta forma incongruente aunque muy revelador. Hay un tono extremoso que acusa, con esa llamada excesiva al orden masculino, con esa ostentación machista, la carencia de un verdadero poder. Digamos que el grito del padre traduce un vano intento por compensar, a través de las palabras, su escaso dominio sobre un universo familiar regido por las mujeres y en el cual los roles han sido subvertidos.

La hermana, por su parte, es una suerte de *partenaire* de Cocuyo, una niña cariñosa que confía en él y lo sostiene con la mirada. El protagonista mantiene con ella una relación especular : a pesar de ser una niña, es ante todo imagen de lo mismo y no de lo otro. Esto pareciera demostrar la incapacidad del protagonista de amar más allá de sí mismo y, a la par, alimenta la confusa distribución de funciones en nuestra novela familiar. Como la Ada del pensionado, sólo la hermana comprende el desasosiego de Cocuyo en el lance traumático, pero dicha comprensión es reflexiva : es una búsqueda de lo similar que bloquea el acceso al Otro. Recordemos, en efecto, que todos le endosan a Cocuyo la responsabilidad de ser el narrador de la catástrofe desde el punto de mira que constituye el ojo de buey del aposento. Pero el niño va a fracasar en su intento de jugar un papel de adulto. Ante el espectáculo de lo innominable, de lo indecible, le faltan las palabras, ya que no sólo se trata de una muerte sino de una decapitación, es decir, de una de las figuras emblemáticas de la castración : « Cocuyo quiso hablar, pero no pudo. Con la mano derecha de arriba abajo repetía un mismo gesto, como quien corta un árbol »<sup>3</sup>. De ahí la connotación especialmente traumática de los hechos para el protagonista, objeto de las burlas de sus tías que le recriminan su escasa virilidad – « porque un machito no puede ablandarse »<sup>4</sup>. El padre, a su vez, repite el gesto castratorio « arrancando con los dientes la punta de un habano »<sup>5</sup>. En ese momento, la madre impulsa la rueda del destino. Cocuyo decide entonces

---

1 *Ibid.*, p. 18.

2 *Ibid.*, p. 19.

3 *Ibid.*, p. 25.

4 *Ibid.*, p. 26.

5 *Idem.*

utilizar el matarratas para envenenar a la familia y exorcizar su miedo.

No podemos dejar de señalar que existe una variante muy significativa en la primera versión de la novela que hoy conocemos por una copia manuscrita actualmente en poder de Roberto González Echevarría. En dicho documento las frases finales del capítulo no son las del texto publicado. En éste se lee : « Contó a los miembros de la familia./ Preparó tazas de tilo. Para todos, menos para él./ Las espolvoreó generosamente con matarratas »<sup>1</sup>. En el manuscrito, una palabra cambia el sentido de la situación : « Contó a los miembros de la familia, *incluyéndose*./ Preparó tazas de tilo./ Las espolvoreó generosamente con matarratas ». Semejante duda en el proceso de escritura constituye, en cierto modo, una proyección del dilema del protagonista : su alternativa entre alienación y separación es la que conforma toda subjetividad en el seno de la estructura familiar. Así, el suicidio de Cocuyo representa, en el manuscrito, la senda de la alienación mientras que el asesinato, en la novela editada, abriría el camino hacia una posible separación. Pero el suicidio tiene el carácter de un acto fallido en su llamada al Otro – Cocuyo sobrevive en la versión del manuscrito – y, en ambos casos, se elige, a fin de cuentas y casi fatalmente, como un signo del destino, la separación.

Cocuyo intenta, pues, « ser otro », pero el precio que tiene que pagar por su deseo resulta muy alto. El segundo capítulo nos lo presenta ya lejos de su entorno original, en un mundo de adultos dominado por la enfermedad, la charlatanería y la perversión. Dos figuras autoritarias presiden este universo : la del herborista Caimán y la del radiestésico Isidro. Cada uno esconde, tras su recta faz pública, un trasfondo fantasmático poblado de obsesiones sexuales. De este modo, Caimán suele masturbarse « hojeando una revista francesa de cuerpos desnudos y leyendas breves »<sup>2</sup> ; en cuanto a Isidro, sueña con recorrer « hasta en lo más húmedo y recóndito, en las paredes mismas del sexo » el cuerpo de una camarera española entregada « inocente a la detección radiestésica »<sup>3</sup>. Para ambos, el saber no es más que un medio de satisfacer sus fantasías eróticas y de establecer una relación de dominación con el otro. Este juego de máscaras y de poder caracteriza la percepción del mundo de los adultos y somete al niño a una continua experiencia de perplejidad y decepción. En

---

1 *Ibid.*, p. 27.

2 *Ibid.*, p. 35.

3 *Ibid.*, p. 41.

los antípodas del padre, Isidro y Caimán metaforizan una dinámica del amo y el esclavo que llega incluso a adquirir visos de sadomasoquismo, como se verá más adelante en la novela. Ante tan insegura y peligrosa realidad, que obstaculiza el acceso al Otro y abre un abismo entre lo masculino y lo femenino, Cocuyo adopta la estrategia del simulacro pero, una vez más, sin éxito. Como en una puesta en escena del proceso analítico, es descubierto por una frase que alberga « verdades incontornables »<sup>1</sup> : « la reveladora petición de la tía... Otro tilo »<sup>2</sup>. A partir de entonces, se inicia el calvario de la culpabilidad. Perseguido por Isidro y Caimán, Cocuyo siente la suciedad del pecado, vive su cuerpo como materia en descomposición y rememora la fantasía regresiva en busca del perdón y la redención : « Mejor es dejarse resbalar, dejarse ir abajo, como si estuviera siempre en el fecal tinajón. Dejarse deslizar hacia la madre, correr hasta sus brazos abiertos, escuchar junto al oído su voz : “ya pasará, ya pasará” »<sup>3</sup>. El peso de la culpa lo lleva a desear un retorno al estado que precede al nacimiento y sucede a la muerte : su reintegración en el cuerpo materno. Paradójicamente, el narrador concibe esta renuncia como un « des-existir » y un « ser otro ».

Es importante subrayar, una vez más, las diferencias entre el texto editado y el manuscrito de la primera versión. En éste, la novela termina cuando el niño aprende a escribir y redacta su primera obra, el « Poema de la Plaza del Vapor ». Sarduy hace así del *Cocuyo* del manuscrito una novela de iniciación y de aprendizaje donde el conflicto se resuelve gracias a la escritura. Escribir es un modo de ser otro o, mejor, *su manera* de llegar a ser otro. Pero este horizonte de la alteridad está continuamente amenazado, en la novela editada, por el insistente deseo de volver al regazo materno, simbolizado a través de la recurrente *crème de vie*, un licor blanco y azucarado llamado popularmente en Cuba « la lechita ». La trama de la madre y su rueca del destino parecieran marcar en tal forma al protagonista que el ideal de la separación se le vuelve imposible y su escritura, como la escritura de la novela, alimenta esta ambivalencia entre alienación y exilio.

¿Cuál es la imagen de la familia que nos lega *Cocuyo* ? El niño huye de su casa pero esa fuga no es, en realidad, una búsqueda de otros caminos, sino el reencuentro con imágenes similares y tan funestas como las

---

1 *Ibid.*, p. 44.

2 *Ibid.*, p. 47.

3 *Ibid.*, p. 50.

originales. La familia, en esta novela, es el sello que imprime el modelo de relación con el Otro y lo define irremediabilmente como una incesante repetición de lo mismo.

Beatriz RAMOS y Gustavo GUERRERO

GRELPP

Université de Picardie-Jules Verne

## Figure maternelle et identité soluble dans *El mismo mar de todos los veranos*<sup>1</sup> de Esther Tusquets

Tout commence et tout recommence. L'absence présente de la mère, son abandon au milieu de l'épreuve – la nouvelle infidélité de l'époux volage, Julio –, viennent répéter dans la mémoire meurtrie de la femme adulte la présence-absence du passé. Ainsi coïncident, à travers le manque, deux époques qui se superposent pour raviver la blessure de l'enfant. En effet, Elia<sup>2</sup>, la narratrice, en franchissant, au début du récit, le seuil de l'immeuble qui abrite l'ancien appartement familial, convoque aussitôt le souvenir de sa mère puisqu'elle est venue chercher ici une consolation, un secours maternel toujours désiré bien que sans cesse refusé. Car si tout au long du récit la narratrice évoque sa mère en utilisant l'expression « mi madre », sans jamais révéler son prénom<sup>3</sup>, le terme comme elle le reconnaît bientôt n'est qu'une enveloppe creuse :

Lo de madre es sólo el nombre con que la ligo a mí de modo harto fantasmagórico e incierto, pues la maternidad en modo alguno la define y no agota o quizá no cabe entre las posibilidades de su esencia magnífica.<sup>4</sup>

Le mot présent de façon obsédante dans le texte n'est donc qu'un leurre, une invocation vide de sens ou plutôt un oxymore, puisque dans la logique du récit « madre=no madre ». Une fois cette équivalence posée, toute apparition du terme ne fera qu'inscrire dans le texte un vide, une béance impossible à combler, et révélera l'inaptitude des mots communs à traduire les réalités. C'est pourquoi dans sa tentative de définition de la figure maternelle, la narratrice recourt bientôt à la métaphore, seule capable de découvrir la nature des êtres. L'identification à une déesse grecque puis à la dame anglaise permet ainsi de dévoiler non seulement l'image qu'offre la mère aux regards, principalement masculins, mais aussi l'image qu'elle a intériorisée.

---

1 TUSQUETS Esther, *El mismo mar de todos los veranos*, Barcelona, Anagrama, 1990. 229 p.

2 Prénom attribué au personnage dans la nouvelle édition de 1997, éditée par Castalia ; ainsi la narratrice se trouve reliée aux autres personnages de la trilogie puisqu'elle porte désormais le même prénom que les protagonistes de *El amor es un juego solitario* et *Varada tras el último naufragio*.

3 Les seuls personnages dépourvus de prénom dans le roman sont essentiellement ceux qui constituent la cellule familiale et sont considérés uniquement dans leur relation à la narratrice : père, mère et grands-parents.

4 TUSQUETS Esther, *op. cit.*, p. 11.

Mais revenons au début du récit et à la description préliminaire de la statue de Mercure qui orne le hall de l'immeuble. La statue permet en premier lieu d'introduire la thématique apollinienne<sup>1</sup> associée au personnage maternel et de placer sur un même pied la mère et le dieu. La nature de la mère est en effet proche de celle de la statue, puisque le personnage est assimilé à une déesse olympienne, tantôt déesse de la lumière, « Atenea tonante », tantôt « mamá Juno »<sup>2</sup>, et apparaît comme « mucho más bella y más distante que todas las estatuas »<sup>3</sup>. En contrepoint se dessine aussi une autre relation, celle de la narratrice et de sa mère, qui cette fois est une relation non de semblables mais de contraires. Distance infranchissable, différence radicale, tels vont être les deux éléments qui définissent son rapport frustrant avec sa mère et qu'Elia inlassablement redistribue dans sa mythologie particulière, sans parvenir à les dissoudre.

La mère ne peut être qu'une déesse parce qu'elle ne relève pas de l'humain ou plutôt est inhumaine<sup>4</sup>. De même qu'il est impossible de la définir par la fonction maternelle, elle se détache de l'ensemble des mortels comme la marâtre de Blanche Neige, en étant « oh espejito mágico, la más bella y la más inteligente entre todas las mujeres del reino »<sup>5</sup>. Son identification à Athéna puis à Junon n'est alors, dans un premier temps, que la reconnaissance de cette supériorité. Pourtant chacune des déesses apporte certains éléments signifiants et complémentaires. Athéna, la déesse farouche (soit vierge) et virile, toujours entourée d'hommes, vient redire la négation du maternel, et correspond à l'image première de la mère face à la statue et devant des hommes-caniches à sa dévotion<sup>6</sup>. Son activité guerrière se retrouve également dans la lutte sourde qui l'oppose constamment à sa fille, rebelle à ses desiderata<sup>7</sup>. Mais en tant que déesse apollinienne elle est aussi symbole de l'équilibre intérieur, de la mesure, de la lumière et c'est à ce titre qu'elle essaie d'imposer à Elia sa vision de l'ordre et de la

---

1 Rappelons que selon Nietzsche, l'art apollinien est « l'art sculptural », in *La naissance de la tragédie*, Denoël-Gonthier, Paris, p. 17.

2 TUSQUETS Esther, *op. cit.*, p. 26 et 73.

3 *Ibid.*, p. 8.

4 « Reacción no maternal, sino al menos humana » (*ibid.*, p. 22), « ni humanidad tenéis », (*ibid.*, p. 24).

5 *Ibid.*, p. 24.

6 « Mi madre mira a su alrededor en mirada cómplice a los felices mortales a los que se digna considerar sus amigos, mientras ellos se ponen sobre dos patas, hacen bailar la pelota de colores en la punta del hocico, dejan enloquecer el rabo en coletazos frenéticos » (*ibid.* p. 10).

7 Plusieurs termes ou expressions sont employés pour dénoter l'activité guerrière de la mère : « atacar » (p. 24), « batallar » (p. 75), « el periódico y las gafas en ristre » (p. 118), etc.

165 *figure maternelle dans El mismo mar de todos los veranos*

perfection<sup>1</sup> quand celle-ci, en tant que figure dionysiaque, se caractérise précisément par « el desorden, la angustia, lo ambiguo y mutilado »<sup>2</sup>. Si le combat est perdu d'avance pour la mère, incapable de faire plier la réalité à ses désirs (soit métamorphoser sa fille), son triomphe est cependant manifeste en tant que déesse aux yeux pers, au regard insoutenable, puisqu'elle parvient à anéantir chez la narratrice toute velléité de rébellion :

Sus ojos azules que podían realmente y sin metáfora despedir rayos de fuego, o tal vez fríos rayos de hielo, que te dejaban en ambas posibilidades fulminada, bien clavada en tu silla con el terror en el pecho.<sup>3</sup>

Athéna se rattache enfin au monde des hommes en raison de son origine parthénogénétique, puisqu'elle est sortie tout armée du crâne de Zeus. Face à Athéna, Junon permet de proposer une image plus féminine puisqu'elle est la déesse-reine, épouse de Jupiter, et le symbole du principe féminin. Elle introduit aussi, de façon implicite, un trait commun entre le personnage mythique et la mère : leur étonnante représentation de la conception. Rappelons que l'équivalent grec de Junon, Héra, jalouse de ce que Zeus ait « enfanté » seul Athéna, décida qu'elle pouvait en faire autant et donna ainsi naissance à trois enfants<sup>4</sup>. Ce qui se manifeste ainsi c'est donc le désir évident d'éliminer l'ascendance paternelle, de créer un être qui soit le plus proche possible de soi. Mais cet être doit alors réunir certaines propriétés, et, en particulier, correspondre à l'image de l'enfant idéal présent dans l'imaginaire maternel. Parce qu'Héphaïstos naît malingre, Héra dépitée le jette du haut de l'Olympe. Rattachée paradoxalement à ces deux déesses, la mère se trouve donc caractérisée par des traits qui peuvent sembler contradictoires : femme qui affirme la supériorité de la lignée féminine, elle évolue uniquement dans le monde masculin qu'elle légitime et ne s'affirme que grâce au regard et à la reconnaissance masculine.

Le rejet de la narratrice va donc trouver sa source dans son hétérogénéité insupportable pour la mère. Il est assez évident que la mère ne la reconnaît pas vraiment comme « son » enfant, non seulement en raison de la différence physique mais parce qu'elle l'associe à la

---

1 « Sus ideas del orden, la luminosidad y la belleza » (*ibid.*, p. 23).

2 *Ibid.*, p. 26.

3 *Ibid.*, p. 75.

4 Il s'agit d'Arès, Héphaïstos et Hébé.

descendance de « l'autre », la conçoit comme la fille du père, c'est-à-dire d'un homme qu'elle n'aime pas<sup>1</sup>. L'altérité trop radicale est alors dénoncée par la mère comme infériorité inacceptable : les défauts d'Elia sont tous à rattacher au père, telle cette « innata ordinariéz, heredada posiblemente de mi padre »<sup>2</sup>. Alors qu'elle désirait inscrire sa fille dans sa lignée et aspirait à reproduire son image dans le miroir, à se dédoubler par parthénogenèse<sup>3</sup>, la mère n'a donné naissance qu'à une contrefaçon grotesque, un avorton :

El renacuajo morenucho y zanquilargo, demasiado flaco, demasiado oscuro, y con algo indefinido que rompía invariablemente la armonía del gesto y la figura.<sup>4</sup>

Les suffixes dépréciatifs, l'adverbe de l'excès marquent explicitement l'inadéquation à la norme esthétique de la mère. Car pour la mère la beauté physique est première et doit de plus correspondre au type aryen. Elia est donc aussitôt disqualifiée, puisque malgré les nombreuses tentatives pour essayer de la remodeler, de la rapprocher du modèle désiré, « las niñas rubias », tout s'avère inutile. Son appartenance à la caste parentale est même remise en cause par sa mère qui ne retrouve nullement les caractères définitoires de la tribu : Elia ne possède ni le ton ni la façon de parler de sa « race »<sup>5</sup>, elle est de surcroît incapable d'énoncer un discours cohérent pour les membres de la tribu chez qui elle ne suscite que consternation. Chaînon faible dans la lignée maternelle, bien que présentant une certaine ressemblance avec la grand-mère<sup>6</sup>, Elia a cependant payé un tribut à la caste en lui offrant à travers sa fille, Guiomar, le fidèle reflet de la déesse. La chaîne un moment rompue s'est donc reconstituée, mais la narratrice s'en trouve d'autant plus exclue qu'elle n'a pu faire une fille à son image : hapax textuel et charnel, il ne reste au personnage qu'une seule métamorphose possible, le monstre.

---

1 « el rey y la reina no se amaban » (*ibid.*, p. 190).

2 *Ibid.*, p. 75.

3 La narratrice évoque en effet cette particularité : « me parece como si en mi familia no existieran, no hubieran existido jamás, elementos masculinos » (*ibid.*, p. 141).

4 *Ibid.*, p. 24.

5 « Este hablar lento y atropellado, gracioso y torpe, incorrecto y distante, de las mujeres de mi clase [...] yo no lo aprendí » (*ibid.*, p. 36).

6 Encore une fois la ressemblance manque son but puisqu'elle finit par évoquer la dissemblance : « siempre me dijeron que nos parecíamos, aunque yo, y esto no lo decían claro, nunca fui tan hermosa » (*ibid.*, p. 146).

### 167a figure maternelle dans El mismo mar de todos los veranos

Face à la lumière blessante que dispense la mère, la narratrice se voit contrainte de se réfugier dans les profondeurs de la terre, dans ces labyrinthes métaphoriques où elle peut échapper au regard médusant, au jugement condamatoire de l'autre. L'opposition entre le monde aérien de la mère et le monde caverneux de la fille rejoue alors la lutte entre l'apollinien et le dionysiaque, met à nu la naissance de la tragédie personnelle du sujet narrant. Et si la déesse est au-delà de l'humanité – « una diosa disfrazada por capricho de mujer »<sup>1</sup> –, la fille dans sa radicale altérité ne peut alors qu'être en deçà de l'humanité, à la fois proche du divin et relevant de l'animalité. C'est pourquoi la narratrice développe alors la métaphore d'Ariane et du Minotaure, puisque, rejetée dans les souterrains obscurs, elle devient à la fois l'un et l'autre. Cette double identification pose quelques problèmes d'interprétation.

Dans un premier temps, il semble qu'Elia/Ariane se crée un compagnon de jeu, susceptible de la distraire de sa solitude ; or le Minotaure est un compagnon tout désigné du fait de sa proximité avec Ariane, sa demi-sœur. Le Minotaure monstrueux devient ainsi l'incarnation du rejet de la mère, le symbole de la différence d'Elia, puisqu'il est l'enfant hybride, celui qui, pour son malheur, a été engendré une « nuit de sabbat »<sup>2</sup>. Ainsi, se complaire dans la compagnie du monstre c'est finalement admettre, grâce à la mise à distance, sa propre part obscure ou monstrueuse, non seulement celle qu'impose le regard de la mère, mais celle que devine la fille au plus profond d'elle-même. La création du Minotaure permet à l'enfant d'assumer la part honnie par la mère, sans doute celle qui est attribuée au père, de faire face au désespoir ; mais le dédoublement qui s'est opéré se présente aussi comme la marque d'une identité problématique. Si Elia est provisoirement Ariane et le Minotaure, cette identité duelle devra à un certain moment recouvrer son unité, les deux parties se fondant pour que l'enfant connaisse un développement harmonieux<sup>3</sup>.

---

1 *Ibid.* p. 191.

2 Racontant à Clara son histoire sous forme de conte, la narratrice se demande « en qué noche sabática en que andaban sueltas todas las brujas, habría sido engendrada » (*ibid.*, p. 192).

3 Nous retrouvons ici les problèmes d'identité tels qu'ils apparaissent dans les contes analysés par Bruno Bettelheim, qu'il s'agisse de la problématique frère/sœur et l'unification de la personnalité ou des personnages à tête d'animal en raison des sentiments négatifs des parents (cf. Bruno BETTELHEIM, *Psychanalyse des contes de fées*, Robert Laffont, Paris, 1976).

De surcroît, les deux enfants de Pasiphae sont ici unis par des « amores prohibidos e incestuosos »<sup>1</sup> qui laissent le lecteur perplexe. Car si Ariane et le monstre ne forment qu'une seule personne, provisoirement dédoublée, comme le laissent entendre diverses remarques de la narratrice<sup>2</sup>, à quel niveau se situent donc ces amours ? S'agit-il de revisiter le mythe de Narcisse amoureux de son image, d'affirmer que la part ténébreuse n'est en rien méprisée et qu'au contraire de la tradition, qui fait de la mort du Minotaure la victoire de « l'esprit sur la matière »<sup>3</sup>, Elia revendique précisément cette corporéité comme aussi essentielle que la spiritualité ? Il semble que le discours du texte fasse, en partie, pencher dans ce sens, mais considérons aussi la valeur du labyrinthe.

Le labyrinthe, souvent confondu avec la caverne, renvoie à la Terre, mais aussi à la Mère et plus particulièrement au ventre maternel, à la matrice<sup>4</sup>. Ainsi la propension actuelle d'Elia à venir se réfugier dans ses anciennes tanières et grottes (appartement des parents, maison de la grand-mère) n'est que le reflet de son long séjour dans le labyrinthe humide, où sa croissance se prolongeait indéfiniment à la fois à l'abri du regard maternel et dans le sein maternel recréé de façon fantasmatique. Il s'agit donc d'un double mouvement, à la fois de retrait devant le pouvoir destructeur de la mère et de quête inlassable d'un substitut maternel satisfaisant. Dans ces conditions, le Minotaure est alors l'image réfléchie de soi, mais il rappelle aussi cet être au bord de l'humanité qu'est le fœtus dans le ventre maternel. La narratrice lorsqu'elle se réfère au regard d'Ariane, abandonnée par Thésée, précise qu'il offre alors cette particularité de ne pas être celui de « seres completos y maduros », mais de « seres todavía informes, larvarios, en crecimiento, seres subterráneos o acuáticos »<sup>5</sup>. Le rejet initial de la mère altère donc le processus normal d'évolution, puisque ni Ariane ni le Minotaure ne sont des êtres finis. De plus Elia est incapable de se voir autrement que sous une forme dédoublée et se trouve alors dépourvue d'une identité stable : l'image flottante est

---

1 TUSQUETS Esther, *op. cit.*, p. 72.

2 « Sin saber exactamente si era el Minotauro producto de mi ensueño o si era toda yo entera sólo el sueño que soñara una noche de fiebre el Minotauro, sueño cada uno de los anhelos y los miedos del hermano » (*ibid.*, p. 195) ; « fui yo tal vez la que le di definitiva muerte en lo más hondo de mí misma » (*ibid.* p. 196).

3 SANTARCANGELI Paolo, *Le livre des labyrinthes. Histoire d'un mythe et d'un symbole*, Gallimard, Paris, 1974, p. 237.

4 *Ibid.*, p. 209.

5 TUSQUETS Esther, *op. cit.*, p. 164.

169 *La figure maternelle dans El mismo mar de todos los veranos*  
même dénuée d'une identité sexuelle univoque. Tantôt féminine tantôt masculine, tantôt humaine tantôt monstrueuse, la narratrice n'entre plus dans aucune des catégories fixes et déterminées de la loi apollinienne. Enfin, son besoin constant de se replonger dans des grottes réelles ou métaphoriques traduit sans doute une régression à un stade infantile, une fixation obsédante à la mère perceptible à travers le caractère répétitif de sa narration et visible dans certaines confessions.

En effet, l'organisation du récit se charge dès le début de placer en creux l'image de l'enfant qui épie sa mère, qui attend son retour et qui trouve, à la place de la mère, la femme objet des désirs masculins. Le premier portrait de la mère dans la section I est le produit du regard de la narratrice enfant qui dévoile à demi-mot sa passion pour sa mère lorsqu'elle s'avoue « al acecho », « como tantísimas otras noches, a la ventana abierta del primer piso »<sup>1</sup>. Face à l'amour absolu de l'enfant, apparaît donc l'indifférence, voire la haine<sup>2</sup>, d'une mère non maternelle, distante, juge implacable. La relation déséquilibrée ne peut alors que produire du déséquilibre chez l'enfant. La double figure d'Ariane/Minotaure prend ainsi un nouveau sens, puisque l'enfant incapable de susciter l'amour de sa mère ne peut s'éprouver que comme monstrueux, et est obligé de mettre à distance, de projeter sur le double ce manque d'amour insupportable<sup>3</sup>.

L'absence d'amour et de regard bienveillant de la mère empêchent, semble-t-il, à jamais le personnage de refermer la blessure, de se replier sur son double pour aboutir à une identité unique. La première sortie du labyrinthe est assez significative puisqu'elle avait été envisagée comme un défi lancé à la mère, comme la marque définitive de la victoire et de la revanche sur la mère. Jorge était ainsi plus un instrument de libération qu'une fin en soi, puisque dans l'évocation qui en était faite, c'était la mère qui occupait toute la place et revenait comme une litanie :

Si mi madre supiera lo de Jorge, si mi madre supiera que había conocido a Jorge y cómo era él y cómo yo le amaba, si mi madre supiera....<sup>4</sup>

---

1 *Ibid.*, p. 10 et 13, respectivement.

2 Il n'est pas anodin qu'Elia s'assimile à l'appartement alors que celui-ci était pour la mère « una casa que odiaba » (*ibid.*, p. 27).

3 La mort du Minotaure au cours de sa relation avec Jorge s'expliquerait notamment par le fait qu'Elia ne se sente plus monstrueuse puisqu'elle est enfin aimée.

4 *Ibid.*, p. 72.

L'abandon du labyrinthe pour suivre Jorge avait abouti à la mort du Minotaure<sup>1</sup> comme si s'établissait à ce moment une équivalence entre ce compagnon d'enfance et le premier amant. Or la relation qui unit Elia et Jorge est d'ordre sexuel et relève du désir, il faut donc en déduire que la relation entre Ariane et le Minotaure s'articulait aussi autour du désir. De plus la vie avec Jorge s'apparente beaucoup à une seconde naissance, puisque Elia découvre un nouveau monde et apprend avec son amant à donner un nom aux choses, c'est-à-dire que telle un très jeune enfant, elle semble faire l'apprentissage du langage. Il est ainsi manifeste que Jorge joue pour elle un rôle maternel, représente en quelque sorte la « bonne mère » qu'elle n'a jamais eue et dont jusqu'alors le Minotaure était finalement le substitut : « *había hallado [...] únicamente amor en el Minotauro* »<sup>2</sup>. Le suicide de Jorge vient alors redire le manque d'amour maternel, empêche Elia de retourner à ses « délires » compensatoires, puisque désormais elle « sait » qu'il s'agit de fantasmes. Mais ce premier abandon surtout fait d'elle un être décidément inachevé et en perpétuelle quête de complétude.

Son expérience avec Clara ne fait alors qu'illustrer cette quête d'un double susceptible de cicatriser la coupure douloureuse, de combler la béance. Bien que Clara ne soit pas en premier lieu remarquée par Elia, mais signalée par son amie Maite, il ne fait aucun doute que seul ce personnage aurait pu susciter l'intérêt de la narratrice du fait de sa grande ressemblance avec elle. Elia, dans ses descriptions, ne cesse d'insister sur l'apparence banale, voire laide de Clara « *tan anodina y casi fea* », mais surtout finit par employer les mêmes adjectifs que ceux qui la définissaient aux yeux de sa mère, « *zanquilarga* », « *flaca* », « *larguirucha* »<sup>3</sup>. Clara incarne ainsi un double rajeuni d'Elia, et représente une nouvelle possibilité d'obtenir l'unité et la plénitude déniées par la mère. Avec elle, Elia retrouve en effet ses labyrinthes passés et ses anciens rites. Mais cette fois Clara est Ariane tout comme la narratrice, et toutes deux sont aussi à la fois la Belle et la Bête, rejouent donc l'histoire d'Ariane et du Minotaure. La superposition du conte et du mythe éclaire cette relation dans laquelle, à nouveau, les rôles cessent d'être univoquement distribués, mais peuvent être interprétés par les deux sujets. C'est grâce à ce flux qu'Elia essaie tout d'abord de retrouver une image positive d'elle-même.

---

1 « *Habíamos asesinado alegremente entre los dos al Minotauro* » (*ibid.*, p. 221).

2 *Ibid.*, 209.

3 *Ibid.*, p. 88, 85 et 126, respectivement.

17 La figure maternelle dans *El mismo mar de todos los veranos*

Si elle s'identifie à Clara et que celle-ci surmonte les premières épreuves, alors Elia pourrait également accéder à cette reconnaissance qu'elle n'a jamais obtenue. Tout d'abord Clara se métamorphose de « patito feo » en « el más hermoso de los cisnes »<sup>1</sup>, et remet ainsi en question les normes esthétiques et classificatoires de la mère. Puis, alors qu'Elia, dans le conte qu'elle a élaboré à partir de sa propre histoire, ne parvient pas à se penser enfant princesse<sup>2</sup>, tout en étant pourtant fille de rois, et continue à se sentir toujours déplacée à l'intérieur de sa caste, Clara démontre qu'elle est la « más princesa de todas las princesas »<sup>3</sup>. La revanche à travers le temps que lui offre Clara constitue une première étape franchie et permet en retour à Elia de s'identifier désormais aux reines des contes de fées, c'est-à-dire de tenir le rôle qu'avait antérieurement sa mère : « Y yo debo de ser una de estas altivas reinas ya maduras [...] todavía hermosas sin embargo [...] haciendo tontas preguntas a unos espejos que no pueden ser a un tiempo aduladores y veraces »<sup>4</sup>.

Dans la relation qui s'établit entre les deux femmes, se mêlent donc non seulement les identités sexuelles, humaines et monstrueuses, mais les générations. Face à Clara qui finalement l'incarne dans une version revue et corrigée, Elia peut enfin devenir sa mère, se fondre avec celle-ci et annuler le regard médusant puisqu'elle est à présent le double de la mère. D'autres éléments confortent cette idée. La narratrice insiste sur une facette de Clara qui pose à nouveau une équivalence indiscutable entre elles. Clara devient une « princesa sin mamá, princesa para siempre poco amada »<sup>5</sup> qu'Elia va alors bercer, de sorte que se produise le miracle si longtemps recherché, à savoir trouver une consolation en consolant l'autre<sup>6</sup>. Identifiée à sa mère, Elia réconforte donc, à travers Clara, l'enfant triste et désolée qu'elle a été. Il est plus que probable que Clara telle qu'elle est décrite n'est alors que le support de la vision déformante d'Elia, en quête d'un impossible amour – le substitut de l'amour maternel à jamais absent – et désireuse de plier la réalité à son mythe personnel.

---

1 *Ibid.*, p. 123.

2 Section XXXI : « No era ni la más princesa, ni un poquito princesa siquiera » (*ibid.*, p. 193).

3 *Ibid.*, p. 96.

4 *Ibid.*, p. 151.

5 *Ibid.*, p. 117.

6 « Me consuelo al consolarla » (*ibid.*, p. 154).

L'ultime épreuve pour parvenir à sortir du ressassement permanent de ce mythe serait alors l'abandon, cette fois réussi, du labyrinthe, devenu dans la nouvelle version le cocon que tisse patiemment Clara. Sortir du cocon équivaldrait enfin à traverser le miroir des illusions, à naître une seconde fois non plus double mais une, puisqu'il s'agit de ressouder l'image brisée, parce qu'absente ou déformée dans le regard maternel. Si telle est la seule issue possible, Elia y renonce par lâcheté ou par désespoir. La blessure infligée par sa mère et rouverte par Jorge ne peut être guérie, car même avec le regard aimant de Clara, Elia reste : « Un enfermo terriblemente grave, un enfermo que fuera todo él una herida »<sup>1</sup>.

Au lieu de se constituer comme sujet, Elia n'a toujours agi qu'en fonction de sa mère et a accepté que ce soit celle-ci qui, indirectement, dirige son histoire et sa vie. L'échec qu'a constitué la sortie prématurée du labyrinthe, désormais refuge introuvable, a figé le temps qui ne coule plus mais se répète inlassablement comme le suggère le titre du récit. Ainsi l'arrivée du printemps n'offre aucun véritable changement, puisque Elia ne fait que se raconter/vivre toujours la même histoire : « escrita de una vez por todas con su final no feliz »<sup>2</sup>. Son retour en arrière, dans le passé, afin d'échapper à sa vie/mort (« mi vida, mi no vida »<sup>3</sup>) avec Julio, au triste rôle d'épouse qui lui a été dévolu, est un retour sans issue. D'un côté, Elia cherche à modifier le passé, à créer une image enfin reconfortante pour l'enfant qu'elle a été, c'est-à-dire à obtenir l'amour de sa mère, mais aussi à satisfaire son désir monstrueux pour la mère<sup>4</sup> – d'où les amours incestueux avec le Minotaure. Et, si elle est consciente d'être toujours en quête de ce lien inexistant, elle sait aussi qu'il est vain de vouloir récupérer le passé : « Es precisamente lo que anhelamos en nuestra infancia lo que hemos venido buscando a lo largo de la vida y lo único que tal vez podría satisfacernos »<sup>5</sup>.

De l'autre, elle a toujours considéré qu'il lui serait impossible, après sa mésaventure avec Jorge, de retrouver son identité, puisque le rêve

---

1 *Ibid.*, p. 197.

2 *Ibid.*, p. 133.

3 *Ibid.*, p. 228.

4 Certaines descriptions de l'enfant sont assez explicites puisqu'elles expriment cette recherche obstinée de la mère, envers du désir : « el mismo perfume que yo buscaba en sus pañuelos y en su guantera y en los encajes de sus enaguas » (*ibid.*, p. p. 11) ; « yo la amaba por el perfume agreste que emanaba de ella y tomaba para siempre posesión de sus cosas, y por aquellas manos tan suaves tan hermosas » (*ibid.*, p. 74).

5 *Ibid.*, p. 41.

173 *La figure maternelle dans El mismo mar de todos los veranos*  
d'amour fusionnel seul susceptible de lui permettre de  
« reencontrarse » est définitivement mort. Jorge l'a en effet abandonnée  
sur : « una pavorosa tierra de nadie en la que yo no habría de encontrarme  
ni reconocerme jamás »<sup>1</sup>. D'une certaine façon, Elia a donc rejoué le rôle  
du père, celui qui n'a pas été aimé par la mère et a laissé passer sa seule  
chance également de se retrouver, en délaissant, Sofía, la femme aimante<sup>2</sup>.

Ainsi, le retour, à la fin du récit, de l'épigraphe, « [...] Y Wendy  
creció », assumée par Clara, marque donc l'échec d'Elia, enfermée dans un  
passé perdu et un présent répétitif, à jamais incapable de grandir. Son  
existence reste définitivement marquée par une relation frustrante à la  
mère, puisque le regard de la mère n'a pu lui conférer ni une image  
satisfaisante ni une véritable identité. Récit invocatoire, le texte interpelle  
la mère pour lui redire vainement le manque tout en traduisant l'impossible  
désir face auquel se trouve la narratrice : « Ni humanidad tenéis para  
imaginar, para aceptar, que vuestra hija puede necesitaros ahora [...] aun-  
que no sé para qué podría servirme tenerte aquí a mi lado »<sup>3</sup>.

Elia ne peut que continuer à errer, tel un personnage fantomatique,  
dépourvue de son identité parce que personne (=sa mère) ne la pense<sup>4</sup>.

Marie-Soledad RODRIGUEZ

GRELPP

Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle

---

1 *Ibid.*, p. 225.

2 « Renunciando de modo irrevocable a la posibilidad, no ya de recuperar a la mujer,  
sino de reencontrarse » (*ibid.*, p. 172-173).

3 *Ibid.*, p. 24.

4 « El vacío de la más espantosa soledad – no ser pensada por nadie » (*ibid.*, p. 30).

## La «mauvaise mère» sous surveillance dans *Los vigilantes*<sup>1</sup> de Diamela Eltit

Peut-on dire que *Los vigilantes* soit un « roman historique » ? Oui, si on l'entend au sens où Freud emploie cette expression pour un texte tel que *L'homme Moïse et le monothéisme*<sup>2</sup>. C'est-à-dire que, comme Freud, Eltit procède à une mise en pièces du père tout en abordant une question théorique : pour Freud l'origine du monothéisme, pour Eltit la coercition et la surveillance exercées par le pouvoir politique. Dans les deux textes, et sans prétendre pousser exagérément l'analogie, il est en outre question de repenser la loi et son rapport à la violence.

*Los vigilantes* est un récit sur la formation de l'angoisse, à travers le destin de deux personnages, formation « historique » dans le psychisme qui fait écho à l'autre sens du terme historique : l'Histoire d'un pays où les citoyennes sont priées de se soumettre – aux jugements des voisins, de la belle-mère, et surtout à l'ordre établi – et où les enfants sont loin d'être des héros.

On sait que de nombreux critiques<sup>3</sup> ont souligné combien est surprenante l'œuvre d'Eltit, tout particulièrement en raison du traitement des pensées des personnages (par exemple du fils). Mais cela rejoint les propos de l'auteur selon lesquels, comme Chilienne, elle se sent avant toute chose préoccupée par le pouvoir politique<sup>4</sup>, ses effets dévastateurs et les manifestations quotidiennes pour certaines parties de la population particulièrement opprimées : femmes, prolétariat, enfants, marginaux<sup>5</sup>.

On pourrait également ajouter que les romans d'Eltit emploient systématiquement des procédés visant à produire un sentiment de doute,

---

1 ELTIT Diamela, *Los vigilantes*, Editorial Sudamericana Chilena, Santiago de Chile, 1994. 130 p.

2 FREUD, *L'homme Moïse et le monothéisme* Édition Folio Essais, Gallimard, Paris, 1993.

3 Ainsi dans « La cuarta escritura de Diamela Eltit » – in *Revista de Estudios Hispánicos*, año XII, 1995, San Juan de Puerto Rico –, Fernando Burgos s'attache-t-il à montrer que les textes d'Eltit sont « post modernes » en ce sens qu'elle fait place à des formes d'écriture agressives, tente de rendre compte du chaos citadin (par exemple dans *Lumperica*), aussi bien que du chaos affectif des femmes (par exemple dans *Vaca sagrada*). Fernando Burgos souligne également la ferme volonté d'Eltit de retirer au texte le statut rassurant de fiction.

4 GARCÍA CORRALES Guillermo et GARRABANO Sandra, « Entrevue avec Diamela Eltit », *Hispanérica*, n° 62, 1992, p. 69, Gaithersburgh, MD., U.S.A.

5 À propos de *Vaca sagrada*, Sandra Garrabano souligne qu'Eltit écrit à partir de ce qu'on nomme les « périphéries », à savoir les espaces sur lesquels s'exerce le pouvoir, par opposition au « centre », lieu de détention et d'exercice de ce pouvoir (cf. *Hispanérica*, n° 73, 1996, Gaithersburgh, MD., U.S.A., p. 69).

d'incrédulité, de sorte que le lecteur, comme le souligne Nelly Richard<sup>1</sup>, ne peut jamais admettre d'emblée les affirmations des personnages. En outre, la parole lue ne peut être tenue pour parole sacrée, de sorte que tout ce qui est narré demeure « conjectural ».

Enfin, si l'oppression exercée sur les personnages féminins est indubitablement une constante de l'œuvre d'Eltit, on remarquera également que les multiples tentatives de résistance, les stratégies de survie sont omniprésentes. En ce sens, *Los vigilantes* et *Lumperica* montrent comment les régimes autoritaires prétendent contrôler l'intimité<sup>2</sup>, interdire aux actes quotidiens de demeurer privés, et comment les femmes, mères ou non, résistent.

Dans ce bref récit, particulièrement par les propos soi-disant paternels, le lecteur observe comment l'ordre politique prétend soumettre la vie familiale à jugement, de sorte que les citoyennes deviennent ces « mères à surveiller », jusque dans les détails de l'éducation qu'elles donnent à leurs propres enfants<sup>3</sup>, ces femmes à surveiller dans les tâches domestiques<sup>4</sup>.

Certes, la dictature n'est pas directement décrite dans ce récit, si on entend par « description » un discours explicite concernant les actes des détenteurs du pouvoir ou des agresseurs. Il s'agit néanmoins de la présentation des techniques de camouflage, sous forme de discours ambiant, à propos de l'ordre qui doit régner<sup>5</sup>, discours qui se présente comme une vérité à laquelle toute citoyenne est tenue d'adhérer. Dans le cas des mères, il s'agit d'une idéologie larvée qui se présente comme l'énoncé d'un idéal de « bonne mère » fonctionnant comme une norme, étant alors entendu que celle qui s'en écarterait serait non seulement tenue pour nocive pour ses enfants, mais dissidente pour le pouvoir politique<sup>6</sup>.

---

1 LÉRTORA J. C., « Tres funciones de escritura: desconstrucción, simulación, hibridación », in *Diamela Eltit: hacia una poética de literatura menor*, Paratextos, Editorial Cuarto propio, Santiago de Chile, 1993.

2 LORENZO Sandra, « Un gesto de sobrevivencia », *Iztapalapa*, n° 37, Universidad Autónoma de México, 1995, México D. F., p. 157-166.

3 « Si bien entendí tu reciente carta, te altera el que yo quiera promover en tu hijo un pensamiento que te parece opuesto a tus creencias, dices también que yo soy la que intento apartar a tu hijo de una correcta educación... » (ELTIT Diamela, *op.cit.*, p. 3).

4 De sorte que si les actes de la mère sont jugés nocifs, elle pourrait même être accusée devant un tribunal : « Te mereces un juicio » (*ibid.*, p. 62).

5 « Los vecinos luchan denodadamente por imponer nuevas leyes cívicas que terminarán por formar otro apretado cerco » (*ibid.*, p. 64).

6 « Ellos me han exigido que yo avale sus planes y me han comunicado, de manera terminante, a asistir a las reuniones que sostienen en sus casas » (*idem*).

Ainsi, l'écart de conduite maternel perd son statut de simple incompétence privée pour devenir un écart face aux exigences que formule le discours officiel et à ce qu'il prescrit, exigences qui de ce fait sont tenues pour « naturelles » ; l'accusation idéologique pour désigner ces insoumises serait alors celle de « mauvaise mère », qui présente l'avantage de dispenser l'accusateur de se justifier, sous le très fallacieux prétexte que tout le monde saurait qu'une mère est « naturellement » bonne, puisque, comme l'affirme le sens commun, il existe un instinct maternel – à moins que le régime ne se donne la peine de développer l'idéologie selon laquelle la fonction d'une mère serait avant tout de fabriquer de bons citoyens pour la patrie.

On voit ainsi poindre la référence à la nature, au même titre qu'à l'ordre, à la propriété, etc., références qui fonctionnent comme signes d'une idéologie répressive.

Le lecteur doit-il tenir le personnage féminin, narratrice de la deuxième partie, pour une de ces « mauvaises mères » ?

À première vue, tout semble y inciter le lecteur, à commencer par les propos de la narratrice qui se présente comme malade, épuisée, débordée<sup>1</sup> ; de même nous y convient les propos supposément tenus par le père ou la belle-mère, propos éminemment critiques vis-à-vis des choix éducatifs de cette mère.

Mais à l'inverse, le lecteur pourrait considérer qu'elle est humaine puisqu'elle secourt des mendiants, les hébergeant à son domicile et les nourrissant. En effet, à diverses reprises elle souligne le sort des vagabonds qui risquent la mort, n'étant pas secourus par l'ensemble de la population qui leur manifeste ouvertement son hostilité :

Los desamparados [...] sucumbieron ante la falta de abrigo [...] Los vecinos mantuvieron sus puertas cerradas a pesar de las súplicas y que algunos de los desamparados murieron congelados apoyados contra los portones.<sup>2</sup>

Elle accueille des vagabonds par pure humanité : « La muerte estaba tan cerca de esos cuerpos que mi acción fue desesperada »<sup>3</sup>.

Cette sorte de bienveillance est précisément le point de départ de l'accusation des voisins, à savoir le reproche de ne pas se soumettre à l'ordre établi, et d'ailleurs, quoiqu'elle s'en défende, elle sait avoir refusé

---

1 « Mi espíritu también se tuerce en esas ocasiones » (*ibid.*, p. 37).

2 *Ibid.*, p. 66.

3 *Ibid.*, p. 75.

de leur ressembler : « No quise ofender a los vecinos al romper el acuerdo de cerrar las puertas a los desamparados »<sup>1</sup>.

C'est également à cause de cette référence à l'aide, à l'hospitalité due à autrui que le père<sup>2</sup> a prise sur elle, père qui comme l'ensemble de la population semble avoir accepté de participer à un processus de victimisation d'une minorité, de mise à mort : « Los vecinos están a la caza de desamparados [...] Has hecho de mis vecinos tus aliados[...] »<sup>3</sup>.

Or, ces deux réponses sont irrecevables tant que n'a pas été élucidé le statut du récit : *Los vigilantes*. Est-il une sorte de journal intime de la mère, comme semblent en témoigner la mise en page et le ton de la seconde partie, journal sans aucune date en tête des fragments ? Mais en ce cas, quel statut accorder aux deux autres parties, celles où s'exprime le fils ?

La seconde partie n'est-elle pas plutôt composée par des brouillons de lettres, lettres que la mère enverrait au père pour lui rendre compte de ses difficultés ?<sup>4</sup> Mais alors, quelle véracité accorder aux propos des autres personnages (par exemple ceux attribués à la belle-mère<sup>5</sup>), puisque le lecteur ne les connaît qu'au travers des réponses de la mère ? Et surtout : de ce qu'elle reçoit des lettres du père de son enfant on ne peut pas déduire qu'elle y réponde, qu'elle fasse effectivement parvenir ce qu'elle écrit.

À ce propos, on relèvera tout particulièrement un passage où la mère déclare avoir jusque-là refusé de répondre à toutes les lettres accusatrices émanant du père, de sorte qu'il en viendrait à la menacer, si elle persévérait dans son silence : « Insistes en el imperativo de la correspondencia y en mi obligación de responder a tus cartas. Si no te escribo tomarás una decisión definitiva »<sup>6</sup>.

En dernier lieu : peut-on tenir l'ensemble du texte pour une sorte de chronique de l'intime, selon deux points de vue ? Mais alors ce serait une sorte de chronique qui renonce à ce que l'on tient pour ses caractères ordinaires, à savoir l'impersonnalité et l'absence d'ambiguïté ? Et, en ce

1 *Idem*.

2 « ¿Cómo pudiste denunciarme ? ¿ No entiendes acaso que ahora le has dado un gran poder a los vecinos ? » (*ibid.*, p. 77).

3 *Idem*.

4 Le fils souligne ce qui peut être interprété comme une absence d'envoi du courrier : « Mamá nunca supo para quién era su palabra » (*ibid.*, p. 121).

5 « Tu madre me habla, indica, acusa, y descalifica todo lo que se presenta ante su vista » (*ibid.*, p. 61).

6 *Ibid.*, p. 60.

cas, ne constate-t-on pas que cette chronique de la lente modification d'une femme en situation quasi carcérale s'effectue sous forme autobiographique sans que le lecteur puisse relier clairement ces « écrits » maternels et les parties du narrateur enfant. J. C. Lértora souligne qu'Eltit emprunte, le plus souvent dans ses récits, des niveaux de parole oraux, des formes populaires, pour laisser ces voix fonctionner polyphoniquement, sans qu'existe une instance narrative supérieure aux autres, qui critiquerait ou validerait les autres narrateurs, laissant volontairement jouer la polyvalence des narrateurs<sup>1</sup>.

Ce que manifestement la diversité des hypothèses tend à montrer, c'est qu'il ne s'agit pas d'un « roman épistolaire » *stricto sensu*. Notamment parce qu'il n'y a pas d'ouverture, puisque la relation n'est pas vraiment tournée vers le père : si la mère semble bien le tenir pour l'origine de ses réactions, la cause de ses discours<sup>2</sup>, non seulement le lecteur ne peut savoir si elle lui répond vraiment, mais en outre, le fils parle de son père à la troisième personne et toujours en rapport avec sa mère, seul objet de son attention.

Ce récit ne semble que difficilement constituer une « totalité », car la nature des parties ne semble pas avoir été rendue homogène par l'auteur – si la mère écrit, que fait ce fils qui semble à la limite de la parole articulée et probablement incapable d'écrire ? *A fortiori* on relèvera le questionnement maternel, en fin de seconde partie, qui souligne la probable absence de destinataire effectif – « Esa noche me pregunto ¿ quién es en realidad el destinatario de mis cartas ? »<sup>3</sup> –, à moins d'admettre qu'elle les lui envoie, mais craint d'être lue ensuite par des tiers, d'être l'objet de délation, ce qui n'est pas impossible compte tenu des autres accusations portées au fil du texte.

De plus, la partie centrale du récit comporte des fragments contradictoires. Le lecteur ne dispose pas vraiment d'un discours cohérent ; par exemple, la mère déclare être orpheline<sup>4</sup>, puis reconnaît ne pas l'être, trois pages après. Mais à cette occasion elle ne cherche pas à se « justifier », de sorte que le lecteur, totalement dépendant de la narratrice, puisque le récit ne contient aucun dialogue, ni parties dont le père serait le narrateur, est trompé/détrompé, avec la même facilité.

---

1 Cf. LÉRTORA Juan Carlos, *op. cit.*

2 Elle lui dit ainsi : « Quiero que me perdones » (ELTIT Diamela, *op.cit.*, p. 48).

3 *Ibid.*, p. 105.

4 *Ibid.*, au début de la page 57.

Le lecteur semble convié par Eltit à se méfier des propos de la mère-narratrice. Or, ce même procédé était déjà employé dans *Vaca Sagrada* où la narratrice déclarait, aux premières pages du récit, que non seulement elle rêvait beaucoup mais qu'elle mentait avec fréquence (*sic*), mettant d'emblée à mal la confiance du lecteur et le pacte narratif.

De l'ensemble des remarques qui précèdent, il semblerait possible de souscrire à l'idée qu'Eltit ne considère pas qu'un roman puisse avoir pour finalité de décrire directement un contexte, même historique, que l'écriture romanesque ne doit pas viser à éclaircir ce qui est en soi opaque – la nature du pouvoir politique –, mais que l'écriture peut tout au plus relayer les modes employés par le pouvoir, comme l'usage de slogans ou d'une sorte de langue de bois : « El esplendor del nuevo tiempo »<sup>1</sup>.

Simultanément, la forme romanesque choisie, la fragmentation textuelle, la rupture de certains codes scripturaux<sup>2</sup>, sont des techniques littéraires propres à rendre sensible aux lecteurs la sournoise, insidieuse destruction des personnages dans un univers dictatorial : la mère, mais également son fils.

Contradictions, mensonges, impossibilité de savoir si la deuxième partie est un « journal intime » ou une « série de lettres » au père, sont les procédés mis en œuvre pour donner à lire comment les citoyennes sont atteintes au plus intime de leurs pensées et gestes quotidiens.

Parmi les fragments qui soulignent l'opacité de la situation on lira, par exemple, celui où la mère avoue ne pas comprendre la situation historique en cours – « Explicame ¿ por qué hubieron de perder sus casas ? »<sup>3</sup> –, mais souligne l'impertinence de son questionnement : « Deben ser las más preguntas inútiles, y más que inútiles, inoficiosas ».

Elle est consciente d'agir selon son devoir moral, mais en contradiction avec ce que prescrivent le père et le pouvoir : « Dices que los desamparados pretenden aniquilar el orden que con dificultad la gente respetable ha ido construyendo y que yo no hago sino hacerme cómplice de ese desorden »<sup>4</sup>.

---

1 *Ibid.*, p. 105.

2 Comme l'usage des blancs typographiques dans *Por la patria* ou l'usage des onomatopées et des répétitions de termes, dans la première et la dernière parties de *Los vigilantes*.

3 *Ibid.*, p. 84.

4 *Ibid.*, p. 83.

On observera, en outre, que le père fonctionne comme « l'œil omniscient » et qu'à ce titre il représente le pouvoir auquel nul n'échappe<sup>1</sup>, tout comme les voisins qui sont les relais de cette volonté de toute-puissance étatale (et masculine ?) exercée sur les femmes, notamment sur les « mères ». Manifestement cette volonté de toute-puissance est relayée par la population, consentante : « Los vecinos harán del siguiente invierno una estación sangrienta »<sup>2</sup>.

La toute-puissance étatique n'est pas représentée sous forme policière ou militaire ; ce sont les voisins qui constituent des milices, inventent des règles de surveillance pour quadriller les quartiers, jouent un rôle qui leur donne une illusion de pouvoir d'autant plus grande qu'ils peuvent effrayer les « mauvaises mères »<sup>3</sup>. Ces hommes qui surveillent sont bien la personnification du pouvoir opaque, puisqu'ils rêvent de diriger, opprimer et punir celles qui ne se conformeraient pas à leurs ordres, mais aussi d'ordonner sans réfléchir<sup>4</sup>.

Ces hommes qui patrouillent, véhiculent des discours stéréotypés et la « mauvaise mère » en est parfaitement consciente. C'est précisément cette capacité à ne pas adhérer qui la rend marginale pour le pouvoir politique ; c'est pourquoi elle est en danger. Même si elle ne dit ni ne manifeste son refus, sa non-participation aux mouvements collectifs est déjà suspecte aux yeux du père.

Les remarques qu'elle transcrit (au fil de la seconde partie) ne forment pas un « pamphlet » politique, pas un appel à la révolte collective. Pourtant, dans le cadre d'un processus répressif, tout discours qui souligne les difficultés est déjà un écrit « dénonciateur » de la difficulté de se promener, de se nourrir, de supporter un enfant qui n'est plus scolarisé<sup>5</sup>, de recevoir les incessantes visites d'une belle-mère envoyée pour contrôler.

Certes, il convient de redire que la forme romanesque choisie par l'auteur n'est pas sans ambiguïté, comme Eltit l'a elle-même souligné :

---

1 « El placer que te ocasiona tomar el control sobre mis días » (*ibid.*, p. 60).

2 *Ibid.*, p. 78.

3 *Ibid.*, p. 40.

4 *Ibid.*, p. 41.

5 Le lecteur sait que le fils a été renvoyé de l'école puisque c'est là le motif de la première page du récit maternel, dans un discours où elle s'adresse au père à la seconde personne, comme si elle lui écrivait : « Tu hijo fue expulsado hoy de la escuela » (*ibid.*, p. 25).

Me parece pertinente señalar que estimo que toda autobiografía está inserta en un proceso de escritura de la memoria y por ello no puede ser leída literalmente como verdad, sino más bien como una teatralización del yo, como puesta en escena biográfica, donde el yo activado en el texto es especialmente ficcional.<sup>1</sup>

De ce fait nous nous attarderons à voir pourquoi la partie rédigée par cette « mauvaise mère » devait précisément ressembler à un journal intime, à voir ce que le choix de cette forme indique que n'aurait pas éclairé, par exemple, une partie avec un narrateur omniscient.

### 1 – Le statut de l'écriture autobiographique

Si on suit Georges May<sup>2</sup> qui définit la forme autobiographique comme le récit écrit par celui (celle) qui en est le sujet et qui souligne que cette forme appartient avant tout à la culture occidentale, on observera que le journal intime peut être rapproché de l'examen de conscience.

Par exemple, dans les *Confessions*, outre le compte rendu des actions de Jean-Jacques Rousseau – jusque dans les moindres détails de sa vie sexuelle –, on relèvera le nombre important de passages consacrés aux sentiments qu'il éprouve et aux persécutions dont il se sent victime.

En ce sens, si l'écriture sur soi-même fait autant place à l'action qu'à l'émotion, il faudrait savoir pourquoi le personnage maternel d'Eltit écrit.

Certes, on sait qu'écrire pour soi permet un mouvement réflexif, le journal permettant une suspension de l'action, engageant sa rédactrice à prendre le temps de penser tout ce qui advient ou survient dans son existence, même entre les quatre murs de son logement, et ses difficiles rapports au monde extérieur.

En principe, la forme d'un vrai « journal intime » ne correspond pas à un plan préétabli, nulle téléologie n'anime le producteur du texte qui, de ce fait, révèle beaucoup plus du quotidien et des aléas vécus. Partant de ce constat, dans la tradition littéraire, l'utilisation de la forme du « journal intime » prétend être le reflet de l'expérience brute. En y ayant recours, Eltit procède comme si le lecteur pouvait avoir accès, sans filtres, à ce lieu privilégié que serait la conscience d'une femme écrivant pour soi.

En outre, la forme autobiographique donne au récit maternel un aspect quasi phénoménologique, comme s'il était possible de rendre

---

1 ELTIT Diamela, « Cuerpos nómadas », *Hispanamérica*, n° 75, 1976, Gaithersburgh, MD, U.S.A., p. 4.

2 MAY G., *L'autobiographie*, P.U.F, Paris, 1979.

compte de la manière de percevoir le monde ou d'appréhender l'environnement historique.

Le jeu est alors celui d'une écriture qui rendrait compte du vécu, montrerait la mère dans la « pureté » de ses réactions viscérales, face au père absent aussi bien qu'au fils omniprésent ; le jeu d'une écriture véridique, pour autant que cette femme qui examine sa journée ne se mente pas à elle-même<sup>1</sup>.

De plus, la liberté que le lecteur attribue à la narratrice – s'il accepte la convention scripturale selon laquelle la mère écrit pour elle-même – permet d'exprimer certains contenus que la pudeur ou l'usage conservent d'ordinaire secrets ou qu'on exprime autrement face à autrui<sup>2</sup>.

Par ailleurs, si on n'oublie pas l'extrême difficulté de cette mère seule face à son fils, enfermée dans un immeuble où les voisins sont hostiles, on peut considérer que la tenue de ce journal intime est un moyen de dépassement de la solitude<sup>3</sup>. Ce qu'Eltit a précisément et clairement revendiqué pour elle, en tant que femme chilienne.

L'écriture est bel et bien présentée comme le moyen qu'emploient les citoyennes vivant en situation quasi carcérale, on quitte ainsi le registre strictement intime ou familial, pour accéder à la dimension libératrice de l'écriture, face à la dictature<sup>4</sup>.

Inversement, s'il s'agit de « lettres » au père, nous pouvons nous souvenir que, dans l'histoire littéraire, un texte comme celui de Guilleragues, *Les lettres portugaises*, a donné lieu à de multiples équivoques, dont celle de l'attribution à une « vraie » religieuse. La forme épistolaire est un artifice technique, nécessaire pour convaincre le lecteur, de même qu'il est important que le lecteur ne dispose jamais des « lettres » qu'enverrait le père, laissant ainsi toute latitude à la narratrice pour se

1 Mais la prétendue absence de soucis formels de la narratrice repose, notons le, sur le postulat qu'il s'agit d'un personnage féminin tout à fait distinct de l'auteur Eltit, ce qui n'est pas si évident si le lecteur veut bien se souvenir qu'Eltit n'hésite pas à intervenir dans divers textes, brouillant alors volontairement les limites entre le fictionnel et le réel, entre l'univers intradiégétique et le monde historique chilien.

2 L'expression de la haine est manifeste tout au long de la page 45 de *Los vigilantes* : « Te mataré algún día por lo que me obligas a hacer [...] Te mataré bajo la sombra de un árbol para no fatigarme mientras empuño el arma que dejaré caer sobre tu cuerpo infinidad de veces ».

3 « Mi mano tiembla mientras te escribo » (*ibid.*, p. 43).

4 La fonction sautériologique de l'écriture est également remarquable pour les personnages féminins de *Vaca sagrada* et de *Por la patria*.

plaindre, de son seul point de vue. Au texte de Guilleragues nous ne ferons qu'un emprunt, car la ressemblance au récit d'Eltit ne doit pas être outrée, mais il est important, puisqu'il souligne l'importance de l'écriture pour le personnage enfermé, esseulé, abandonné : « J'écris plus pour moi que pour vous, je ne cherche qu'à me soulager »<sup>1</sup>.

## 2 – Peut-on parler d'un fils inadapté, doit-on parler d'un fils mal élevé par sa mère ?

Le récit est composé de trois parties dont la première et la troisième auraient pour narrateur l'enfant. Dans ces parties, en tant qu'observateur de la mère, le fils confirme qu'elle a pour principale activité d'écrire<sup>2</sup>. Le fils constate qu'elle écrit notamment au retour de leurs promenades, que cette écriture semble sauver la mère d'un danger qu'il ne nomme cependant pas clairement : « Entra a la casa y deja en sus páginas la vergüenza que le deja la salida », « Mamá va a buscar un beneficio en sus páginas para olvidar el hambre de las calles. Ella deja ahí el poco ser que le queda »<sup>3</sup>.

Pourtant l'enfant n'hésite pas à manifester son hostilité, à diverses reprises, lorsque la mère tente d'écrire :

Mamá me da la espalda para meterse en esas páginas de mentira. Mamá tiene la espalda torcida por sus páginas. Por sus páginas. Las palabras que escribe la tuercen y la mortifican. Yo quiero ser la única letra de mamá.<sup>4</sup>

Il ne semble pas douter que toute l'attention maternelle soit dirigée vers le père, qui serait le correspondant et destinataire des écrits maternels.

Ainsi, il parle du père à la troisième personne et comme d'un étranger, manifeste sa jalousie<sup>5</sup>, formulant sa claire volonté d'attirer l'attention maternelle à tout prix : « Quiero morderla para que me pegue en mi cabeza de TON TON TON TO tonto y deje esa página »<sup>6</sup>.

À première vue, cette jalousie infantile face à une mère avec laquelle il vit constamment ne semble pas problématique. En revanche, très rapidement, le lecteur constate que cet enfant emploie, à diverses reprises,

---

1 GUILLERAGUES, *Les lettres portugaises*, Folio classique, Gallimard, Paris, 1990, p. 97.

2 « Mamá escribe. Mamá es la única que escribe », ELTIT Diamela, *op. cit.*, p. 13.

3 *Ibid.*, p. 21.

4 *Ibid.*, p. 17.

5 « Cuando él le escribe a mamá mi corazón le roba sus palabras » (*ibid.*, p. 14).

6 *Ibid.*, p. 16.

des onomatopées, semble reprendre les insultes entendues, comme s'il les avait intériorisées, sans aucune distance critique.

Dans ce roman, l'enfant est le personnage qui exprime le plus facilement les haines et les tensions, par exemple son hostilité à l'égard de sa mère : « Ella no soporta que me ría y por eso lo hago »<sup>1</sup>, hostilité dont la mère se plaint, en s'adressant au père : « Tu hijo se despierta con la luz y me persigue con sus juegos y sus inminentes carcajadas. Esos ruidos inhóspitos atraviesan las puertas tras las que me protejo para prevenirme de sus enfermizos sonidos »<sup>2</sup>.

D'autre part, le fils perçoit l'hostilité maternelle à l'égard du père : « Mamá lo que desea es que el que le escribe se congele y si lo consigue estaremos unidos para siempre »<sup>3</sup> ; « el que le escribe no está a vista. Mamá ha desarrollado un odio por su ausencia en el centro de su pensamiento »<sup>4</sup>.

Hostilité qu'il admet pour lui-même, allant jusqu'à avouer un pur et simple désir de mort : « Y mamá y yo esperamos que el que le escribe se ponga azul para el resto de su vida »<sup>5</sup>. D'une manière plus large, il est celui qui dit combien la mère est envahie par ses sentiments : « En el pecho, mamá tiene demasiado furor ». Mais il craint également que sa mère ne soit en danger, car il intuitionne l'hostilité diffuse dont elle fait l'objet : « Alguno quisiera destruir a mamá. Lo sé. Destruir y acallar a mamá. »<sup>6</sup>.

Autant la mère porte des accusations claires contre belle-mère<sup>7</sup> et voisins<sup>8</sup>, autant l'enfant vit la pression sans la clarifier.

On pourrait également souscrire à ce qu'écrit N. Richard :

La narradora de Diamela Eltit desarticula el imaginario de la clausura familiar basada en la triangulación edípica, para que su red interpersonal de jerarquías y subordinaciones se quiebre y se disperse en mil puntos de fuga.<sup>9</sup>

---

1 *Ibid.*, p. 15.

2 *Ibid.*, p. 28.

3 *Ibid.*, p. 19.

4 *Ibid.*, p. 20.

5 *Ibid.*, p. 21.

6 *Idem.*

7 « Tu madre se atrevió a entrar en nuestra casa buscando no sé que clase de delitos en las habitaciones » (*ibid.*, p. 43).

8 « Con las peligrosas normas que intentan imponernos » (*Ibid.*, p. 42).

9 RICHARD Nelly, « Tres funciones de escritura », in *Poética de literatura menor* de Juan Carlos Lértora, Editorial Cuarto Propio, Paratextos, Santiago de Chile, 1993.

Les propos attribués au fils montrent la difficulté à vivre de ces deux êtres. Le fils rendant compte de l'épuisement et de la nécessité vitale qu'éprouve la mère d'écrire<sup>1</sup>, au point que sa survie semble compromise lorsqu'elle n'arrive plus à écrire<sup>2</sup>. Mais cette extrême difficulté est également traduite dans le thème de l'errance : « Mamá y yo vagamos esta noche. Esta noche, los días y las noches. Vagamos siempre juntos, inacabablemente la calle. La calle »<sup>3</sup>.

Même s'il convient de souligner que cette errance n'est pas exclusivement celle de cette mère et de son fils puisqu'elle semble être le sort de tous ceux qui sont réduits à dormir sous des porches en plein hiver : « El malestar de la gente está en todas partes »<sup>4</sup>.

On sait que vagabonds et errance sont présents dans l'œuvre d'Eltit dès son premier roman, *Lumperica*, récit de la déambulation nocturne d'une femme dans une grande ville, mais également dans *El señor presidente* de Miguel Angel Asturias, texte qui comme les deux récits d'Eltit présente un univers où la peur de la dictature semble la seule réalité, peur dans laquelle se meuvent les personnages, à moins d'en être eux-mêmes les agents.

En ce sens, la fin du récit, avec la difficulté pour mère et fils d'atteindre un hypothétique « feu » qui brillerait au milieu de la nuit, confirme bien que la fuite est la seule possibilité face au « surveillants » ; pour le fils, arriver loin, hors du danger et de l'appartement, peut-être également auprès d'autres adultes que cette mère, semble vital autant que pour sa mère<sup>5</sup>.

### 3 – Mère angoissée ou « mauvaise mère » ?

Si on admet que la mère écrit pour elle-même, détaillant ses problèmes et tout ce qu'elle voudrait dire au père absent, son rendez-vous avec l'écriture serait une sorte de refuge.

Cette diariste ramène l'ensemble du monde extérieur vers son dedans. Puisqu'elle ne travaille pas à l'extérieur, que son fils n'est plus

---

1 Il note ainsi : « El hambre de mamá no se sacia con los alimentos. A mamá solo la complacía su letra » (ELTIT Diamela, *op. cit.*, p. 123).

2 On relèvera : « Esa letra que ya no puede concluir » (*ibid.*, p. 123).

3 *Ibid.*, p. 21.

4 *Ibid.*, p. 21.

5 Peut-être la mère désespère-t-elle de jamais sortir de la nuit-dictature : « Ahora llego a pensar que esta noche podría no terminar nunca » (*ibid.*, p. 35).

scolarisé, que le père est absent, elle demeure enfermée<sup>1</sup> et ne dispose que de cet exutoire. Lorsqu'elle se réfère au monde extérieur elle emploie des termes qui expriment la menace<sup>2</sup>, le danger<sup>3</sup> ou l'envahissement.

À l'inverse, le moment où elle écrit est comme une prise de conscience, lui permettant de se ressaisir. L'écriture devient alors un moyen de lutte contre une certaine tendance dépressive de plus en plus patente, au fil des pages<sup>4</sup>.

On notera que la mélancolie est constamment présente dans le ton qu'elle emploie. Parlant de sa perpétuelle inquiétude<sup>5</sup>, du froid qui l'envahit<sup>6</sup>, elle parle parfois de la mort<sup>7</sup>.

La mère est présentée comme une femme accablée, retournant sur elle-même une agressivité qu'elle ne peut extérioriser, puisque le père est absent, puisqu'elle subit l'ordre moral ambiant pour qui elle n'est qu'une « mauvaise mère ». Ainsi il peut parfois lui arriver de nier les accusations paternelles, mais elle ne cherche même pas à nier l'étrangeté de son fils, ni le droit des autorités à le punir en le chassant de l'école<sup>8</sup>. Ce dont elle se garde bien, en revanche, c'est de le tenir pour « anormal », comme le sous-entendent les discours grand-maternel ou paternel.

La mère se présente comme épuisée, parce qu'elle ne s'autorise pas à formuler ses griefs. De sa solitude elle déduit, par un sentiment de culpabilité, que voisins et mari sont unanimes. Le règne de la délation, elle

1 « Me siento inmersa en una noche infinita, plena de subterfugios amenazadores [...] Ah, si hubiera alguien con quien compartir nuestros ojos abiertos » (*ibid.*, p. 35).

2 Ainsi la voisine n'est pas seulement une simple commère, mais bien le premier des personnages qui symbolise la surveillance généralisée : « Mi vecina es el mejor representante de un procedimiento ciudadano que me parece cada vez más escabroso » (*ibid.*, p. 32) et « La vigilancia ahora se extiende y cerca la ciudad » (*idem.*).

3 Elle envisage avec terreur une éventuelle convocation au tribunal, à la demande du père ou suite à une dénonciation des voisins : « [...] te confieso que me aterra presentarme ante los jueces » (*ibid.*, p. 49).

4 Quels signes avons-nous de ce mouvement dépressif ? Son mutisme – « Mamá ahora no habla » (*ibid.*, p. 122) –, sa fuite dans le sommeil – « Mamá está cansada y quiere dormir » (*idem.*) –, les mouvements de balancement et de recroquevillement – « Se mece y se arrulla » (*ibid.*, p. 122) et son sentiment d'être traquée et impuissante face au voisinage – « Me siento acechada » (*ibid.*, p. 29).

5 *Ibid.*, p. 26.

6 *Ibid.*, p. 25, p. 32, etc.

7 *Ibid.*, p. 114.

8 *Ibid.*, p. 27.

le voit s'installer avec tous les voisins-vigiles, mais elle ne cherche pas l'affrontement verbal direct, se contentant de recourir à l'écrit, que ce soit un journal ou des lettres au père.

Pourtant, en écrivant elle trouve un remède effectif pour éviter de sombrer psychiquement. Les textes qu'elle rédige constituent le rempart le plus efficace pour éviter de basculer dans la paranoïa, même s'il semble qu'elle soit un peu mise à mal.

Doit-on pour autant la tenir pour « malade » puisqu'elle semble angoissée ?

Freud distingue bien l'angoisse du réel de l'angoisse névrotique, la première étant adaptée à la perception d'un danger extérieur, et pouvant parfois être mise au compte de l'instinct de conservation. En revanche, l'angoisse névrotique est un produit du moi qui ne réagit pas à un danger présent<sup>1</sup>.

Or quelle serait la chose dangereuse, redoutée ? Nous savons que l'angoisse est un signal ayant une valeur préventive contre le retour d'anciennes situations vécues comme dangereuses, contre le sentiment d'impuissance à s'aider soi-même. On pourrait alors dire que ce sont bien « los vigilantes » qui sont les déclencheurs de cette angoisse.

Devons-nous affirmer que la mère risque de tomber malade parce qu'elle est l'objet d'une perpétuelle surveillance (malveillance) organisée, à mettre en rapport avec le contexte dictatorial chilien ? C'est ce que semblent confirmer des fragments, comme celui où la narratrice déclare qu'elle vient d'apprendre de la bouche de sa belle-mère qu'elle va être jugée pour son inculpation, que ce jugement est largement approuvé par ses propres voisins<sup>2</sup>.

Mais ne devons-nous pas également souligner que la dire « malade » est précisément le procédé d'élimination qu'emploie le père (alors représentant du pouvoir) pour la condamner, c'est-à-dire que l'accusation individuelle d'être une « mauvaise mère », serait le corrélat du discours idéologique soutenant la nécessité d'une « purification ». En somme, le discours sur cette mère est le même discours qui avait, au Chili, pour finalité de justifier les interventions policières dans certains quartiers, sous prétexte de « faire le ménage »<sup>3</sup> dans la population récalcitrante.

---

1 FREUD Sigmund, *Inhibition, symptôme et angoisse*, P.U.F., Quadrige, Paris, 1993.

2 ELTIT Diamela, *op. cit.*, p. 49.

3 Comme Eltit l'a également souligné dans *Por la patria*.

Par sa lecture, le lecteur en accordant foi à la narratrice ou à l'inverse en la jugeant « malade », va trancher en faveur d'un récit de la « résistance » ou d'un récit écrit par une « mauvaise mère », que le père et la rumeur ambiante ont bien raison de condamner, puisque son fils est « bizarre ».

Il est clair, pouvons-nous ajouter dès à présent, que cette mère est « sous surveillance » et qu'elle agit de moins en moins. Cependant, on pourrait affirmer que cette inaction n'est pas en soi pathologique si on veut bien se souvenir que, selon Freud, les inhibitions suivent un mécanisme qui est simple : lorsque le moi est impliqué dans une tâche d'une difficulté particulière, il connaît un appauvrissement de l'énergie disponible. En ce sens, les inhibitions sont des restrictions normales face à de grandes difficultés. Lutter contre un environnement hostile peut être tenu pour un motif légitime d'épuisement psychologique.

La mère angoissée se conduit comme telle, verbalise son anxiété au quotidien, puisqu'elle dit son déplaisir face à toutes les remarques paternelles, face aux cris de son fils, face à la surveillance des voisins, aux problèmes d'approvisionnement, et parfois tente de se justifier, mais assez maladroitement<sup>1</sup>.

Eltit ne présente pas une femme qui décrirait sa peur des militaires ; elle est avant tout une femme qui semble dans l'expectative<sup>2</sup>.

Or, l'angoisse a avec l'attente une relation ; elle est angoissée devant quelque chose à venir. Il s'y attache un caractère d'indétermination et d'absence d'objet. Freud souligne à ce propos que la langue correcte change même son nom lorsqu'elle a trouvé un objet et le remplace alors par le terme « peur ». L'angoisse a, en dehors de sa relation au danger, un lien éventuel à la névrose, la question étant alors de savoir pourquoi les réactions d'angoisse ne sont pas toutes névrotiques, pourquoi nous reconnaissons certaines comme « normales »<sup>3</sup>, de sorte que, véridiquement, cette mère angoissée ne serait pas une « mauvaise mère », mais bien une

---

1 Il est pour le moins surprenant qu'une mère qui dit combien les cris de son fils sont stridents et pénibles et qu'ils troublent son sommeil quotidien, affirme simultanément qu'ils vivent en « parfaite harmonie » (*sic*, p. 58) et qu'enfermés, livrés à la plus parfaite inactivité, ils vivent pourtant des moments « splendides » (ELTIT Diamela, *op. cit.*, p. 54).

2 L'exergue qui précède l'indice est : « No, no temí la pira que me consumiría sino el cerillo mal prendido y esta ampolla que entorpece la mano con que escribo », où l'on peut voir que ce n'est pas la mort brutale qui effraye, mais la lente agonie jointe à la douleur de vivre (souffrir en écrivant).

3 FREUD Sigmund, *Inhibition, symptôme et angoisse*, *op. cit.*, p. 77.

« mère sous surveillance » parce que le père – le pouvoir politique ? – l'accuse d'être une « mauvaise citoyenne », rebelle à l'ordre nouveau.

L'alternative laissée au lecteur pourrait donc être formulée de la façon suivante : soit les voisins, la belle-mère<sup>1</sup>, le père, exercent effectivement une pression perpétuelle sur la mère, et dans ce cas il est « normal » qu'elle réagisse en s'enfermant, en écrivant, en s'angoissant ; soit elle n'est l'objet d'aucune pression collective, et en ce cas elle est « malade » – et son enfant également.

Mais là où le récit d'Eltit rejoint l'analyse politique – initialement soulignée –, c'est en ne tranchant pas clairement l'alternative, puisque le récit conserve une certaine ambiguïté, de sorte que seules quelques interviews d'Eltit permettent d'adopter la première hypothèse<sup>2</sup>. Nous possédons cependant des indices dans les dires de l'enfant, à la troisième partie : « Ah, nos vigilan. Nos vigilan ciertos ojos vengativos y no menos severos que adoran la caída. La caída irreversible de mamá », mais peut-on accorder crédit à ce jeune narrateur ?

Eltit<sup>3</sup> s'écarte volontairement du témoignage « neutre » – celui de l'historien –, précisément parce qu'en tant que romancière elle a déclaré ne pas chercher à clarifier le confus ou le chaotique. Lorsque les citoyennes ont vécu le coup d'État, elles ont été choquées, commotionnées. C'est du désir d'explorer ce « coup » que sont nés ses romans, dans leurs formes mêmes.

La mère n'a pas seulement le statut de femme seule, elle semble sans amis, sans travail rémunéré, non socialisée. De plus, elle ne peut même pas sortir librement, puisqu'on sait qu'après le coup d'état la circulation était strictement réglementée dans la ville.

---

1 Ce que semble confirmer l'accusation sous-entendue dans le terme « hospicio » comme maison d'aliénés dans : « Tu madre me habla, indica, acusa y descalifica todo lo que se le presenta ante la vista. Me reprocha sin contemplaciones como si ella fuera la inspeccionadora de un hospicio en ruinas » (ELTIT Diamela, *op. cit.*, p. 61).

2 ELTIT Diamela, « Errante, Errática », in Juan Carlos Lértora, *op. cit.*

3 ELTIT Diamela, « Dos caras de la moneda », *Nueva Sociedad*, n° 150, Caracas, julio 1997.

Le seul espace qui lui reste est l'appartement où l'on suppose que personne ne la surveille<sup>1</sup>, hormis sa belle-mère. D'autre part, elle-même surveille ses voisins qui surveillent les zones interdites<sup>2</sup>.

Le seul espace qui lui soit intime est celui qu'elle se crée, se donne : l'espace scripturaire, quand bien même il ne serait qu'imaginaire, seul moyen de lutter contre le discours ambiant, dont les lettres paternelles sont le véhicule privilégié, sinon elle risque de tomber dans le cercle des surveillances mutuelles, des délations, une sorte de grand panoptique.

Face aux discours stéréotypés sur la « famille » chilienne, sur « l'ordre », « la patrie » que se charge de produire le pouvoir politique et qui sont en premier lieu véhiculés par la presse, la télévision, etc., la mère mise sous tutelle se voit contrainte de développer une écriture « clandestine ». Écrire, non pas qu'elle se veuille subversive, mais parce qu'elle est éminemment critique à l'égard de l'embrigadement en cours :

Los centros de la ciudad y allí observo a los vecinos cruzando palabras que proclaman acciones fuera de todo lugar. Ya debes de estar enterado de que ellos se abanderizan en estos días de manera frenética, tomando posiciones cada vez más desafortunadas. Yo estoy cansada de escuchar sus desvaríos.<sup>3</sup>

Il s'agit d'une écriture intime pour crier sa colère et inscrire son impuissance<sup>4</sup>.

#### **4 – De la maladie à la marginalité**

Comme dans *Por la patria*, la police recherche et persécute les mendiants, tenus pour hostiles au pouvoir en place. La « mauvaise mère » se positionne comme dissidente en les hébergeant, quoiqu'elle se considère, ce faisant, comme une figure protectrice.

---

1 Il n'est d'ailleurs pas possible de dire qui regarde ou surveille, la forme grammaticale ne le permettant pas, comme dans la troisième partie, lorsque l'enfant est supposé parler : « Una cierta mirada se ríe de la caída. Caída » (*ibid.*, p. 128) ; « Las miradas que nos vigilaban apabullantes y sarcásticas » (*ibid.*, p. 129). On remarquera que si les surveillants n'ont pas d'identité claire, de même son fils n'a pas de prénom, pas davantage que le père ou la belle-mère. Chacun est défini par son rôle ou statut familial, mais sur toute cette ville règne l'anonymat.

2 « Mi vecino recorre la parte prohibida de las calles y, en este mismo momento, lo observo desde mi ventana » (*ibid.*, p. 53).

3 *Ibid.*, p. 64.

4 On remarquera qu'Eltit a choisi de faire de même pour les femmes prisonnières dans *Por la patria*.

On obtient ainsi une contradiction entre un « aider » qui devient politiquement subversif et ne pas assez aider « l'enfant », selon les accusations paternelles. On voit ainsi que le rôle dit « maternel » est influencé par la définition de la citoyenneté, son rapport à la fraternité ou à l'assistance. Non seulement le discours paternel est répressif, mais s'y ajoutent des difficultés de type matériel (approvisionnement) et de réorganisation de l'espace de vie et de circulation, puisque les deux personnages vivent dans un univers quasi carcéral, sous surveillance perpétuelle.

En un sens, on pourrait dire qu'on assiste à un « matricide » par le père-pouvoir toujours absent, invisible, par un voisinage faisant un véritable état de siège autour de cette femme :

Las autoridades [...] se aprestan a iniciar, en mi contra, uno de los juicios más extensos de la historia penal de la ciudad [...]. Tú eres juez y parte del caso que se sellará a costa de mi vida.<sup>1</sup>

Cette mère est présentée comme une dangereuse marginale, ce qui, selon Camilleri<sup>2</sup>, doit être pensé dans le cadre du fonctionnement interne d'un système politique : elle est présentée comme une « anomalie ». En un mot, cette mère est mauvaise, car porteuse d'une maladie sociale ; tandis qu'en l'affirmant, le père-pouvoir se réaffirme comme le seul creuset des valeurs fondamentales-sociales ; cela lui permet d'affirmer sa légitimité intrinsèque. Le père se veut origine de l'ordre social et la belle-mère serait alors chargée d'assurer la sécurité.

Les multiples critiques éducatives sont moins fortes que le non-dit de marginalité, lequel est bien le signe d'une défiance de type politique et non pas familial.

Cela signifie également que toute une catégorie sociale est considérée comme virtuellement dangereuse, alors qu'elle n'a encore rien effectué. Cette population doit non seulement être isolée mais surveillée, comme la mère.

*In fine*, le lecteur ne peut pas affirmer ce qu'il advient des personnages avec certitude : sont-ils morts de froid ? On peut, cependant, souligner que les systèmes politiques ne laissent pas disparaître des citoyens sans contrôle ; les marginaux d'une société ne sont mis à mort que

---

<sup>1</sup> ELTIT Diamela, *op. cit.*, p. 99.

<sup>2</sup> CAMILLERI Gérard, « Marginalité et discrimination », *Marges* n° 2, C.R.I.L.A.U.P., Perpignan, 1986, p. 16.

si la société organise cette élimination. En ce cas, il se produit une sorte de renversement de la logique, puisque le minoritaire est soudain présenté comme maléfique, malveillant et tout-puissant, ce que signifient d'une part l'accusation de « mauvaise mère » et, d'autre part, tous les fragments relatifs à l'irrespect des valeurs prétendument « occidentales » :

Mintieron sin contemplaciones cuando hicieron circular maliciosamente la última consigna : Occidente puede estar al alcance de tu mano »<sup>1</sup> [et] « Existe [...] un impedimento expreso que nos prohíbe abandonar la casa pues ya pasamos a formar parte de los ciudadanos interdictos »<sup>2</sup> [puis :] « ¿ Qué último mandato de Occidente estás obedeciendo ?<sup>3</sup>

Comme le démontre Camilleri, le discours de marginalisation est un discours politique de nature idéologique. D'une part, il concerne la structure interne d'un système politique, ainsi que ses relations avec son environnement, d'autre part, il est chargé d'une forte subjectivité. Ce concept montre pour mieux cacher, pour mieux dissimuler à la masse des citoyens. Et d'abord que montre-t-il ?

Il montre que cette mère – ou un groupe de citoyennes – se trouve hors consensus. Or, cette position tient avant tout aux normes de comportement établies, dont une partie est refusée, alors que la citoyenne est immergée dans la société qui revendique comme siennes ces normes.

On soulignera, à ce propos, que la mère et le fils ne sont pas construits et représentés par Eltit comme formant un seul et même type « d'anormaux ». Si le concept de marginalité est incertain, en ce qu'il comporte des degrés, c'est-à-dire qu'on peut l'appliquer à toute personne qui est aux marges de la société, cette accusation peut s'atténuer pour l'enfant que sa grand-mère tient simplement pour malingre, bizarre, effrayant, ou à l'inverse, s'accroître pour désigner la « mauvaise mère » comme inapte à s'intégrer dans la nouvelle société.

L'accusation de marginalité permet à cette société d'éloigner, voire d'éliminer, tous ceux qui sont tenus d'abord pour agressifs et ensuite pour inadaptables. Dans les deux cas, comme l'explique Antonio Risco<sup>4</sup>, pour conjurer l'inquiétude liée à une éventuelle agressivité, c'est-à-dire à un risque futur, la communauté classe les individus dans une sorte de

---

1 ELTIT Diamela, *op. cit.*, p. 110.

2 *Ibid.*, p. 112.

3 *Ibid.*, p. 115.

4 RISCO A., « Los Signos y los símbolos », *Marges, op. cit.*, p. 80.

schéma, visant en premier lieu à pouvoir identifier tous les citoyens, à tout instant<sup>1</sup>, mais conjointement, le pouvoir politique dénie aux citoyens le droit de protester en leurs noms propres. Cela se manifeste, dans *Los vigilantes*, par le fait que l'enfant n'a pas du tout de prénom, et par le fait que celui de la mère n'est inscrit qu'une seule fois, précisément au moment où la narratrice avoue qu'elle a perdu tout repère dans cette nouvelle société, qu'elle ne sait même plus son âge.

Ainsi, être marginalisé c'est faire encore partie de l'espace socioculturel commun, tout en s'en trouvant dissocié par un refus d'admission pleine et entière. À la rigueur, le nombre de personnes constituant le groupe marginalisé n'est pas en soi important, comme le signale Laffranque<sup>2</sup>, et le critère négatif peut porter sur une quelconque particularité du marginal : la mère est simplement consciente d'être qualifiée de « rebelle »<sup>3</sup>, en ce sens tenue pour anti-sociale.

Comme le lecteur sait le père absent dès le début du récit, les seules « actions » qu'on peut lui imputer, au fil des fragments de la seconde partie, ce sont des discours de rejet. Il ne l'aide pas financièrement, mais lui reproche de vendre ses meubles pour se procurer de l'argent, il lui envoie sa propre mère comme porteuse de recommandations ou de critiques, il prend contact avec les voisins.

Le personnage maternel se bat contre des mots, sans qu'à aucun moment elle puisse se défendre d'avoir commis un acte précis, se disculper d'un quelconque délit nommable. Cette mère est coupable de se particulariser, parce qu'elle est marginalisée dans le discours paternel. Ainsi elle souligne clairement : « Me dices que me puse fuera de la ley y lo que no me dices, es que me pusiste al alcance de tu ley »<sup>4</sup>.

Dans ce récit le « père » prétend tenir en sujétion : « Mantenernos todo el tiempo con la vista baja », et le pouvoir politique ne veut pas de citoyennes imaginatives : « enseñarnos a mirar, a que jamás deseáramos lo que vemos »<sup>5</sup>. L'argumentation peut alors aussi bien se référer à la sexualité, entendue comme débauche, inadmissible de la part d'une

---

1 C'est le cas des diverses procédures de fichage, de contrôle d'identité, de recensement systématique et géographique des minorités, etc.

2 LAFFRANQUE Marie, « Marginalité, particularités, langue et discours », *Marges*, *op. cit.*, p. 127-130.

3 ELTIT Diamela, *op. cit.*, p. 109.

4 *Ibid.*, p. 86.

5 *Idem.*

« bonne mère »<sup>1</sup>, que se référer à une prétendue « nature », bonne ou mauvaise de la personne<sup>2</sup>.

Diamela Eltit n'est pas le seul auteur ayant écrit un récit où la sphère familiale est employée en vue de montrer la soumission au pouvoir. On peut, par exemple, citer *Los pocillos* de Benedetti, récit où un époux trompé par son frère, semble accepter la situation « d'aveuglement » qui l'accable jusqu'aux dernières lignes du texte, jusqu'à l'instant crucial de la révolte.

Cependant, il me semble qu'Eltit a montré dans cette figure de mère progressivement enfermée, une femme d'une grande résistance, et, à la fois, les engrenages qui conduisent à la fragilisation des citoyennes, permettant ainsi de mieux étudier les mécanismes d'emprise du pouvoir. En ce sens, la montrer comme « marginalisable » est primordial, car on voit le rôle que joue le regard sur la constitution du statut de l'identité : d'être ainsi regardée comme une femme dangereuse et bizarre, ne risque-t-elle pas de le devenir, d'être ainsi acculée à vivre avec un enfant dont l'équilibre psychique est incertain, ne risque-t-elle pas de sombrer dans la démence ?

Par ailleurs, on observera que ce n'est pas la première fois qu'Eltit interroge les modèles parentaux. Dans *Por la patria* elle inscrivait l'action dans un quartier populaire et marginal où toutes les hiérarchies sociales semblaient se dissoudre, où tous les rôles parentaux étaient notoirement subvertis, notamment celui de la mère de l'héroïne, Coya-Coa. Mais la mère de *Por la patria* était instable, incestueuse, alcoolique et sans dignité, alors qu'il n'en est rien pour celle de *Los vigilantes* ; si elle semble de plus en plus recluse dans son appartement, c'est en raison de la pression sociale ; si elle semble accablée, le lecteur serait tenté de la comprendre, compte tenu du peu qu'il imagine de cet enfant aux attitudes agressives et étranges, un fils qui ne lui laisse pas un instant de répit. De plus, elle semble privée de tout appui parental elle-même. Ses parents sont-ils morts ? ; refusent-ils de l'aider ? Le texte est contradictoire sur ce point précis.

La spécificité de *Los vigilantes* tient donc à l'approche particulièrement positive choisie par l'auteur qui désire ne pas en faire une « mauvaise mère », mais une mère mise à mal.

---

1 *Ibid.*, p. 73.

2 *Ibid.*, p. 86.

Il reste qu'on pourrait lire le récit plus radicalement encore que nous ne l'avons fait. Si la mère-citoyenne est accablée par père et voisins, symboles de la pression collective, ici exercée contre les « rebelles » à l'idéal d'ordre de cette nouvelle société, ne pourrait-on dire que ce fils malade est lui l'image d'un futur qui ne peut se construire ?

L'enfant est cet avenir que ne peut construire le peuple en dictature, en raison de l'éclatement des liens familiaux : le père est à la fois absent au quotidien et tout-puissant dans son désir de mainmise sur la mère, tandis que l'enfant tourne autour de sa mère et de ses cruches, objets ronds comme le ventre maternel, semblant rêver de régression. Revenir à un statut intra-utérin – fantasme également présent dans d'autres récits d'Eltit, notamment *El cuarto mundo* – et ainsi ne jamais accéder à la responsabilité que donne le statut d'adulte, semble l'essentiel de son désir.

La triangulation mal élaborée dans ce couple serait alors à lire comme un constat d'échec portant sur toutes les relations déséquilibrées qui font le quotidien de la société dictatoriale, car il serait faux de croire que les citoyens y soient exclusivement l'objet de violences militaires ; ils sont atteints de manière beaucoup plus intime, dans leur identité même.

En ce sens, les troubles de la mémoire (maternels) sont alarmants, mais l'est également l'absence de scolarisation (de l'enfant) : il n'ira pas rencontrer ses semblables et ses maîtres, il ne s'affrontera pas aux enfants et adultes qui donnent joies et peines, il ne rencontrera pas l'Autre. Dès lors, quel peut être son avenir ?

Yolande TROBAT

GRELPP

## Table des matières

### **Amadeo López**

Présentation

### **Sadi Lakdhari**

La figure du père dans *Fortunata y Jacinta* de Benito Pérez Galdós.....9

### **Sylvie Turc**

Le père dans les *Comédies barbares* de Valle-Inclán : Don Manuel Montenegro.....23

### **María Angélica Semilla Durán**

Reconstruction et correction de l'image du père dans l'œuvre autobiographique de Carlos Barral.....47

### **Yolande Trobat**

De la difficulté d'être argentin, ou les défaillances de l'image parentale dans *Sobre Héroes y tumbas* de Ernesto Sábato.....71

### **Isabelle Taillandier**

Les mères, figures de l'Espagne marâtre dans *Señas de identidad* de Juan Goytisolo.....97

### **Clément Tournier**

L'image maternelle dans *Amado monstruo* de Javier Tomeo.....121

### **Béatrice Ménard**

La recherche du père dans *Tres golpes de timbal* de Daniel Moyano .....141

### **Beatriz Ramos y Gustavo Guerrero**

La imagen familiar en *Cocuyo* de Severo Sarduy.....169

### **Marie-Soledad Rodriguez**

Figure maternelle et identité soluble dans *El mismo mar de todos los veranos* de Esther Tusquets.....177

### **Yolande Trobat**

La « mauvaise mère » sous surveillance dans *Los vigilantes* de Diamela Eltit.....189

