

Rev. 14-170

HB

**Chronotopes :
les espaces du temps**

Sociocriticism

Centre d'études et de recherches sociocritiques

Vol. XV, 1

Une publication du
Centre d'études et de recherches sociocritiques

CERS
Université Paul-Valéry, route de Mende
F-34199 Montpellier Cédex 5, FRANCE
Tél. & fax 0 467 142 433
cers@alor.univ-montp3.fr
<http://alor.univ-montp3.fr/CERS>

Directeur des éditions

Edmond Cros

Directrice de la publication

Monique Carcaud-Macaire

Conseil de rédaction

Annie Bussière, Monique Carcaud-Macaire,
Jeanne-Marie Clerc, Edmond Cros,
Jacques Faucher, Naget Khadda, Victorien Lavoué,
Michèle Soriano, Jean Tena, Sol Villacèque

Comité de lecture

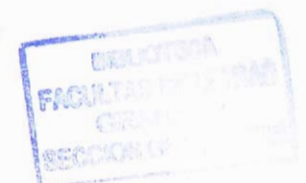
María Amoretti, Rosa Boldori, Annie Bussière,
Monique Carcaud-Macaire, Jeanne-Marie Clerc,
Edmond Cros, Monique de Lope-Rivière,
Daniel Meyran, Manuel Montoya, Sonia Marta Mora,
Zulma Palermo, Fuyuta Yamazaki, Pierre Zima

Sociocriticism (vol. XV, n° 1)
ISSN 0985-8080
ISBN 2-902-879-40-0

Sociocriticism

1. SOCIÉTÉ ET L'ESPAGNE DU TEMPS

vol. XV, n° 1
1^{er} trimestre 2000



SOMMAIRE

SOCIOCRTICISM XV 1

Chronotopes : les espaces du temps

Préface

Textes réunis et présentés par Monique de Lope

Monique de Lope p. 7

L'écriture chronotopique de Juan Benet : l'involution de l'Histoire
dans le monde des origines

Monique de Lope p. 15

Un chronotope du roman hispanique contemporain : la maison de
campagne (*Una meditación* - 1969 - de Juan Benet et *Mirall trencat*
- 1973 - de Mercé Rodoreda)Monique de Lope et Estrella Massip p. 31
Université de ProvenceEspaces, temps et chronotopes dans *Nabosidad variable*,
de Carmen Martín GaitéCatherine Dravet, ARM p. 55
Université de ProvenceUn exemple d'espace temporalisé : Villa Valentí dans
El amante bilingüe de Juan MarséClaire Vialet p. 65
(DEA Études Romanes, Université de Provence)

La fenêtre chronotope de la rêverie

Rafaela Brumwell
Docteur de l'Université de Provence

p. 77

Photographie et chronotope :

*L'exécution de Francisco San Román,
México, 1918, vue par Agustín Casasola*

Jacques Terrasa
Université de Provence

p. 95

Travaux - Recherche**L'inscription du mythe d'Ulysse et Pénélope dans
Ceremonias del verano de Marta Traba**

Micheline Macha Marchal

p. 117

Los signos de los tiempos y de los espacios

Alberto Villegas Villegas
Universidad de los Andes

p. 165

CHRONOTOPES : LES ESPACES DU TEMPS**Préface**

"Partout l'œil qui voit cherche et trouve le temps" (M. Bakhtine)

Monique de Lope

Ce volume recueille les travaux du séminaire *Les espaces du temps* qui s'est tenu à l'Université de Provence entre 1997 et 1999.

Le point de départ de ces recherches a été le constat d'une temporalité systématique des représentations spatiales dans les romans et nouvelles de Juan Benet. Or, les diverses caractérisations du chronotope dans l'œuvre de M. Bakhtine posaient la question de la reconnaissance d'un chronotope dans les représentations d'espaces temporalisés, ainsi que de l'ampleur de la fonction signifiante d'un chronotope repéré en tant que tel.

Deux recueils des travaux de Mikhaïl Bakhtine abordent les rapports de l'œuvre littéraire et de son contexte sociohistorique sous l'angle du temps et de l'espace : *Esthétique et théorie du roman* et *Esthétique de la création verbale*¹. Bakhtine y forge une nouvelle approche de l'espace et du temps dans

1. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1978. Pour cet ouvrage, les citations sont tirées de l'édition de 1987, col. TEL de Gallimard. *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, Paris, 1984.

les représentations artistiques, que l'on confond trop souvent avec la définition narratologique du "cadre spatio-temporel", ou avec une exploration thématique (thèmes du temps, thèmes de l'espace que sont la mémoire, le passé, le présent et le futur, la ville ou la campagne etc...). L'existence doublement sociale et artistique du chronotope présenté par Bakhtine a orienté un usage de ce mot qui désigne les coordonnées spatio-temporelles d'un individu (écrivain, peintre, réalisateur...) ou d'une société, usage mal fondé, nous semble-t-il, par rapport à la complexité de la pensée de Bakhtine. Même si les emplois qu'il fait de "chronotope" sont très divers, il analyse tout autre chose que ce qu'on a désigné jusqu'ici par cadre spatio-temporel ou données spatio-temporelles lorsqu'il se penche sur les textes².

Pour définir le chronotope, Bakhtine postule que la conception du temps, chez un individu comme dans la collectivité qui l'abrite, est corrélatrice à leur appréhension de l'espace. Le vécu temporel est un sentiment historique, variable dans l'histoire et selon les sociétés, qui se définit dans l'emploi social de l'espace et dans le regard qui se porte sur lui. Ainsi, d'une part, pratique et conscience de l'espace construisent le sentiment (la conscience) du temps : Bakhtine en donne pour exemple l'agora athénienne, à propos de l'éloge funèbre : "C'est là que dans l'Antiquité classique apparut et prit forme pour la première fois la conscience autobiographique (et biographique) de l'homme et de son existence"³.

D'autre part, dans les représentations artistiques (Bakhtine pour sa part envisage uniquement la littérature mais on peut tenter une extension) l'écriture de l'espace est susceptible de transcrire ce sentiment historique du temps. Henri Mitterand souligne le fondement kantien de cette conception, en citant l'Esthétique transcendantale, que l'on peut reprendre ici brièvement :

"...comme toutes les représentations, qu'elles aient ou non pour objets des choses extérieures, appartiennent toujours par elles-mêmes, en tant que déterminations de l'esprit, à un état intérieur, et que cet état intérieur, toujours soumis à la condition formelle de l'intuition interne, rentre ainsi dans le temps, le temps est... la condition immédiate des phénomènes intérieurs et, par là même, la condition immédiate des phénomènes extérieurs."⁴.

2. Voir l'étude de textes de Goethe et de J.-J. Rousseau dans *Esthétique de la création verbale*, p. 241-258.

3. M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 279-280.

4. E. Kant, "Esthétique transcendantale", *Critique de la raison pure*, Paris, Garnier-Flammarion, p. 92, cité par H. Mitterand, "Chronotopies : la route et la mine", *Zola, l'Histoire et la fiction*, Paris, PUF, 1990, p. 181.

Les structures de la conscience temporelle d'un artiste et d'une époque, dans une société donnée, forgées dans les rapports de l'homme à son environnement, informent leurs représentations. Bakhtine observe encore que divers temps sont ainsi concevables et conçus : temps cyclique qui se révèle dans la nature (croissance des arbres, du bétail, saisons, âges de l'homme etc...), temps historique visible dans les traces de l'activité créatrice de l'homme : villes, œuvres de l'art et de la technique, structures sociales :

"l'artiste y déchiffre les desseins les plus complexes de l'homme, des générations, des époques, des peuples, des groupes sociaux, des classes sociales"⁵.

Et il conclut : "partout l'œil qui voit cherche et trouve le temps"⁶.

On conçoit dès lors le double intérêt de la notion bakhtinienne de chronotope :

1. elle permet d'appréhender au niveau de la genèse textuelle un des rapports entre réalité sociale et représentation artistique, puisque les "chronotopes réels" (cette conscience complexe du temps au sein d'une société donnée) ordonnent les représentations spatiales, celles-ci étant entendues de façon large : descriptions de lieux, représentation de l'organisation de l'espace par des activités ou les structures sociales. En effet, en tant que composante idéologique, le chronotope régit la production de texte, selon les modalités que décrit la Sociocritique, en particulier à la suite d'Edmond Cros⁷. On en observera le travail dans tous les aspects du texte : organisation de séquences narratives, métaphores, matériau linguistique et discursif... L'indice du chronotope, souligne Bakhtine, est "concret et sensible" : c'est le "mot-image vivant".

2. Le repérage précis des indices temporels des représentations spatiales, l'analyse de cette temporalisation de l'espace devraient permettre de dégager, à travers les chronotopes artistiques, tout ou partie du système chronotopique de la société où l'œuvre émerge. Ainsi, les représentations spatiales dans l'œuvre d'art ne renseignent pas sur l'espace réel, mais sur la "corrélation essentielle" du temps et de l'espace propre à son contexte socio-historique, telle que l'œuvre d'art l'a assimilée⁸.

5. M. Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, p. 232.

6. Idem, p. 236.

7. Cf. *Sociocriticism*, "Théories and perspectives IV", n° 10, 1989 ; "Lectures socio-critiques : domaine de langue espagnole", n° 11-12, 1990 ; "De la morphogénèse", n° 16, 1992.

8. M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 237.

En choisissant d'étudier, dans l'œuvre de Goethe et de Rousseau, des récits de voyages, M. Bakhtine a mis en évidence l'importance de l'œil de l'artiste, de son regard représenté dans ces textes conjointement à l'espace regardé. Mais il donne surtout à son lecteur la démarche à suivre : il s'agira de "lire le temps dans l'espace"⁹ à la suite de l'artiste, de relever les indices de l'inscription du sentiment du temps dans les représentations de l'espace :

"Dans le chronotope de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. Ici, le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'Histoire. Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps. Cette intersection des séries et cette fusion des indices caractérisent, précisément le chronotope de l'art littéraire."¹⁰

Cette longue introduction était nécessaire à la fois pour préciser une notion critique encore mal connue¹¹, pour indiquer sous quel angle nous l'aborderons pour en faire notre instrument d'analyse, et pour délimiter le domaine où portent nos observations : au-delà de la connaissance intrinsèque d'œuvres littéraires particulières, nous tenterons de les comprendre dans le contexte socio-historique qui leur est contemporain, et de re-situer celui-ci par rapport à des ensembles socio-historiques plus larges, puisque le chronotope contribue à définir la conscience historique dans le temps et dans l'espace.

On aura compris que toute description ou évocation d'espace, dans une œuvre littéraire, n'est pas forcément temporalisée, mais que, dans la mesure où "partout, l'œil qui voit cherche et trouve le temps", les passages où l'écriture s'attache à visualiser l'espace seront des lieux privilégiés de la transcription du chronotope. C'est aussi là que peuvent prendre forme les chronotopes littéraires : formes d'espace, comme le chronotope de la grand-route, du château, du salon ; formes de situations, comme le chro-

9. M. Bakhtine, idem, p. 232.

10. M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 237-238. C'est nous qui soulignons.

11. On citera, dans le domaine de la poésie et du cinéma, les études d'Alexandra N. Leontieva, Université de Bergen, Norvège, 1996 ; voir aussi The Bakhtin Centre, University of Sheffield, UK.

notope de la rencontre ; formes de liens sociaux, comme le chronotope de la famille. Ce n'est qu'en parcourant systématiquement ces chronotopes particuliers (à une œuvre, à un genre, etc...) qu'il sera possible, nous semble-t-il, d'extrapoler le chronotope réel que l'œuvre d'art transcrit et dont elle reçoit, pour une part, sa modélisation.

C'est ainsi que nous avons été amenés à considérer la maison de campagne comme un chronotope de la production littéraire espagnole des années soixante-et-dix, à partir de deux œuvres de Juan Benet (*Baalbec, una mancha*¹² et *Una meditación*) et à partir de *Mirall Trencat*¹³ de Mercedes Rodoreda. D'autres recherches ont suivi cette direction et sont publiées dans ce numéro de *Sociocriticism*. Il faudra encore vérifier et préciser la validité de ce chronotope de façon plus large, en explorant plus largement la littérature péninsulaire et en comparant avec d'autres littératures de cette période.

L'élargissement ultérieur de ce travail devrait aussi permettre :

1. de mieux définir les aspects et la fonctionnalité du chronotope "maison de campagne"
2. de mieux comprendre ce que l'on pourrait appeler son "essaimage". Des questions de méthode se posent en effet : faut-il reconnaître la présence du chronotope dès qu'on repère une représentation temporalisée de maison de campagne dans une œuvre de la ou des périodes concernées, ou doit-on y retrouver des aspects fonctionnels constants qui constitueraient une sorte de noyau actif ?

D'autres questions encore restent à aborder, en particulier celle des rapports entre le chronotope et les autres éléments de la génétique textuelle.

Dans un premier temps, trois descriptions de paysage respectivement extraites de *Volverás a Región*, de *Numa, una leyenda*, et de *En el Estado*¹⁴ de Juan Benet, nous permettront d'illustrer comment l'écriture de l'espace se charge de temporalité, et comment une même conception du temps ordonne la représentation de ces paysages.

12. Juan Benet, *Baalbec, una mancha*, publié en 1961, *Una meditación*, 1970.

13. Mercedes Rodoreda, *Mirall Trencat*, 1973.

14. Respectivement publiés en 1967, 1975 et 1978.

Puis Estrella Massip et moi-même étudions deux descriptions de maisons de campagne ; celle qui inaugure *Una meditaci3n*, de Juan Benet, et celle qu'offre *Mirall Trencat*, en particulier au chapitre IV. Nous mettons en évidence que ces descriptions font se croiser un temps généalogique (succession des générations) et des éléments de l'organisation sociale, instaurant un rapport critique entre noblesse et bourgeoisie. Cette problématique revêt un caractère particulier dans chacune de ces œuvres, mais elle y est introduite de façon semblable, par l'expression de la filiation ou de l'héritage et par un renvoi métaphorique au château. Dans *Una Meditaci3n*, la transgression qui vaut à la "quinta" du grand-père une condamnation esthétique et morale met en scène, à l'arrière plan, les prétentions nobiliaires d'une certaine bourgeoisie. Hissée à l'emplacement du château, la maison de campagne se profile sur l'épaisseur d'un temps-espace qui replace les générations humaines et leur histoire sociale dans la durée géologique.

Dans *Mirall Trencat*, la référence explicite de la maison au château s'accompagne du croisement de deux textes culturels, Cendrillon et La Barbe Bleue, dont l'iconographie traditionnelle (la salle de bal, l'escalier, la porte dérobée) sert la description. Le conte de la servante transformée en princesse se croise avec celui de la transgression punie de décapitation. Retenons simplement ici que les textes culturels entrent dans la construction de l'une des valeurs sociohistoriques (rapport transgressif bourgeoisie/noblesse) de ce chronotope.

Par ailleurs, ces descriptions offrent, du point de vue historique, une référence complexe aux dernières décennies du XIX^e siècle (autour de 1870). La maison de campagne est datée, en effet, soit indirectement par les détails de son architecture, soit directement chez Juan Benet. Dans *Baalbec una mancha*, comme dans *Mirall Trencat*, on voit bien que le chronotope ne fait pas seulement référence, à travers l'architecture et l'urbanisme, aux modèles sociaux de la fin du siècle dernier, mais qu'il demande à être interprété par rapport à ses productions littéraires (nouvelles d'Edgar Poe, théâtre moral de Pérez Galdos, etc...) et sans doute aussi par rapport à un romantisme tardif. Une des fonctions de ce chronotope littéraire semble alors de projeter les années 70 de notre siècle en Espagne à celles du siècle dernier...

L'image du château que convoquent ces représentations de maisons de campagne joue peut-être en ce sens comme un écho du chronotope que M. Bakhtine affecte au siècle romantique. Faudrait-il alors aussi envisager

une "intertextualité" des chronotopes ? En tout cas, on observe ici comment se configure un chronotope, par une synergie de valeurs représentatives (ecclésiastisme architectural, tracé des jardins de la maison de campagne de la fin du siècle dernier) et de valeurs plus conceptuelles et symboliques comme le symbolisme social et identitaire de la demeure.

Catherine Dravet et Claire Vialet proposent toutes deux une étude partielle de ce même chronotope, dans *La reina de las nieves* de Carmen Martín Gaité et dans *El amante bilingüe* de Juan Marsé respectivement.

Rafaela Brumwell, spécialiste de l'écriture romanesque féminine dans l'Espagne d'après-guerre, analyse en détail, et sous un angle un peu différent, le chronotope de la fenêtre dans des œuvres d'Eulalia Galvarriato, Elena Soriano et Carmen Martín Gaité, datées entre 1943 et 1986. L'axialité spatiale de la fenêtre, entre intérieur et extérieur, apparaît bien comme une axialité temporelle, organisant la durée d'un vécu spécifiquement féminin.

Enfin, une étude explore le fonctionnement chronotopique de la production artistique dans un autre champ que celui de la narration. Jacques Terrasa, sortant du cadre du "mot-image vivant" dont parle Bakhtine, s'interroge sur la spécificité de la photographie en matière de chronotope. La saisie de l'espace par le temps, celui d'une pose et d'un déclic, semble inverser les conditions du chronotope littéraire, qui apparaît plutôt comme la captation du temps dans l'expression de l'espace. Faut-il en rester à cette apparente contradiction ? Vécu spatial et vécu temporel sont en étroite interaction : l'œil capte le temps dans l'espace, mais en dehors de toute appréhension subjective c'est bien le temps qui configure l'espace, et nous voyons les chronotopes comme des espaces du temps.

L'ÉCRITURE CHRONOTOPIQUE DE JUAN BENET¹ : L'INVOLUTION DE L'HISTOIRE DANS LE MONDE DES ORIGINES.

*Monique de Lope
Université de Provence*

Suivant l'idée que "partout l'œil qui voit cherche et trouve le temps", Mikhaïl Bakhtine propose l'analyse de textes de Jean-Jacques Rousseau et de Goethe, montrant comment l'écriture du paysage transcrit une conception du temps caractéristique de leurs époques, et susceptible d'évoluer, dans le cas de Goethe, au cours de la vie d'un écrivain.

C'est sur le modèle de ces analyses que je me baserai pour comprendre comment s'effectue la prise en charge temporelle de l'espace et pour mettre en évidence la chronotopie des paysages bénétiens. Cette approche pratique me permettra de suggérer la présence active d'un chronotope conceptuel qui promeut des chronotopes particuliers où se lie l'espace et les hommes.

1. Écrivain espagnol né en 1929 et mort en 1993. Je me référerai en particulier à *Baalbec, una mancha* (1961), cité d'après l'édition des *Cuentos completos*, Alianza Editorial, Madrid, 1977 ; *Volverás a Región* (1967), ed. Destino, Barcelona ; *En el Estado* (1975), ed. Alfaguara, Madrid ; et *Numa, una leyenda* (1978), in *Del pozo y del Numa*, ed. La Gaya Ciencia, Barcelona.

1. Un regard sur le paysage.

Les descriptions de paysage que nous offrent les romans de Juan Benet sont fréquemment introduites par une formule narrative qui, des espaces décrits, fait avant tout des espaces perçus. Dans *Numa*, le personnage est le gardien de la montagne — de la forêt — interdite, et la prévision d'un spectacle mystérieux offert à son regard s'inscrit dès le début du roman :

...las horas que había de consumir fascinado en la contemplación del espectáculo que el polvo y el agua consumirían más allá de sus montes. (p. 99)

La transformation du paysage passe par cette perception :

Pocos años antes, el guarda había observado, desde un punto alto y mirando hacia el mediodía, hacia la llanura que se abre tras las últimas gargantas del río, una extraña y nueva polvareda que se iniciaba, casi a fecha fija, unas semanas antes de la llegada de la primavera y sólo se extinguía en vísperas del solsticio de invierno... El ruido cesaba en cuanto la atención del guarda se dirigía a él... (p. 165)

...una noche de junio, también desde uno de los puntos más altos, el guarda vio por primera vez reverberar la luna en una lámina de agua, encajada entre dos laderas del penúltimo horizonte, bastante lejos de su dominio y en la misma dirección que la nube de polvo...

A la mañana siguiente, deseoso el guarda de verificar el fenómeno a la primera luz diurna, vio que el lugar donde la noche anterior brillaba la luna se hallaba sepultado bajo la niebla... (p. 166)²

L'œil du garde médiatise la description finale du roman, dont les espaces sont, d'un bout à l'autre, des espaces regardés. De plus, par un effet de mise en abyme de la fonction révélatrice d'espace qu'a le regard, le paysage en arrive à se contempler en même temps que le personnage :

...al fin una mañana apareció la brillante lámina de agua rodeada de montañas que reclinaron su frente y bajaron la mirada

2. C'est moi qui souligne dans cette citation comme dans les suivantes.

para contemplar el recién nacido. Hipnotizado, no podía apartar su atención de aquel espíritu sobre las aguas que tras tanto tiempo ausente de la quimera terrenal volvía a recuperar su dominio y su inspiración ; tan hipnotizado que ni siquiera se molestó en volver la cabeza ante el crujido de la hojarasca. (p. 167-168).

Dans le premier long roman de J. Benet, *Volverás a Región*, c'est l'évocation d'un voyage et d'un voyageur théorique (el viajero) qui introduit la description :

El viaje, sin duda, no puede ser más desconsolador : una llanura sin encanto, una meseta pobre y seca...³

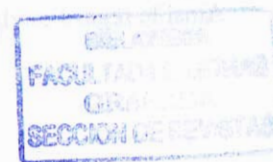
Ici, la perception de l'espace est en premier lieu affective ; l'adjectif "desconsolador" donne le ton en mettant en place, avec son préfixe privatif, un rapport frustrant de l'homme au territoire. La plaine ("llanura"), premier élément proprement descriptif, est qualifiée par la privation d'un charme que lui refuse le jugement esthétique : "sin encanto". Enfin, des deux adjectifs qui décrivent le plateau ("meseta"), le premier donne une information d'ordre économique ; et dans ce binôme "pobre y seca", la sécheresse, en étant coordonnée à la pauvreté, en apparaît comme la cause, prenant valeur d'explication plutôt que de description. L'abord du paysage est ainsi complètement soumis à l'œil qui évalue, juge, et s'embue de tristesse.

Dans *En el Estado*, le voyageur qui médiatise la description du paysage est un personnage concret, Monsieur Hervás ; cependant, le sujet qui observe l'espace devient impersonnel dès la deuxième phrase du paragraphe descriptif qui nous intéresse⁴, si bien que par rapport à la description, le personnage n'est que prétexte à l'introduction d'un regard fonctionnel abstrait, jouant le même rôle que le voyageur théorique de *Volverás a Región* :

(Hervás) Es el primero que descende del autobús para observar, sin una mueca de disgusto, la desolación del páramo en las primeras horas de la tarde de uno de los postreros días de junio. En

3. Benet, Juan (1967) *Volverás a Región*, p. 9.

4. Il est situé au tout début de l'œuvre, p. 14.



todo lo que alcanza la vista, aparte de las ventas, no se ve ni un punto de sombra ni un alma ; una vez que se descende el puerto de la Requerida se abre esa llanada kárstica de la Portada, reacia al cultivo... (p. 14).

L'observation qui est d'abord attribuée à Monsieur Hervás s'accompagne d'une note affective. Avant même d'évoquer le paysage, le texte parle de l'effet qu'il produit, et l'impassibilité ("sin una mueca de disgusto") suggère *a contrario* la réaction que pourrait susciter l'aspect désolé de la steppe, "la desolación del páramo". Cela creuse un écart entre le personnage-prétexte à la description du paysage et celle-là même, car si Hervás est dit impassible, c'est à travers une expression qui amorce cette description par le signe négatif du "dis-gusto", équivalent du "sin encanto" analysé plus haut. Vient ensuite la "désolation" du lieu. La signification du mot est ici doublement physique et affective, car sa contiguïté avec "disgusto" maintient active sa valeur d'affliction, et on rapprochera cette désolation de l'adjectif "desconsolador" qui qualifie le paysage dans *Volverás a Región*.

La mesure de cet espace, c'est l'œil qui la donne ("en todo lo que alcanza la vista...") ; et l'absence par quoi se caractérise le désert dépend aussi de la vue ("...no se ve ni un punto de sombra ni un alma.") ; en contrepoint, on peut dire que la présence, avant d'être liée à l'homme l'est à l'ombre ; c'est le rapport visuel entre ombre et lumière qui rend compte ici de l'état désertique de l'espace. Ce qui montre bien la primauté du regard dans l'appréhension du paysage bénétien. Le point de vue sur l'espace ne peut alors qu'être explicitement subjectif. Cette subjectivité gagne l'espace, qui prend qualité de l'œil qui le regarde ; dès lors, la stérilité de cette plaine karstique ne peut pas être une donnée objective, et elle s'exprime comme une réticence de la terre : "reacia al cultivo". La personnification de l'espace est donc un phénomène réflexif, apparenté à une mise en abyme, comme nous le disions plus haut, car l'objet du regard s'investit de la capacité révélatrice de celui-ci. Chez Juan Benet, le regard sur l'espace anime le paysage.

2. L'écriture temporelle de l'espace.

Ainsi le regard est dans la description : il révèle, introduit les mots de

l'espace, se coule même dans ses formes. Perceptif, il distingue, et qualifie. Il voit dans le paysage les traces que les hommes lui ont imprimées, et celles des grands cycles naturels, géologiques ou climatiques. C'est ce que dit M. Bakhtine⁵. La description littéraire de l'espace tisse ces traces du temps. Elle le fait à sa façon, et c'est cette façon qui nous renseigne sur la conception du temps qui œuvre les chronotopes. Les types de temps sont peu nombreux, si on suit les propositions de M. Bakhtine : temps historique d'un côté, temps cyclique, naturel, ou temps (hors temps) du mythe de l'autre. La conception socio-historique du temps dont témoigne une œuvre est lisible à travers l'agencement de ces types de temps dans des descriptions précises de l'espace. Il faut donc, pour dégager la valeur socio-historique des chronotopes, étudier comment ces descriptions tissent les temps.

2.1 Reprenons alors la description de *Volverás a Región* dont nous avons plus haut vu l'amorce :

"...una llanura sin encanto, una meseta pobre y seca cortada al norte por el farallón calizo — donde anidan águilas pequeñas como vencejos — que sólo puede coronarse con la cuerda; y por el este un desierto de ardiente yeso salpicado de rocas basálticas, descompuestas y afiladas, que al parecer la Sierra ha ido soltando con desgana para distraerse en sus largas y solitarias jornadas a lo largo de siglos y huracanes ; tan sólo mitigado por pequeñas charcas de agua milenaria rodeadas de juncos y piñales de malsano aspecto y extensas llanadas cubiertas a lo más de matorral, la jara violenta y silbante y la mata del adviento, de formas leñosas, tenaces y concentradas, habitadas solamente por los pequeños reptiles, esa raza extraña (una estirpe no desesperada, que parece consciente de su próxima extinción) de hermosos, negros, hambrientos y silenciosos pájaros que ya sólo confían en la fosforescencia para su manutención, y una multitud de insectos tan abigarrados de corazas y erizados de armas que parecen dirigirse a Tierra Santa."

Le temps marque son empreinte de diverses façons dans l'évocation de cet espace hostile et sauvage.

Pour commencer, on y reconnaît son lexique : "jornadas", "siglos",

⁵ M. Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, p. 232.

"milenaria" ; et aussi son calendrier, avec le mot "adviento", qui désigne la période rituelle précédant Noël.

Des références historiques servent également la description. Les Croisades sont connotées dans la comparaison qui clôt l'extrait : "corazas...armas...dirigirse a Tierra Santa" ; plus subtilement, au début du texte, la référence à la cordée de l'escalade temporalise l'espace : l'abrupt de la falaise calcaire est mesuré par cette pratique sportive datable des XIX^e et XX^e siècles. Dans l'image du "farallón calizo...que sólo puede coronarse con la cuerda", l'objectif descriptif est atteint par une allusion à l'activité humaine, à un rapport sportif avec l'espace qui se situe dans l'évolution historique de nos sociétés. C'est un temps historique que l'œil voit ici dans le paysage, un temps historique que la plume transcrit en décrivant ce dernier.

Le temps se dit encore sous la forme de la durée, à travers une forme verbale progressive ("ha ido saltando"), un adjectif ("largas"), et une formule prépositionnelle, "a lo largo de".

Enfin, je relève de la temporalité dans la parenthèse qui contribue à la désignation périphastique des vautours : "próxima extinción" y fait écho à "estirpe", l'imminence d'une fin répondant à la valeur d'origine de "estirpe" ; dans l'organisation de la phrase, ce sémantisme de l'origine inhérent à "estirpe" est mis en relief, par l'effet de reprise de "estirpe" par rapport à "raza" qui le précède dans l'évocation des "beaux oiseaux noirs". Leur appartenance générationnelle fait alors remonter dans le temps une existence dont la fin est aussitôt dite proche.

La temporalité du regard et de l'écriture affecte ainsi le paysage, sa flore et sa faune naturelles. L'abrupt géologique de la falaise calcaire est mesuré au temps historique, la montagne est personnifiée par son appartenance au temps diurne/nocturne ("sus largas y solitarias jornadas"), et les rochers parsemés dans le désert sont un phénomène d'érosion qui combine le temps chronologique et les événements climatiques. Dans l'expression "a lo largo de siglos y huracanes", le temps naturel vient brouiller la valeur historique des siècles, puisque la durée ("a lo largo de") se mesure aussi bien en ouragans. L'eau millénaire a-t-elle un âge ? Cet adjectif temporel, en son extrême durée, dit que l'eau appartient à un temps qu'on ne saurait compter. La flore se rattache aussi au temps, à travers une appellation botanique populaire : "la mata del adviento". Forcément plus caduque que la roche, plus jeune que l'eau, la plante s'éternise cependant

en son nom, qui signale un retour cyclique. Et le temps des hommes y est aussi connoté, sous la forme du cycle imposé par le rite chrétien. Temps de l'Avent/temps du jeûne, qui anticipe, dans le texte, le jeûne des vautours, "hambrientos y silenciosos pájaros", et relie diversement l'homme à la plante et à l'oiseau. Les vautours, quant à eux, sont pris dans un temps décadent ; la perspective de leur disparition est un fait historique, une conséquence de la mécanisation de l'agriculture, de la diminution des troupeaux, des pratiques plus hygiéniques de cette fin de siècle ; un simple "ya" indique l'historicité de la famine des vautours : "ya sólo confían en la fosforescencia para su manutención". Alimentés de phosphorescence, ils prennent des allures (humoristiquement) fantomatiques, participant, avec et malgré la datation historique, à la recreation d'un paysage fantastique. Les insectes sont décrits (tout aussi humoristiquement) à travers l'image des Croisés. Imitée par les formes de l'insecte, l'Histoire des hommes apparaît rétroactivement comme un avatar de la Nature.

Ainsi, temps historique et temps naturel et cyclique se combinent ici dans la représentation de l'espace. Cette combinaison offre-t-elle un système signifiant ? L'analyse qui précède en montre déjà la plupart des aspects, ébauchant le chronotope que je donnais en titre. Le point de vue est socio-historiquement daté : pratique de l'escalade encordée, vautours faméliques en voie de disparition. L'œil historique trouve l'histoire dans le paysage. Mais la durée transcende l'histoire et la projette dans un espace où prédomine la Nature et ses cycles, dans un monde des origines. Dans la durée, la chronologie se fond avec le climat ("a lo largo de siglos y huracanes"). L'érosion renvoie alors à l'histoire de la planète, gouvernée par les cycles naturels ; son accomplissement mérite une forme verbale ("ha ido saltando") qui lie le présent et le passé dans l'usage du passé composé, pour les projeter dans la durable synchronie du gérondif. Le temps s'étire dans une durée qui échappe au vécu des hommes. L'histoire s'involve, non pas par un mouvement régressif sur elle-même, mais par un changement radical de cap temporel. Le temps naturel prédomine, renvoyant l'histoire dans un monde antérieur, originel. Cela produit des modifications d'échelle : Insectes-Croisés, "águilas pequeñas como vencejos". La distorsion temporelle confère aussi à l'espace un caractère sacré, au sens où il peut être terrifiant ("rocas... descompuestas y afiladas", "la jara violenta y silbante", "insectos...erizados de armas"). Dans ce monde doué d'une vie primordiale, la montagne distrait son ennui en jetant des pierres : jeu de

berger surveillant des hauteurs son troupeau, qui nous ramène lui aussi à des temps archaïques, proches du mythe, bien loin de ceux où un surplus d'énergie pousse les hommes à vaincre ("coronar con la cuerda") les sommets. Il faut ajouter que les contours fantastiques de ce monde, dessinés avec humour, contribuent également à sa "dé-historicisation".

2.2 Poursuivons maintenant l'analyse de la temporalisation de l'espace dans le passage de *En el Estado* que nous avons évoqué plus haut :

"...se abre esa llanada kárstica de la Portada, reacia al cultivo, cubierta con menos de un palmo de una tierra vegetal blancuzca por la que asoma la costra caliza de color plomo, canchales como calaveras, de órbitas vacías y afiladas quiçadas o montones de apilotanadas esponjas de color ceniza que hubieran decidido petrificarse ante el silencio administrativo del clima a su antehistórica petición de agua, donde las cornejas hacen cola sobre las cercas los días que el desventurado paisano decide sembrar de cebada una parcela y donde el cernícalo, inmolado en el cielo para abalanzarse sobre la primera lagartija que divise, tendrá tiempo bastante para estudiar los efectos que sobre la comarca ha tenido la última crisis que ha sacudido al país. Nada invita al viajero a detenerse donde ni siquiera se percibe el aroma del monte, demasiado tímido para desafiar la vigilancia permanente de un sol de castigo, que rodea su dominio penitenciario de una nube de calina bien para hacer más manifiesto su aislamiento bien para no tolerar otras indiscreciones que las miradas de la sierra, tan fascinada por la desolación del circo como satisfecha de su condición de espectadora, a resguardo de los trágicos sucesos que sin interrupción se vienen sucediendo en la arena..."

L'agriculture, évoquée dès les premiers mots de la description, offre à celle-ci la base de son activité économique. Après "reacia al cultivo", la précision de la nature du sol développe l'idée de la difficulté que rencontre l'homme à en tirer profit. Le besoin d'eau s'y rattache aussi, ainsi que l'image du malheureux paysan semant de l'orge dans un paysage parcelé. L'agriculture introduit de la temporalité dans l'espace. Soumise au rythme des saisons, elle organise en cycle les travaux et les jours, et c'est ce temps cyclique qui s'inscrit conventionnellement dans les descriptions de paysa-

ge où il est question de cette activité humaine. Dans le texte qu'on vient de lire, cependant, ce n'est pas cette temporalité cyclique qui transparait dans l'espace agricole bétéien.

Le temps est d'abord caractérisé par la fixité, celle de la mort qui informe la terre et les êtres. La terre est pierre, et la pierre est ossement, crâne dépouillé de la chair et du regard ("canchales como calaveras, de órbitas vacías y afiladas quiçadas") ; la pierre n'est pas seulement de pierre ; elle est passée par un processus où la vie s'est perdue, qu'il s'agisse de cette vie charnelle ou d'une vie marine, antérieure : la pierre est une éponge pétrifiée, dont la couleur évoque d'autres vestiges, ceux d'une combustion ("esponjas color de ceniza que hubieran decidido petrificarse"). L'oiseau qui cherche sa nourriture s'arrête : "les corneilles font la queue", le faucon crécerelle immobilisé dans le ciel avant de fondre sur sa proie est "immolé" : la mort du sacrifice fige l'acte même de la survie, en une métaphore qui inverse la vie et la mort, confondant dans cette dernière le prédateur et sa proie. La mort n'est plus l'avenir de la vie, elle lui est concomitante. Le temps est arrêté, dans cette vision d'un paysage où l'omniprésence de la famine et de la soif dessine le mythe de la "terre gaste".

Une autre série d'expressions fait plonger dans l'histoire l'activité agricole. La première combine la référence à une administration négligente, peu soucieuse d'améliorer les infrastructures d'irrigation ("silencio administrativo...a su petición de agua"), avec l'a-historicité des besoins en eau et de leur provision naturelle ("clima...antehistórica"). L'Histoire s'inscrit dans un temps antérieur à l'Histoire. Une seconde expression reprend, dans un autre domaine que celui de l'eau, l'image administrative, pour transformer la plaine en espace "pénitentiaire", à partir de la formule toute faite "un sol de castigo". La force du soleil fait maintenant de la terre une prison ; l'espace est clos, privé de mouvement. L'histoire est vue d'en haut, d'un point de vue figé : l'œil vigilant du soleil ("vigilancia permanente") est aussi durable et statique que celui du faucon, dont on nous dit que de là-haut, immolé pour survivre, il "aura assez de temps pour étudier les effets qu'a eu sur la contrée la dernière crise qui a secoué le pays". D'en haut aussi tombent les regards de la montagne, spectatrice de l'histoire : "condición de espectadora...trágicos sucesos". Que sont ces tragiques événements ? Le pillage des semences par les corneilles affamées, le sacrifice conjoint du faucon et du lézard. Et de façon plus large, à la fois plus vague et plus précisément historique, la "dernière crise qui a secoué

le pays". Tout cela est dans l'espace. Mais justement, les événements, tout ce qui a dimension historique, s'éternise en se renouvelant sans cesse : "los trágicos sucesos que sin interrupción se vienen sucediendo...". La langue recourt ici encore à une tournure verbale qui dit le progrès en l'étirant dans la statique durée du gérondif (cf "ha ido soltando"). Et le texte file une métaphore qui annule le devenir historique. La terre difficilement cultivée ("cercas...parcela"), après avoir pris l'image d'une prison ("dominio penitenciario"), devient un cirque où se joue la tragédie ("circo...satisfecha de su condicion de espectadora...trágicos sucesos... en la arena"). Le sable qui clôt ainsi la description du paysage met en boucle, par son aridité, la référence à la nature du sol qui l'a inaugurée ("tierra vegetal blancuzca", "esponjas color de ceniza"). Mais c'est plus précisément le sable du cirque, qui connote Rome et les combats d'animaux et de gladiateurs dont l'issue, comme celle des tragédies, était prévue d'avance. Faute de pain, la sierra se satisfait de cirque. Le sable, arène, à la fois sol et cercle tragique donné en spectacle, confond la nature et l'histoire, comme elles se confondaient dans le texte précédent sur l'image des insectes partant aux Croisades. La fin de l'extrait cité ci-dessus, "los trágicos sucesos que sin interrupción se vienen sucediendo en la arena", renvoie aussi, bien évidemment, à l'arène hispanique, avatar du cirque romain, et emblème de l'Espagne⁶.

Dans ce second texte, le temps historique se réduit alors même qu'il se formule, dans le raccourci que lui imposent métaphores et connotations. Il se fige dans la longue durée des événements "antéhistoriques", s'annule dans la fatalité qui est commune au climat et au destin des êtres vivants. Le paysan, comme le faucon ou le lézard, meurent de vivre. L'espace est modelé par un temps à nature ontologique où l'Histoire est engloutie.

2.3 J'en prendrai un dernier exemple dans *Numa, una leyenda*, en étudiant la temporalisation d'un passage descriptif où est évoquée la construction d'un lac de barrage.

Dans cette œuvre, comme nous l'avons vu plus haut, le regard du gar-

6. De même que la peau du taureau ("pell de brau" de Salvador Espriu, "piel de toro" de Rafael Alberti), les Arènes ouvrent un espace symbolique dans la littérature espagnole ; une nouvelle d'Ignacio Aldecoa, *Chico de Madrid*, écrite en 1950, en contient un saisissant exemple (Aldecoa, Ignacio, *Cuentos*, ed. de Josefina Rodríguez, Catedra, Madrid 1993, p.195 ; cf M. de Lope, 1998, "Le bestiaire" dans quelques nouvelles d'Ignacio Aldecoa : comparaisons, métaphores, sémiotique culturelle", dans *Mélanges offerts au Professeur Guy Mercadier*, Aix-en-Provence, PUP, p. 224).

dien sert d'intermédiaire à la vision du paysage :

Pocos años antes, el guarda había observado, desde un punto alto y mirando hacia el mediodía, hacia la llanura que se abre tras las últimas gargantas del río, una extraña y nueva polvareda que se iniciaba, casi a fecha fija, unas semanas antes de la llegada de la primavera y sólo se extinguía en vísperas del solsticio de invierno... Y en ciertos mediodías del verano especialmente quietos y silenciosos, cuando no se movía una hoja y el aire parecía tan sumido en su sopor como para no molestarse en traer premonitoriamente los indicios de la menor amenaza, sus siestas eran interrumpidas por un extraño, lejano y átono chirrido, como el producido por la larva de un monstruo lepidóptero que devorase las entrañas del monte para hacer el nido donde desarrollar su metamorfosis y un día desplegar las alas apocalípticas que lo sumirían en las sombras....

Les travaux effectués pendant plusieurs années dans la plaine lointaine pour construire le barrage sont imparfaitement perçus par le personnage, qui en retient l'étrangeté : "una extraña... polvareda", "un extraño... chirrido". De nombreuses indications temporelles rendent compte de la durée de ces événements, en les inscrivant dans un rythme cyclique ("casi a fecha fija"). Le début du printemps et le solstice d'hiver offrent une référence saisonnière, propre à la nature et aux travaux agricoles qui se rapportent au climat. Les verbes iniciarse et extinguirse contribuent à former l'image d'un cycle, en suggérant que chaque année est le cadre d'une action complète — début et fin —, reprise à l'identique au printemps suivant. Par rapport à cette ronde perpétuelle, l'adjectif "nueva" s'inscrit en faux. Associé à l'étrangeté, il dit la nouveauté et non pas le renouvellement. Si faiblement que ce soit, il indique la présence d'un temps où l'événement est accident, et installe le nuage de poussière dans historicité. Mais si on considère que toutes les expressions temporelles qui le suivent imposent la dominante du cycle, il apparaît comme une brèche vite colmatée dans un système temporel qui ne veut pas souffrir d'exception. Reste que le lecteur y prendra une distance ironique, qui lui permettra d'interpréter le nuage de poussière et l'autre événement étrange, le grincement lointain et atone, dans l'historicité de leur nature technique. Mais l'écriture de Juan Benet est ordonnée par un chronotope qui, tout en s'accommodant de l'humour, n'autorise pas l'Histoire (ici représentée dans les techniques qui per-

mettent à l'homme de modifier l'espace, dynamite et bulldozers) à alterner dans le paysage avec la temporalité du cycle et de la nature. La nouveauté est récupérée à l'avantage de cette dernière par l'image de la métamorphose que développe la fin du texte cité. Le bruit des machines creusant la montagne — chirrido — convient à l'insecte. L'apparition d'une forme nouvelle n'est pas historique si elle s'inscrit dans le cycle étrange et naturel de la vie du lépidoptère. Le nid sera installé au creux de la montagne, comme le lac dans la vallée ; mais il n'y aura aucun changement à en attendre, aucune véritable nouveauté, si ce n'est l'événement mythique d'une fin des temps, l'envol "apocalyptique" qui précipitera dans les ténèbres... quoi ? Le pronom "lo" reste dans l'ambiguïté sur son antécédent : el monte ? el guarda ? ou le lépidoptère lui-même ? Si on ne peut trancher, c'est que tout est possible, ou que cela est indifférent, car ce qui importe c'est cette image de fin des temps, et de monde retournant aux ténèbres du chaos.

3. L'involution de l'histoire

Dans les trois textes dont on vient d'analyser la temporalité, l'œil qui découvre dans l'espace les signes de la technique humaine capte leur historicité, et le jeu de l'écriture consiste à les infléchir, à les interpréter de façon à leur donner sens dans un autre système spatio-temporel, où les lois sont cycliques et où les différentes forces de la nature agissent dans une sorte d'unanimité pour que la vie débouche sur la mort, les formes sur le chaos. Le temps est bouclé, l'avenir avance vers un passé informe, le monde étant projeté vers "la meta innominada del ayer". À côté de *Nunca llegarás a nada* dont est tirée l'expression que je viens de citer, Juan Benet publie en 1961 *Baalbec, una mancha*, un roman bref qui offre la première évocation de Región. Ce même chronotope y est à l'œuvre. Le narrateur y expose que tout l'effort humain de civilisation, toute la durée historique, peuvent s'anéantir à n'importe quel moment ; dans le monde de Región, chaque acte économique, chaque volonté de progrès et de développement mettent en jeu l'existence et les valeurs de toute l'humanité ; c'est ce qu'il rappelle à son interlocuteur, Monsieur Huesca, pour le dissuader de fonder ses espérances sur une propriété agricole (ne l'a-t-il pas rebaptisée "Granja Santa Fe" ?) :

"Y usted, ¿sabe usted lo que se juega? ¿sabe usted que se

juega todo? ¿Todo lo que se ha estado tratando de evitar y de conseguir desde que nos comíamos los unos a los otros en el fondo de la caverna? Confórmese con lo que tiene, señor Huesca, porque el día en que, considerando un buen negocio lo que el paisano viene a proponerle, llegue usted a multiplicar por dos la extensión de su finca, no es un tigre es toda Bengala lo que ha metido usted en su casa.

Le regard que le narrateur-personnage projette à travers la fenêtre lui montre un paysage éclairé par la lumière du mythe, un espace à la fois présent et aboli, où l'origine et la fin se donnent à voir simultanément :

Me había levantado por segunda vez, acercándome a la ventana : toda la llanura de Región aparecía bañada en una claridad plateada, fosforescente en el horizonte, en ese silencio y ese aroma — sin viento ni susurros nocturnos ni ruidos de árboles — de las atlántidas sumergidas, última aureola de todas las llanuras quiméricas, donde un día existió y dejó de existir una civilización."⁷

Dès cette première ébauche, Región nous apparaît donc comme un chronotope : c'est un peu plus qu'un espace fictionnel symbolique, un peu plus que la forme imaginaire du référent socio-géographique espagnol. Región est un espace du temps : la représentation spatiale sensible d'une conception socio-historique du temps propre à une partie du moins de la société espagnole d'après-guerre. Le chronotope que cette conception du temps génère, c'est celui de l'involution de l'histoire dans un monde des origines. C'est lui qui ordonne les descriptions spatiales de Juan Benet, comme on vient de le voir, et on le trouverait à l'œuvre dans toutes les dimensions de sa production fictionnelle. En effet, lorsque M. Bakhtine analyse le chronotope du roman grec⁸, il montre bien comment l'a-chronotopie d'un temps régi par les Dieux structure le déroulement de l'action et la représentation des personnages. Le repérage de tels effets du chronotope békhtien n'entrerait pas dans le cadre de cette étude, qui se limite à le discerner dans l'écriture de l'espace. Dans ce domaine précis, on y adscrira par exemple l'absence de la ville ; il n'y a pas de description de l'espace urbain dans les romans de Juan Benet, où n'apparaissent que les

7. Cuentos completos, p. 123.

8. Bakhtine, Mikhaïl, 1975, Esthétique et théorie du roman, p. 239 et ss.

tronçons de rue, places et carrefours attachés aux édifices (maisons, bars, hôtels, châteaux, etc...) sur lesquels se centre la fiction, en alternance avec les espaces naturels, ruraux ou sauvages.

L'arrêt brutal des destins tant individuels que sociaux qu'a signifié le soulèvement de juillet 36 et la guerre civile qui s'en suivit, l'involution économique qu'elle a provoquée dans une société majoritairement rurale, avec une régression généralisée de la production agricole, et le sous-développement des infrastructures : autant de faits et de circonstances qui ont alimenté le sentiment d'une interruption du progrès historique dans l'Espagne d'après-guerre. Ce sont là les données spatio-temporelles de l'œuvre de Juan Benet. Mikhaïl Bakhtine les désigne aussi par le nom de "chronotope", mais ce ne serait là qu'un mot technique sans grande nouveauté s'il ne formait un système avec le chronotope littéraire qui s'y articule. Celui-ci, comme on l'a dit, engendre à son tour des chronotopes particuliers : pour en prendre quelques exemples, ce sera, chez Juan Benet, la grotte, avec ses salons superposés, et, tout au fond, les vestiges mélangés de tous les âges de la Péninsule, depuis les légions romaines jusqu'aux alpinistes européens, la grotte qui renvoie l'humanité au temps primitif du cannibalisme ; la maison familiale, signe d'industrie et de décadence, close sur les générations interrompues ; la *Sierra* de Región, où règne la loi archaïque qui dissoud, dans la fixité du cycle et l'éternité du mythe, l'histoire et ses accidents. Numa, l'antique gardien en qui s'incarne cette loi archaïque, et qui en exécute les hautes œuvres, est l'unique habitant de la Montagne, de *Volverás a Región* (roman écrit entre 1955 et 1967) à *Numa, una leyenda* (1978).

C'est sur son image que je voudrais terminer cette réflexion, car ce personnage attaché à l'espace de la *Sierra* lui assure une référence archaïque et sacrée. Les dernières phrases du roman suggèrent la fin de Numa, trop absorbé dans la transformation du paysage pour percevoir la menace de pas qui font craquer les feuilles mortes, et qu'il a guettés toute sa longue vie afin d'en perpétuer le cours ; reprenons cet extrait que nous avons cité au début de cette étude :

Hasta cerca del verano permaneció aquel punto alejado del valle sepulto bajo la niebla y cuando el año había entrado ya en la cuenta de la segunda mitad de su vida, al fin una mañana apareció la brillante lámina de agua rodeada de montañas que reclinaron su frente y bajaron la mirada para contemplar el recién nacido.

Hipnotizado, no podía apartar su atención de aquel espíritu sobre las aguas que tras tanto tiempo ausente de la quimera terrenal volvía a recuperar su dominio y su inspiración ; tan hipnotizado que ni siquiera se molestó en volver la cabeza ante el crujido de la hojarasca.

On retrouve dans la description du paysage qui retient ainsi l'attention du garde la temporalité dont on a vu plus haut les caractéristiques. Le temps cyclique s'allégorise : "cuando el año había entrado ya en la cuenta de la segunda mitad de su vida". Le terme de l'attente ("al fin") correspond à une naissance : du brouillard, mi berceau, mi cocon ("un pañal de encaje y algodón") émerge, en dernière phase de métamorphose, "la sorprendente créature du solstice d'été", le lac nouveau-né. La naissance du lac convoque des termes bibliques, et signifie une nouvelle Genèse, la création d'un nouveau monde susceptible de provoquer la fin de l'ancien et la disparition de Numa. Le chronotope reste le même. L'œuvre technique du lac artificiel est décrite comme un mythe. L'espace est aussi chimérique ("quimera terrenal") que dans *Baalbec, una mancha*, ("las llanuras quiméricas, donde un día existió y dejó de existir una civilización"), vingt ans plus tôt. Cependant, l'ironie crée de l'ambiguïté. La fin de Numa peut signifier un nouveau départ, l'interprétation mythique de l'Histoire se donne à voir dans la distance de l'humour. Le chronotope de "l'involution de l'Histoire dans le monde des origines" est bien toujours à l'œuvre, mais il semble qu'il n'hypnotise plus que le monde originel, les montagnes féériques et le gardien de la loi du silence et de la mort, dont le lecteur est invité à envisager la soumission et l'échec définitif. La fin de Numa ne signifie-t-elle pas la possibilité pour l'Histoire de redémarrer dans un monde contemporain ? La brèche est ouverte, par l'effort d'un "démurge féroce et moqueur". Ce qui apparaissait nettement dans *Baalbec*... comme une involution du progrès — marqué au début du XX^e siècle par le développement d'une petite bourgeoisie industrielle — vers une origine mythique empreinte de stérilité prend dans *Numa*... une autre forme. La représentation du progrès — la construction d'un lac artificiel — y est modélisée par le point de vue d'un temps cyclique figé dans l'immobilité de la loi sacrée ; et cette modélisation verse le progrès dans l'origine mythique de la Genèse, où souffle l'esprit de la Création. Le même chronotope reste à l'œuvre, mais le roman publié en 1978 a pris ses distances par rapport à son immobilisme désespéré.

**UN CHRONOTOPE DU ROMAN HISPANIQUE CONTEMPORAIN :
LA MAISON DE CAMPAGNE
(UNA MEDITACIÓN — 1969 — DE JUAN BENET
ET
MIRALL TRENCAT — 1973 — DE MERCÉ RODOREDA)**

Monique de Lope et Estrella Massip
Université de Provence

Certains chronotopes peuvent se présenter comme des éléments de la construction intra-textuelle d'une œuvre au sein de laquelle leur amplitude trouve ses limites. En ce sens, on pourra parler de chronotope bénétien à propos de la grotte de *Una meditación*¹, ou de la tombe de *Una tumba*², qui explicitent, pour l'une, la stratification des temps historiques³, et pour l'autre la dimension phylogénique de la violence et de la guerre⁴.

Mais le chronotope qui, dans l'acte artistique, procède des rapports de cet acte avec une problématique sociohistorique contemporaine, dépasse

1. Benet, Juan, 1969, *Una meditación*, Prix Biblioteca Breve, Barcelona, Seix-Barral. Je cite cet ouvrage d'après l'édition de 1985 des éditions Alfaguara, Madrid.

2. Benet, Juan, 1971, *Una tumba*, Barcelona, Lumen.

3. Cf De Lope, Monique, 1993, "L'écriture du référentiel dans *Una meditación* de Juan Benet", *Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain*, Bordeaux, Maison des Pays Ibériques.

4. Cf De Lope, Monique, 1998, "Juan Benet", *Le roman espagnol actuel - Tendances et Perspectives -1975-2000*, Montpellier, CERS.

forcément les limites d'une œuvre et doit présenter une récurrence dans la production littéraire et artistique d'une époque. C'est pourquoi nous abordons deux œuvres qui n'ont de commun qu'une coïncidence approximative de dates, 1969 et 1973, ainsi qu'une appartenance plus ou moins distante à une aire culturelle marquée par la dictature franquiste, et où se sont imbriquées, au cours des siècles, les histoires respectives de la Castille et de la Catalogne.

*Una Meditación et Baalbec, una mancha*⁵

L'incipit de *Una meditación*, de Juan Benet, est centré sur une maison de campagne, maison familiale où le personnage narrateur a vécu jusqu'à son adolescence :

De entre todas las quintas de la vega del Torce, al norte de Región, la de mi abuelo, con ser de las más modestas, era una de las mejor emplazadas. Apenas tenía otra tierra de labor que una huerta de unas dos hectáreas, lindante con los viveros del río, definida por una cerca de piedra a hueso por donde paseábamos de niños, como si se tratara de un camino de ronda, atentos a la pesca de ranas y la caza de sabandijas. La finca incluía también aquellos suaves declives arenosos — donde se trataron de cultivar todas las hortalizas y leguminosas conocidas en ambas hemisferios — que remontan hasta el cerrete coronado por la casa y un pequeño pinar a sus espaldas que mira esa amplia, alta y torturada meseta terciaria que en apariencia constituye el zócalo de la Sierra. Era, bien mirada, una casa humilde, formada por un abigarrado conjunto de construcciones cúbicas y toscas, muy del gusto paisano, y que circundada de unas cuantas mansiones realmente suntuosas adolecía de la falta de maneras y del emperifollamiento propio de la hija de la costurera aderezada por una madre que cifra todo su orgullo en vestirla con los mismos géneros y galas que a las hijas de sus clientes.⁶

5. Benet, Juan, 1961, *Baalbec, una mancha*, dans *Nunca llegarás a nada*, Madrid, ed. Tebas. Je cite d'après *Cuentos Completos*, Madrid, Alianza editorial, 1984.

6. "De toutes les maisons de campagne de la vallée de la Torce, au nord de Région, celle de mon grand-père, quoiqu'étant une des plus modestes, était l'une des mieux situées. Elle n'avait guère d'autre terre exploitable qu'un champ d'environ deux hec-

Dans ce passage descriptif, nous avons pu observer⁷ que près de 90% du lexique sort du registre de la description strictement dite, ne servant pas les objectifs d'une visualisation de l'espace fictionnel⁸. A cet égard, la présence dans le texte, à deux reprises, du verbe "mirar", est ambivalente. Elle signale que l'espace est un espace vu et même regardé, tout en mettant en jeu autre chose que la perception, même active. En effet, à sa première occurrence ("un pequeño pinar a sus espaldas que mira esa amplia, alta y torturada meseta terciaria..."), ce verbe n'a pas un sens perceptif *stricto sensu* : il découvre un espace panoramique et désigne une orientation. Celle-ci part du dos de la maison, se voulant, de ce fait, rétrospective : regardant en arrière le haut plateau, par le truchement du bosquet de pins, la maison est reliée à cet espace défini par quatre adjectifs qui disent son ampleur, sa hauteur, son relief douloureux, mais aussi son âge géologique. Ce regard qui plonge dans l'espace — cette orientation — engage donc la maison dans une rétrospective temporelle. Posée sur un mamelon, cette maison se profile sur les formes datées du paysage. A l'autre extrémité de la phrase et à l'autre horizon de l'espace se dresse la Montagne, elle aussi posée sur une hauteur, car la meseta devient "socle" : la valeur d'emploi essentiellement architecturale de "zócalo", en espagnol, signe un parallélisme entre la maison et la Montagne : celle-ci, en arrière fond de celle-là, apparaît comme son double et sa lointaine origine.

Parallèlement, le texte produit un autre double de la maison, le château. Il est introduit par la comparaison virtuelle entre le mur de pierres

tares, attenant aux plantations de la rivière, défini par un enclos de pierres sèches où nous nous promenions, enfants, comme s'il s'agissait d'un chemin de ronde, attentifs à la pêche aux grenouilles et à la chasse aux bestioles. La propriété comprenait aussi ces légères déclivités sablonneuses — où on avait tenté de cultiver tous les légumes et légumineuses connus dans les deux hémisphères — qui remontent jusqu'au mamelon couronné par la maison et par la petite pinède qui lui est adossée et qui regarde le vaste plateau, haut et torturé, qui en apparence constitue le socle de la Sierra. C'était, si on y regardait bien, une humble maison formée d'un ensemble bigarré de bâtiments cubiques et grossiers, d'un goût bien paysan, et qui, entourée de quelques demeures réellement somptueuses, souffrait de ce manque de manières et de cet attifement propres à la fille de la couturière habillée par sa mère qui met tout son orgueil à la vêtir des mêmes tissus et du même appareil que les filles de ses clientes." C'est nous qui traduisons.

7. De Lope, Monique, 1997a, "Léxico y semántica en el inicio de *Una meditación* de Juan Benet", *Analecta Malacitana, Comentario de textos literarios*, Anejo IX, Málaga.

8. Cf Fontanier, 1968, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion.

sèches qui entoure le terrain au bord de la rivière et un "chemin de ronde". L'image du château émerge au souvenir des activités enfantines, pêche aux grenouilles et chasse aux bestioles. On ne saurait s'arrêter cependant à une explication référentielle qui rapporterait à l'imagination enfantine la vision du mur de clôture en chemin de ronde. Dans l'enfance du narrateur, ce mur ne servait pas des jeux guerriers ; la comparaison "como si se tratara de un camino de ronda" appartient à la narration, et non à ce qui est narré, au passé de l'enfance. Quelques phrases plus loin, la description de la propriété fait apparaître "el cerrete coronado por la casa" ; la maison est construite au sommet d'une colline, là où le regard, sur la meseta castillane, trouve d'ordinaire le château fort dont la muraille défensive vient d'être mentionnée. La maison occupe l'emplacement du château, et sa silhouette "couronne" la colline, l'emploi de ce verbe accentuant la référence nobiliaire. Quelques années auparavant, la description de la maison familiale du narrateur de *Baalbec, una mancha* convoquait sous la plume de Juan Benet de semblables références :

En un pequeño collado, dominando la revuelta del Torce, estaba situada la casa, a la que se llegaba por un camino privado, señalado en la carretera de Macerta a Región a la altura del kilómetro nueve por dos pilonos de granito coronados por dos bolas, donde estaban grabadas — una en cada uno, con letra cursiva y pretenciosa — las iniciales de mi abuelo o del matrimonio, L.B.⁹

Dans cette description, qui précède d'une dizaine d'années celle de *Una meditación*, la maison est déjà située sur une hauteur, non loin de la rivière. Peut-être Juan Benet avait-il en tête une maison réelle : mais ce qui nous intéresse c'est le travail de sa représentation, qui l'ensère dans un semblable réseau de référence nobiliaire, sans que l'image du château ne soit pourtant ébauchée dans ce premier texte. La référence nobiliaire y est déjà présente cependant, car on y trouve l'expression "coronados por", que J. Benet réutilisera dans *Una meditación* pour indiquer que la maison est placée au sommet de la colline. Ici, ce sont les piliers, à l'entrée du che-

9. p.103-104. "Sur une petite colline, dominant le méandre du Torce, se trouvait située la maison, à laquelle on arrivait par un chemin privé, indiqué sur la route de Macerta à Région à la hauteur du km 9 par deux piliers de granite couronnés de deux boules, où étaient gravées — une sur chaque, en cursive prétencieuse — les initiales de mon grand-père ou celles du couple, L.B."

min, qui sont "couronnés par deux boules de granit". Or, évoquant la vétusté de ces piliers surmontés d'une boule, et leur transformation, quarante ans plus tard, par un autre propriétaire, le narrateur de *Baalbec, una mancha* développe la connotation nobiliaire virtuelle, en substituant à "coronados por" l'image d'une tête couronnée :

No habían hecho más que enfoscar la piedra con un revoco blanco y cubrir las iniciales de mi abuelo con dos piezas de azulejo : "Granja Santa Fe". Bastante deteriorada, de color pardo de monte, aún queba en pie una de aquellas bolas de granito que emergía de la pilastra revocada como la cabeza de un monarca repentinamente cubierto de un armiño de alquiler, en una comedia parroquial.¹⁰

La boule qui couronne d'abord le pilier devient tête de monarque : ainsi s'opère la délexicalisation de l'emploi spatial du verbe "coronar". Dans l'incipit de *Una meditación*, on peut observer la même délexicalisation, et la même réactivation de la valeur nobiliaire, cette fois par un croisement complexe avec l'image d'un château : après la mention du chemin de ronde, l'emplacement de la maison, posée sur le tertre... comme une couronne. L'évocation des jeux enfantins ajoute à ce réseau les activités réservées au moyen âge à la noblesse, la pêche et la chasse ; ramenées aux proportions de l'enfance par leurs objets respectifs, grenouilles et bestioles, elles contribuent cependant à la référence nobiliaire, avec le chemin de ronde et la couronne.

Ainsi décrite, la maison de campagne se temporalise. La coïncidence avec le château creuse l'écart du temps historique. Dans *Baalbec, una mancha*, les piliers de granit portaient les signes d'identité "prétentieux" du grand-père "parvenu", puis les marques ironiques d'une noblesse dégradée : "armiño de alquiler", "comedia parroquial". Dans la durée historique, du château à la maison de campagne, s'inscrit la prétention de la bourgeoisie à imiter la noblesse, puis à se substituer (faussement) à elle. L'incipit de *Una meditación* construit ce même sens. L'œil, qui, selon les

10. p. 110. "On avait simplement passé un crépi blanc sur la pierre et recouvert les initiales de mon grand-père de deux carreaux de faïence : "Granja Santa Fe". Assez détériorée, d'une couleur brune de montagne, une de ces boules de granit était encore debout et émergeait du pilier crépi comme la tête d'un monarque soudainement revêtu d'une cape d'hermine de louage, dans une comédie de paroisse."

mots de Bakhtine, partout cherche et trouve le temps, y relève une différence entre l'emplacement superbe de la maison et la réalité de sa modestie et de son mauvais goût ("adolecía de la falta de maneras y el emperifollamiento..."). C'est là ce qu'indique la seconde occurrence du verbe mirar, qui dévoile cette réalité : "Era, bien mirada, una casa humilde...".

Ainsi, en ce début de roman, la maison de campagne, qui regarde rétrospectivement vers l'espace lointain des temps géologiques, est à son tour regardée, en fonction de ce que prétend sa place et que dément son architecture. Une comparaison s'introduit alors, assimilant la maison et "la fille de la couturière habillée par sa mère qui met tout son orgueil à la vêtir des mêmes tissus et du même appareil que les filles de ses clientes". Tout surprenant qu'il puisse paraître, ce simulacre vient expliciter l'inscription symbolique de la maison de campagne dans une problématique socio-historique ; rapporté à la maison, il dit le ridicule et la faillite d'une bourgeoisie qui se calque sur la noblesse.

La référence familiale, présente dans les deux descriptions de maison de campagne auxquelles nous nous référons ici, participe, nous semble-t-il, à cette même problématique. Origine et fondation, lignage familial et transmission de la terre, toutes notions par où s'est définie la noblesse dans la durée sociale, sont ici en crise.

Dans *Baalbec, una mancha*, la maison (les piliers qui l'annoncent sur la route) est signée des initiales L.B. L'initiale est au début du nom, et croise donc la désignation de l'identité avec la sémantique de l'origine. León Benzal, le grand-père du narrateur, a fondé sa propriété en achetant une à une plusieurs parcelles au bord du Torce, puis il a fait construire cette maison. Cependant il y a un doute sur ce signe d'identité qui marque la propriété et son origine : les initiales étaient peut-être celles des prénoms du grand-père et de la grand-mère, León et Blanca. La formule qui introduit cette possible variante met en crise le patronyme, le nom du père¹¹. Au-delà des implications diégétiques, dans ce roman, la crise de l'origine débouche sur une crise de la durée sociale, exprimée par la déliquescence foncière et lignagère :

11. Sur les implications diégétiques de la formule énigmatique, cf De Lope Monique, 1997b, "Enigmes : *Baalbec, una mancha* de Juan Benet", *Tigre*, 9, Grenoble. Sur l'effacement de l'identité paternelle, la bâtardise et l'inceste, cf Cuevas, Mendoza, Carlos, Thèse, Lyon, 1998.

la quinta, las vegas junto al río, eran unos bancales de regadío... que al correr los años e iniciarse el declive de la familia, mi abuela fue arrendando, hipotecando y malvendiendo sin demasiado conocimiento de sus hijos.¹²

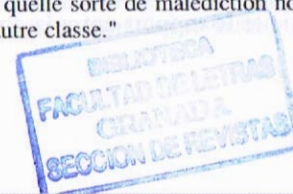
Et c'est encore de cette crise de la durée sociale qu'il s'agit, lorsque le narrateur, mesurant le temps à l'aune des générations, exprime son désarroi existentiel :

¿Ha conocido usted mucha gente, señor Huesca, que muriera en lecho de su padre? Yo no. Yo, a nadie. No quiero decir que eso sea una gran cosa. Al contrario casi es algo ridículo ; pero... ¿por qué una familia dura a lo sumo tres generaciones? ¿Ha conocido usted muchas familias (quiero decir, la casa, la tierra, la propiedad, los recuerdos, la misma educación y los mismos objetos que pasan de padres a hijos, incluso las enemistades), ha conocido usted muchas familias que prevaleciesen durante más de tres generaciones? Yo, ninguna. Debe ser porque no conozco ningún rey o ningún duque, o, por el contrario, será porque ne he tenido la suerte de nacer en el hogar del labrador más honrado. Pero me pregunto a veces qué clase de maldición arrastramos los que no pertenecemos a una clase ni a otra.¹³

La famille existe dans la durée : permanence des biens fonciers, mémoire, héritage moral et matériel. Le seuil des trois générations limite cette durée en aval, mais la crise est bien à l'origine. Ni nobles ni paysans,

12. p. 103 ; "la propriété, les terrains près de la rivière, étaient formés de terrasses irriguées... qu'au fil des années, lorsque commença le déclin de la famille, ma grand-mère donna en location, hypothéqua, et vendit à bas prix sans que ses enfants ne le sachent trop."

13. p. 125 ; "En avez-vous connu beaucoup, monsieur Huesca, qui soient morts dans le lit de leur père ? Moi, non. Moi, personne. Je ne veux pas dire que ce soit grand chose. Au contraire, c'est presque ridicule ; mais... pourquoi une famille dure tout au plus trois générations ? Avez-vous connu beaucoup de familles (je veux dire la maison, la terre, la propriété, les souvenirs, la même éducation et les mêmes objets qui se transmettent de père en fils), en avez-vous connu beaucoup qui prévalent pendant plus de trois générations ? Moi, aucune. Ce doit être parce que je ne connais pas de roi, ni de duc, ou au contraire, parce que je n'ai pas eu la chance de naître dans le foyer du paysan le plus honorable. Mais je me demande parfois quelle sorte de malédiction nous supportons, nous qui n'appartenons ni à l'une ni à l'autre classe."



ceux qui fondent leur propriété sur une richesse acquise, sur une richesse mercantile, ne construisent rien de durable et n'ont d'avenir que sur deux générations à leur suite.

La maison de campagne de *Una Meditación* s'inscrit dans les mêmes limites ; le texte l'introduit par son appartenance au grand-père du narrateur ("la de mi abuelo"), et la comparaison finale, en inscrivant deux autres termes du lexique familial, "hija" et "madre", y assure la présence des "trois générations". Aucun lien logique, du point de vue du récit, entre ce grand-père d'un côté, et la fille et sa mère de l'autre, pures virtualités comparatives. Mais justement, nous considérons que c'est parce que ces échelons généalogiques sont partie intégrante de ce chronotope qu'ils sont explicitement formulés dans la description initiale, alors même que la durée des trois générations est implicite dans l'expression "mi abuelo".

La citation ci-dessus, extraite de *Baalbec, una mancha*, éclaire un autre aspect de l'incipit de *Una meditación*. Leur rapprochement met en évidence le fonctionnement idéologique des références sociales que nous sommes en train de relever et que met en jeu le chronotope de la maison de campagne. Dans *Baalbec, una mancha*, la bourgeoisie apparaît comme une non classe. Contrairement aux roi, duc et paysan d'honneur, ses individus sont désignés par une périphrase qui dit la non appartenance : "los que no pertenecemos a una clase ni a otra". Elle est le siège social d'une non identité, et s'oppose ("al contrario") à la noblesse et à la paysannerie doublement définies par la terre et l'honneur ("el labrador más honrado"). Dans *Una meditación*, la maison concentre une référence à ces deux "classes" : substituée au château, elle présente une architecture "muy del gusto paisano". Mais, de même que pour l'expression généalogique, deux logiques se croisent dans ce texte ; les trois classes sociales, noblesse, paysannerie et bourgeoisie, y sont connotées ou dénotées. Mais leur rapport est complexe, et s'organise autour d'une logique hiérarchique. L'architecture paysanne de la maison, qui par sa situation se donne des airs de château, est mise en parallèle avec l'apparence ridicule et transgressive de la fille de la couturière, déplacée (déclassée) dans des atours semblables à ceux des clientes de sa mère. D'une part, couturière et clientes expriment des valeurs de service et de commerce, et renvoient bien à un fonctionnement bourgeois, complétant la trilogie sociale. D'autre part, il faut comprendre que si la maison rustique et paysanne entre en rapport avec le château, c'est par une transgression de la hiérarchie telle que l'explicite le rapport entre la couturière et ses clientes. Au-delà du brouillage

produit par l'assimilation des aspects roturiers de la maison "bourgeoise" à une rusticité paysanne, puis de celle-ci à un service artisanal, on voit émerger un élément stable, autre que la propriété foncière et la possession de l'honneur émerge : une hiérarchie fondée sur l'argent. La description de la maison, dans ces deux romans, met en place la caractérisation d'un système bourgeois qui fonde sur l'argent la place des familles et leur durée sociale. Dans un tel système, la ruine des familles et des individus signifie l'anéantissement de l'être moral au-delà de sa décadence économique :

No me refiero al hecho de que un día pueda quedarse sin un céntimo, es mucho más que todo eso. Porque eso, al fin y al cabo, no es más que un episodio... Le estoy hablando de la ruina, que las personas dejen de ser personas ; que las casas dejen de ser casas ; que la comida deje de ser comestible, y no se pueda arar la tierra. Que los padres se entreguen al castillazo para no verse obligados a devorar a sus hijos y los hijos se vuelvan a la caverna.¹⁴

La formule mythique qui définit de la ruine ("et qu'on ne puisse plus labourer la terre") renvoie à la "malédiction" dont le narrateur disait accablés "ceux qui n'appartiennent pas" à la noblesse ni à la paysannerie ; ainsi, à travers l'échec d'un système bourgeois figuré par et autour de la maison de campagne, c'est celui du temps historique qui est mis en scène. Hors l'histoire, les générations s'éteignent. La dernière phrase citée ci-dessus déconstruit le mythe de Saturne-Cronos qui dévore sa progéniture. La durée généalogique n'existe plus. Elle reste le privilège du château, mirage de la maison de campagne. Il nous faut donc revenir à la seule durée où celle-ci se plonge, à l'âge de la planète (mentionnée dans l'incipit de *Una meditación* sous la forme des "deux hémisphères"), à ce temps naturel où se côtoient sans se distinguer le mythe et l'histoire, comme dans cette vision qu'offre la fenêtre de la maison de *Baalbec, una mancha* :

Me había levantado por segunda vez, acercándome a la ven-

14. p. 122-123 ; "Je ne parle pas du fait que vous puissiez un jour vous retrouver sans le sou, c'est bien plus que ça. Parce que ça, en fin de compte, ce n'est qu'un épisode... Je vous parle de la ruine, quand les personnes ne sont plus des personnes ; quand les maisons ne sont plus des maisons ; quand la nourriture n'est plus comestible, et qu'on ne peut plus labourer la terre. Quand les parents se livrent à la bouteille pour ne pas se voir obligés de dévorer leurs enfants et que les enfants retournent aux cavernes".

tana : toda la llanura de Región aparecía bañada en una claridad plateada, fosforescente en el horizonte, en ese silencio y ese aroma — sin viento ni susurros nocturnos ni ruidos de árboles — de las atlántidas sumergidas, última aureola de todas las llanuras quiméricas donde un día existió y dejó de existir una civilización.¹⁵

La maison de campagne nous apparaît dès lors, dans la représentation qu'en proposent ces textes, comme un chronotope-pivot, où s'articulent deux temporalités, mythique et historique. Le schéma suivant résume ces aspects :

les deux hémisphères
le plateau tertiaire = socle de la montagne (double de la maison)
espace des origines (nature-mythe)
temps des origines (âge des cavernes)

(chronotope) maison de campagne rétrospection

le château fort (double de la maison)
projection historique
(XIX^e siècle — moyen âge)
crise de l'appartenance sociale
crise des générations

*Mirall Trencat*¹⁶

Roman commencé à Genève (Suisse) en 1968 et fini à Romanyà de la Selva (Catalogne) en 1974, *Mirall Trencat* raconte l'histoire d'une

15. p.123 ; "Je m'étais levé pour la seconde fois, et m'approchai de la fenêtre : toute la plaine de Región apparaissait baignée dans une lumière argentée, phosphorescente à l'horizon, dans le silence et le parfum — sans vent ni murmures nocturnes ni bruissement d'arbres — des atlantides submergées, l'aureole ultime de toutes les plaines chimériques où un jour a existé et cessé d'exister une civilisation."

16. Rodoreda, Mercè, 1974, *Mirall Trencat*, Club Editor, col. El club dels novel·listes, Barcelona.

famille de Barcelone : sa formation, son opulence, ses illusions, ses déceptions et sa disparition.

Le roman est divisé en trois parties : la première (dix-huit chapitres) raconte la jeunesse et la puissance de la famille (les mariages, les naissances...) ; la deuxième (vingt et un chapitres) narre la décadence de la famille et la crise du bonheur de ses membres (les morts...). La troisième partie (treize chapitres) relate dans une certaine mesure la vie d'outre-tombe de la famille.

L'histoire du roman se déroule presque exclusivement dans un même espace : une maison de campagne, « una torre » en catalan. Le sens du mot « torre », tel qu'il est employé ici, correspond à ces définitions :

- Maison située en dehors de la ville ou dans la banlieue, généralement entourée de jardin.¹⁷

- Maison à l'extérieur, en banlieue, etc., généralement destinée à y passer une période de temps.¹⁸

Or l'acception première de ce mot est la suivante :

- Construction de maçonnerie, cylindrique ou prismatique, plus haute que large, isolée ou dépassant un bâtiment, faite pour protéger une ville ou un château, pour regarder à grande distance, pour installer des cloches, une horloge, etc. (*Diccionari de la Llengua Catalana, Enciclopèdia Catalana*)

- Construction cylindrique ou prismatique plus haute que large, isolée ou dépassant un bâtiment, faite pour protéger une ville, un château, pour faire des observations, etc. (*Diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans*).

Tout au long du roman nous trouvons des éléments qui permettent au lecteur d'élaborer sa propre représentation mentale de cette maison de campagne. C'est au chapitre IV de la première partie de l'œuvre que se trouve la présentation et la première description de cet espace. Celle-ci est significative car elle contient déjà l'embryon de l'image de la maison qui sera récurrente tout au long du livre.

Les chapitres précédents racontent l'histoire des membres fondateurs

17. *Diccionari de la Llengua Catalana, Enciclopèdia Catalana*, Barcelona, 1995, p. 1933-1934.

18. *Diccionari de la Llengua Catalana*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1995, p. 1784.

de la famille : Teresa (la naissance de son fils illégitime et son ascension sociale grâce à deux mariages successifs) et Salvador Valldaura, deuxième mari de Teresa (ses amours avant Teresa).

Le titre même du chapitre IV désigne explicitement cet espace, "Una torre a Sant Gervasi", en le situant géographiquement dans un espace qui existe réellement en dehors de la fiction. Sant Gervasi est un quartier de Barcelone qui fut annexé à la ville en 1897. Jusqu'à la deuxième moitié du XIX^e siècle ce fut un village de peu d'habitants (moins de 400 en 1833), bâti de maisons seigneuriales. Au cours des années, sa situation en a fait un quartier résidentiel. Pour des raisons d'utilisation du sol urbain beaucoup de maisons de campagne et de maisons seigneuriales ont disparu.

Le début du chapitre IV raconte comment Salvador Valldaura, diplomate à Paris, prévoyant l'inadaptation probable de sa femme à la vie à l'étranger, envisage la possibilité de renoncer à sa carrière et de rentrer vivre à Barcelone. Dans cet esprit il charge son administrateur, Fontanills, de chercher une maison de campagne ("una torre").

Dans ce quatrième chapitre l'image de la maison de campagne se construit en cinq moments différents de la diégèse :

1 - Au cours de la conversation entre Salvador Valldaura et son administrateur Fontanills.

2 - Lors de la visite de la maison par S. Valldaura et Fontanills, le jour même de la conversation précédente.

3 - Deux semaines plus tard, après l'achat de la maison, pendant une conversation entre Valldaura, le notaire Amadeu Riera et Fontanills.

4 - Quelques jours avant le départ à Paris du couple Valldaura, quand celui-ci, accompagné de Fontanills, visite la maison avant sa remise en état.

5 - Après le retour de Paris de la famille Valldaura, agrandie par la naissance de leur fille, une fois les travaux terminés.

1.- La première référence à cet espace est donc faite pendant une conversation au cours de laquelle Salvador Valldaura demande à son administrateur de lui chercher une maison de campagne. Le narrateur omniscient nous rapporte ce dialogue :

Valldaura lui dit : (...) Je voudrais que, dès maintenant, vous me cherchiez une maison de campagne et ainsi je pourrais l'arranger petit à petit à mon goût. (p.86)

Son désir traduit un projet de transformation d'un espace qui pour l'instant n'est qu'une abstraction. Celui-ci va se concrétiser tout de suite grâce à la réponse de Fontanills :

Justement, lui répondit Fontanills, j'en ai une à vendre : d'un mauvais héritier, le marquis de Castelljussà, qui a dilapidé la fortune de ses parents. Mais elle est dans un grand état d'abandon. (p. 86)

Cette première évocation de la « torre » introduit une connotation sociale et financière. En effet la maison de campagne apparaît ici comme un bien foncier interchangeable appartenant à un membre de la noblesse. Le marquis de Castelljussà est qualifié de "mauvais héritier". Il est jugé négativement en raison de son attitude. En effet ce noble abandonne le système de transmission de la propriété qui est propre à la noblesse. La maison de campagne change de propriétaire non pas à travers le système de l'héritage mais à travers une transaction commerciale. En adoptant une pratique bourgeoise, le marquis de Castelljussà entre donc dans un système mercantile. La transmission par l'héritage est affectée ici d'un signe positif alors que la vente est affectée d'un signe négatif. L'opposition héritage/vente traduit donc une dévaluation du système bourgeois dans lequel tombe la noblesse dégradée.

Cette référence à la maison et à son propriétaire introduit déjà deux réseaux sémantiques significatifs qui interagissent et qui se compléteront par la suite au long de ce chapitre : un premier réseau formé autour de la notion de « noblesse » et un deuxième autour de la notion « décadence ». En effet les mots *marquis* et *Castelljussà* introduisent tous les deux la notion de noblesse : *marquis* en tant que désignation d'un titre nobiliaire et *Castelljussà* en tant que mot composé du terme *Castell* qui en catalan signifie château. Il faut donc revenir sur le mot *torre* Celui-ci s'intègre parfaitement à ce réseau grâce à son sens connoté qui prend ici toute sa signification : en catalan le mot *torre* peut désigner comme nous l'avons vu, la tour d'un château.

En ce qui concerne le réseau thématique formé autour de la notion de "décadence" celui-ci est constitué à partir des passages suivants : *mauvais héritier, a dilapidé la fortune de ses parents, état d'abandon*. La décadence de la maison apparaît donc comme conséquence d'une décadence éco-

nomique qui en même temps implique une décadence sociale : la noblesse se en crise.

2.- Le jour même ces deux personnages visitent la maison. La description de celle-ci est officialisée à travers le regard de Valldaura :

Ce jour même ils allèrent la voir et Valldaura tomba tout de suite amoureux d'elle : dans la partie haute de Sant Gervasi, dans une rue à moitié construite, entourée d'un grand jardin qui, du côté de derrière, au-delà d'une esplanade, se convertissait en forêt. (p. 86).

La maison de campagne est d'abord située du point de vue géographique et topographique. En ce qui concerne le point de vue topographique cette description traduit une double élévation : Sant Gervasi se trouve dans la partie haute de Barcelone et à son tour la maison se situe dans la partie haute de Sant Gervasi.

Elle est aussi décrite en fonction d'un double espace extérieur : l'espace externe qui ne fait pas partie de la propriété, c'est-à-dire la rue, et l'espace externe qui fait partie de la maison de campagne et qui entoure un bâtiment qui n'est ni nommé ni décrit. Cette description se base sur un rapport de contiguïté et de latéralité (à côté de, entourée de, au-delà de) qui permet justement d'éviter toute référence au bâtiment. L'évocation de la "rue à demi construite" traduit une transformation urbaine. Cette évocation permet de rendre cet espace vraisemblable. En effet, elle rappelle les vrais changements urbains que Sant Gervasi a subis depuis la fin du XIX^e siècle. Ce monde qui se métamorphose et qui s'urbanise s'oppose à un monde rural, agricole même, tel que le connote le mot *champ*.

3.- Deux semaines après cette visite, Valldaura achète la maison. Voici la conversation qui a lieu entre Valldaura, Fontanills et le notaire Riera, une fois l'affaire conclue :

« Quand le marquis de Castelljussà fut sorti du bureau avec le portefeuille plein de billets, Amadeu Riera félicita Valldaura : « Où veux-tu en venir, une maison de campagne avec plus de cent mille empanes de terrain ! » « Cent soixante-dix mille cinq cents !, dit Fontanills qui avait été très calme tout le temps. Et il ajouta : « Si

j'avais eu l'argent que vous avez, monsieur Valldaura, je ne l'aurais pas non plus laissée échapper. » (p.86)

La maison de campagne est donc définie en tant que surface. Elle apparaît à nouveau comme une marchandise et surtout comme une propriété foncière et une richesse économique. A travers cet achat, Valldaura apparaît devant le lecteur en bourgeois économiquement puissant face à un noble ruiné.

4.- Dans la deuxième partie de ce chapitre nous trouvons une longue description de cette maison de campagne. Peu avant de partir à Paris, Salvador et Teresa la visitent et "Fontanills les accompagna". Jusqu'à maintenant elle n'avait été décrite que du point de vue de l'espace extérieur. Maintenant la description se portera sur l'espace dans sa totalité : aussi bien extérieur qu'intérieur.

La maison est focalisée d'abord par le regard de Teresa. Lorsque celle-ci la vit, "(...) elle resta si surprise qu'elle n'eut que le courage de dire : Mon dieu, elle ressemble à un château !". Le mot château vient s'ajouter au réseau sémantique que nous avons vu auparavant formé autour de la notion de "noblesse". Cette image se matérialise par la suite. Le réseau se complète par un passage descriptif qui fait référence à deux tourelles (« torratxes » en catalan) et qui est décrit grâce à un plan d'ensemble de la maison en contre-plongée qui renvoie à l'image du château, image que nous pouvons rapprocher de celle qui illustre souvent les contes.

Au pied du portail en fer commençait une allée très large, avec des châtaigniers de chaque côté, et au fond, haute de trois étages, avec deux tourelles et tous les toits en carreaux de faïence verts, couverte par la vigne vierge dont les feuilles commençaient à devenir rouges, la maison se découpait sur un ciel d'automne. (p. 87).

Ensuite, le narrateur nous offre un plan plus rapproché du bâtiment, toujours en contre-plongée. Le regard du lecteur est orienté par la canne de Valldaura :

Il faisait du vent et les trois marches qui montaient jusqu'à l'entrée étaient à moitié ensevelies par des feuilles. D'un côté, touchant la porte, il y avait deux grandes jarres vernies, remplies de

terre, et quelques pots avec des plantes mortes. Valldaura leva sa canne et, montrant la terrasse soutenue par quatre colonnes en marbre rose qui protégeaient le tambour de porte, il dit : « Je le ferai couvrir avec des vitres et l'hiver nous pourrions y prendre le soleil. » (p. 87)

Cette maison qui semble fusionner avec la nature ("couverte par la vigne vierge dont les feuilles commençaient à devenir rouges") présente un éclectisme architectural : des tourelles de château¹⁹, "les toits en carreaux de faïence verts", et "la terrasse soutenue par quatre colonnes en marbre rose qui protégeaient le tambour de porte" de style néoclassique. Cet éclectisme renvoie au XIX^e siècle et au Romantisme.

Dans ce passage le réseau thématique de la "décadence" atteint son paroxysme en rejoignant celui de la "mort". En effet, ce plan rapproché de la maison est marqué par des images de mort ("les marches ensevelies", "les pots avec des plantes mortes") qui viennent se rajouter en *crecendo* à l'image crépusculaire du passage antérieur ("la maison se découpant sur un ciel d'automne"). Or, cette idée de mort trouve son opposition dans la nuance de renaissance introduite par le désir de transformation de Valldaura. Cette opposition nous renvoie à la première évocation de la maison de campagne (p. 8-12). Nous retrouvons la même idée dans ce que dit Fontanills en essayant d'ouvrir la porte qui donnera accès aux personnages et au lecteur à l'intérieur de la maison :

Fontanills mit la clé dans la serrure et fit des efforts pour ouvrir, pendant un moment : « Tout est rouillé, madame Valldaura ; mais nous l'arrangerons petit à petit ». Le vestibule était si grand qu'il semblait une salle de bal et, du côté gauche, un escalier d'une seule volée, avec sa rampe en fer forgé, montait en courbe jusqu'au premier étage. Ils parcoururent toutes les chambres ; il y avait des murs avec des bandes de papier décollé et la mauvaise odeur d'humidité étouffait. » (p. 87-88).

Dans ce passage apparaissent d'autres éléments qui appartiennent au réseau sémantique de la décadence : la rouille, le papier déchiré des murs, la mauvaise odeur, l'humidité. Encore une fois la notion de « décadence »

19. Plus loin, au chapitre XVII, deuxième partie du roman, nous trouvons le mot "meurtrières" ("espitrilles") dans la description d'une des tourelles.

est accompagnée de celle de « mort » à travers le verbe étouffer (« ofegar » en catalan, vocable qui regroupe les sens de mourir noyé ou étouffé).

Nous avons dit que la description de cette maison de campagne renvoyait à l'image du château. D'autres marques renvoient à cette image. La comparaison du vestibule avec une salle de bal et la référence à l'escalier courbe d'une seule volée rappellent la salle de bal et l'escalier du château du prince dans le conte *Cendrillon*. *Cendrillon* semble présent ici comme texte culturel. D'autres éléments nous permettent de supposer cela. En effet, au niveau de la diégèse de *Mirall Trencat* il se produit un changement social qui peut être rapproché de celui qui se produit dans la diégèse du conte *Cendrillon* : Teresa, qui à l'origine était poissonnière, devient bourgeoise ; de la même manière Cendrillon qui était servante devient princesse. Dans *Mirall Trencat* la maison de campagne cristallise ce passage.

De nouveaux indices du récit renvoient à un deuxième texte culturel. Voyons la suite de la description :

On accédait aux tourelles à partir du troisième étage par un escalier très étroit aux marches très hautes ; sur le premier palier il y avait une petite porte qui donnait sur le toit. Fontanills l'ouvrit : « Voulez-vous regarder dehors ? » Teresa poussa un cri : « Fermez ! ça me fait peur ». Ils s'arrêtèrent de monter. (p.88)

L'accès au toit de la maison se fait donc difficilement : un escalier très étroit, des marches très hautes et une petite porte. Cette difficulté se voit augmentée par le refus et la peur de Teresa de regarder à l'extérieur. Cet escalier étroit semble être la marque d'un nouveau texte culturel. Nous pensons au conte de Perrault *La Barbe Bleue* et au "petit escalier dérobé" que l'épouse de Barbe Bleue descend afin de regarder, craintivement, l'intérieur du cabinet interdit. Il s'agit d'une transgression à l'origine de laquelle Bruno Bettelheim voit "la tentation sexuelle" : "Barbe Bleue est un conte relatif à la tentation sexuelle".²⁰ Dans *Mirall Trencat* monter cet escalier et regarder sur le toit implique aussi une transgression. En effet, tout au long du roman le toit apparaîtra comme l'espace réservé à Maria et

20. Bettelheim, Bruno, 1976, *Psychanalyse des contes de fées*, Robert Laffont, col. "Réponses", Paris, p. 369.

à Ramon (les petits-enfants de Teresa), où a lieu leur amour incestueux. Cet espace sera transgressé par leur frère Jaume (I^{re} partie, chapitre XVII) et cette transgression impliquera sa mort.

La présence de ces deux textes culturels dans *Mirall Trencat* suggère l'intérêt qu'il y aurait à réaliser une étude interprétative plus approfondie du rôle du conte merveilleux dans ce roman, étude que, jusqu'ici, je n'ai pas pu entreprendre.

Après cette visite de l'intérieur de la maison, les personnages commencent celle de l'extérieur :

Il commençait déjà à faire nuit. Ils firent le tour par le chemin de dalles qui passait au ras de la maison. A droite, avec des branches qui touchaient presque le mur, il y avait un arbre aux feuilles étroites et brillantes. C'est un murier, n'est-ce pas ? demanda Teresa. « Oui madame ; et vous n'en verrez pas beaucoup de si hauts ». Au-delà du laurier il y avait un puits et deux bancs en pierre sous une pergola couverte de glycines sèches. Ils traversèrent l'esplanade et Teresa, regardant l'épaisseur des arbres qu'il y avait tout en bas, pensa : « C'est beau, mais tout cela m'effraie ». Ils marchaient parmi des fougères et des ronces. Sur les branches on entendait le roucoulement des tourterelles. « Cela, dit Valldaura, n'a jamais été une forêt : quand la maison a été construite cela devait être un parc ». « Je crois que vous avez raison, répondit Fontanills en regardant par terre pour ne pas trébucher ; c'est un parc abandonné ». Ils arrivèrent bientôt au bord d'un bassin entouré de lierre noir. « Ce bassin, madame Valldaura, ne sèche jamais ; au milieu il a plus de sept empanes de profondeur. Au fond du terrain, il y a trois cèdres centenaires. On dit qu'ils portent bonheur. Voulez-vous que nous allions les voir ? ». Soudain, dans le lierre au ras du sol, on entendit un bruit de bestiole apeurée. Teresa se rapprocha de son mari : « Partons... » Le vent, de plus en plus fort, faisait bouger les branches ». (p.88-89)

La description de cet espace nocturne extérieur est marquée aussi par le réseau sémantique de la décadence et de la mort : les glycines sèches, le bassin entouré de lierre noir, le parc abandonné (il faut souligner que par la suite, les tourterelles seront constamment un signe annonciateur de mort). Les dalles du jardin connotent aussi l'idée de mort : pensons aux dalles funèbres. Ce sens connoté deviendra dénoté par la suite. Après le suicide de Maria qui se jettera du toit pour mourir empalée sur une

branche du laurier, on placera une dalle funéraire au pied de l'arbre. Cette dalle aura plus tard un rôle important dans la diégèse.

En ce qui concerne le bassin (où mourra noyé le petit Jaume), nous pensons au "noir et lugubre étang, qui, miroir immobile, s'étalait devant le bâtiment", au "bassin noirâtre" de *La Chute de la Maison Usher* d'Edgar Allan Poe²¹. L'intertextualité se fera plus évidente dans le chapitre suivant, où nous rencontrons cette image : "...l'eau du bassin était verte, presque noire...". Dans les deux cas ce bassin à l'eau mortuaire sera accompagné de la référence aux trois cèdres centenaires. D'ailleurs, le cèdre, autant que le laurier, est un symbole d'immortalité. Il s'établit donc ici une relation antinomique : mort/immortalité.

Les réactions que déclenche la maison de campagne sont contradictoires ; d'un côté elle captive ("Valldaura tomba tout de suite amoureux d'elle", "C'est beau..."), de l'autre elle éveille un sentiment de peur, comme le montre l'attitude de Teresa : « Fermez, j'ai peur », « C'est beau, mais tout cela m'effraie », « Partons... ».

La peur de Teresa à l'égard de cet espace nous renvoie une fois de plus au conte *La Barbe Bleue*. Ce texte culturel a une action immédiate dans la diégèse. Teresa a peur d'un espace qui socialement ne lui correspond pas. Avec son installation dans la maison de campagne il se produit donc une transgression sociale. Cette transgression rejoint celle qui se produit lors de son passage de poissonnière à bourgeoise, que nous avons mis en rapport avec le texte culturel de *Cendrillon*, et qui était cristallisée par la maison de campagne. Nous pouvons donc parler ici d'un croisement entre les deux textes culturels *Cendrillon* et *La Barbe Bleue*, croisement qui traduit une transgression sociale. Cette transgression rejoint à son tour celle du « mauvais héritier » que nous avons analysée auparavant.

La maison de campagne possède aussi une dépendance séparée :

Ils sortirent de l'esplanade et Teresa vit qu'il ne faisait pas encore tout à fait nuit. Fontanills, le bras tendu, montra une petite maison de l'autre côté de l'esplanade, qui touchait presque les premiers arbres. « C'est la maison des lavoirs ; on peut aussi y mettre des outils... et derrière il y a un porche ». Il leur dit qu'il leur donnerait des rosiers à palisser pour qu'ils puissent couvrir les murs.

21. Poe, E.A., *Nouvelles histoires extraordinaires, La chute de la maison Usher*, Gallimard, 1974, p. 133-140.

« Le vieux qui garde mon mas²² de Premià a toujours des boutures d'une sorte de rosiers qui font des roses de couleur de chair grosses comme le poing. (p. 89)

Cet espace contient une marque, le mot "outils", qui renvoie au monde rural et agricole, monde connoté déjà auparavant par le mot "champ".

Le bâtiment principal est couvert de lierre et la pergola, de glycines. Les branches du laurier touchent presque le mur. Fontanills propose ici de couvrir les murs de la petite maison avec des rosiers. La maison est en fusion avec la nature. Cette idée se développera et s'intensifiera tout au long du roman. Dans cet espace de la maison de campagne, le monde végétal va acquérir une importance fondamentale.

5.- La dernière référence de ce chapitre à la maison de campagne se trouve dans la troisième partie de celui-ci :

Les travaux étaient déjà finis et la maison de campagne semblait un miroir. Les jardiniers passèrent encore beaucoup de jours à nettoyer les chemins, à arracher des herbes, à brûler des branches mortes et à planter des pétunias et des bégonias dans les parterres qu'ils avaient faits des deux côtés de l'allée de châtaigniers. Un dimanche matin, alors qu'ils n'avaient pas encore fini d'apporter les meubles, la famille Valldaura s'installa dans la maison de campagne avec tout les domestiques et une nourrice qui était un amour, chargée de colliers. (p.90-91)

La remise en état de la maison de campagne est presque terminée. La maison est assimilée à un miroir. La description est succincte : elle se fait à travers une simple comparaison. Le lecteur imagine le résultat : une maison rutilante. La brièveté de cette image en dit beaucoup plus qu'une longue description. Elle intensifie l'image de clarté et de vie en opposition à l'univers de décadence et de mort décrit jusqu'à présent. Les travaux dans le jardin consistent à éliminer tout indice de décadence. Nettoyer, arracher, brûler, planter : des verbes qui portent une idée de purification et

22. Mas (cat.) : exploitation agricole traditionnelle formée par une maison de campagne avec diverses dépendances, nommée souvent "masia", et à laquelle sont annexés forêt, pâturages et terres de labour. *Diccionari de la Llengua Catalana*, I.E.C.

de renaissance. La comparaison de la maison à un miroir renvoie à la comparaison maison/château que nous avons montrée auparavant ("sembla un castell"). Mais la ressemblance de la maison avec un château prend une dimension illusoire à travers la notion de simulacre que produit la référence au miroir. Cette deuxième comparaison dénonce le caractère fallacieux ou illusoire de l'ambition de la maison à convoquer l'image du château. Le rapport nous renvoie au désir que la bourgeoisie a de s'identifier à la noblesse, désir qui dans la diégèse se traduit justement par l'achat de la maison de campagne. En ce sens, la description de la maison de campagne transcrit une problématique sociale historiquement datée. La maison de campagne apparaît donc comme un chronotope.

Ce chapitre nous offre donc une image de la maison de campagne qui n'évoluera guère dans le reste du roman. Deux espaces différents constituent celle-ci : le parc et la maison. Le parc deviendra un espace sacré, presque mythique, réservé aux enfants ; la maison sera le monde des adultes. Cependant, ces deux espaces fusionneront à travers la végétation, une végétation presque animée.

À la fin du quatrième chapitre la maison est reconstruite, mais les images de décadence et de mort accompagneront toutes les références qui en seront faites au long du roman, jusqu'à sa destruction finale.

Disons encore que dans ce quatrième chapitre la maison est comparée à un miroir tant elle est propre et remise en état. Le mot miroir renvoie au titre du roman. À la fin de celui-ci, Armanda, la fidèle servante de la famille, se promènera dans la demeure avec un miroir qui reflètera "des morceaux de plafond, des morceaux de rampe, des dessins, des guirlandes du tapis qui couvrait les marches (...)" (p. 399). Elle trébuchera et il se brisera ; à la fin du roman, la famille Valldaura est également « brisée », une famille qui a vécu du souvenir et de l'auto-contemplation, enfermée dans cette sorte de tour d'ivoire qu'est la maison de campagne. C'est un univers complet qui disparaît. À la place de la maison, après la guerre, il y aura des appartements de luxe qui seront vendus à une nouvelle classe sociale, de nouveaux riches. *Mirall Trencat* décrit un monde qui, à partir de l'après-guerre, ne pourra plus survivre.

Les enfants de la troisième génération possèdent une maison de poupées. Celle-ci fonctionnera comme mise en abîme du jardin et de la demeure (roses peintes sur les murs, dame avec collier, monsieur avec moustache et sans œil,...). Elle renverra aussi à l'idée de mutilation et de mort.

A la fin du roman, la maison de campagne (habitée par les esprits) pourra être interprétée métaphoriquement comme un cercueil avec des offrandes florales aux morts. Les ouvriers qui viennent la démolir ne peuvent pas ouvrir le portail :

Les années et les pluies avaient entassé de la terre derrière lui. Tous en même temps ils se mirent à le pousser (...). Avec ses mains il enleva petit à petit le sable. Derrière la grille, par terre, il y avait beaucoup de petits bouquets de fleurs sèches. L'un des petits bouquets, des soucis, était encore tendre. Ils travaillèrent plus d'une heure avant de pouvoir ouvrir complètement le portail. (p. 424)

Les images qui suivent la dernière description de la maison ne font qu'intensifier le réseau thématique de la mort que nous avons vu dans le chapitre IV.

La représentation de cet espace qui naît aussi bien du récit que de la description est donc organisée sur des axes thématiques récurrents. Les réseaux ébauchés dans le quatrième chapitre ne feront que se compléter et s'affirmer tout au long du roman. Ils nous permettent de faire une lecture de la maison de campagne en tant que chronotope, qui débouche sur plusieurs niveaux de signification.

L'acquisition de la propriété par la bourgeoisie à la noblesse traduit le conflit entre ces deux couches sociales, la bourgeoisie prenant de l'importance face à une noblesse appauvrie et affaiblie. En même temps le patrimoine des nobles se transmet habituellement par l'héritage alors que celui de la bourgeoisie se construit par l'acquisition grâce à l'argent. L'aspiration bourgeoise à jouir de la stabilité de la noblesse est donc brisée dès l'origine par l'acquisition commerciale de cette propriété. En outre, dans la diégèse, cette transmission par l'héritage se complique d'un conflit familial entre Teresa et sa fille Sofia. En effet Sofia est déçue et indignée parce que, contrairement à ce que son père lui avait promis pendant son enfance, l'héritière de la maison est sa mère et non pas elle. L'appartenance identitaire est considérée comme perverse par Sofia.

Ce chronotope pose donc le problème du rapport entre la noblesse et la bourgeoisie : la bourgeoisie succède à la noblesse. Or la bourgeoisie apparaît aussi en crise. Cette crise touche les trois générations, mais plus

particulièrement la troisième. Elle se manifeste de différentes façons, à travers le problème de l'héritage mais aussi par l'inceste (entre Maria et Ramon), le meurtre (de Jaume), le suicide (de Maria) et la décadence économique.

Le sort de cette maison montre également les rapports entre cette bourgeoisie et une nouvelle classe riche qui apparaît dans l'Espagne du Franquisme. Ce sont les membres de cette dernière classe qui achèteront les appartements de luxe qui remplaceront la maison.

L'écriture de cet espace est donc une écriture du temps.

Temps du souvenir : la maison en est un réceptacle :

Ce qu'elle n'aima pas ce fut que sa mère ait insisté pour que, avant le voyage de nocces, ils passent un jour ou deux dans la maison de campagne : « Ainsi le souvenir restera entre ces murs... » (p. 166).

Temps généalogique : celui des trois générations d'une même famille.

Temps historique : Moyen Age (références au château), XIX^e siècle (éclectisme architectural de la maison de campagne), période de la Guerre Civile espagnole (la maison confisquée par des militants républicains qui désirent la transformer en un espace public), l'après-guerre.

Temps social enfin : dans l'ordre, à travers les rapports noblesse/bourgeoisie, les républicains, et les nouveaux riches.

**ESPACES, TEMPS ET CHRONOTOPES
DANS
NUBOSIDAD VARIABLE,
DE CARMEN MARTÍN GAITE.**

Catherine Dravet, ARM
Université de Provence

C'est Mikhaïl Bakhtine qui, le premier, a introduit le concept de chronotope dans le domaine de la littérature. Il a développé sa théorie dans deux ouvrages, *Esthétique de la création verbale* et surtout *Esthétique et théorie du roman*¹ : le chronotope y est présenté de différentes façons, mais il est avant tout défini comme "la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature" (Bakhtine 1978, p. 237) et "la principale matérialisation du temps dans l'espace" (Bakhtine, 1978, p. 391).

Pour la critique russe, les catégories narratives de l'espace et du temps étaient en effet particulièrement significatives ; il discernait notamment trois sortes de temps : le temps fictif (celui des événements du roman), le temps historique et le temps cyclique. Le temps historique est le temps

1. Bakhtine, Mikhaïl, 1984, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, bibliothèque des Idées ; et 1978, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, Collection Tel.

chronologique, linéaire : c'est le temps des générations, des sociétés, de l'économie... Le temps cyclique apparaît comme un temps circulaire, propre aux rythmes de la nature, de la vie, mais aussi très rattaché à la temporalité des mythes.

Les différentes significations que Bakhtine a données au mot "chronotope" ont été répertoriées il y a quelques années par Henri Mitterand, dans le cadre d'une étude sur *Germinal*². Il y précise que les chronotopes peuvent aussi correspondre à des "motifs" ou "thèmes spatio-temporels", à des "figurations thématiques de surface telles que la route, le château..." (Mitterand, 1990, p. 187). Il est donc possible d'analyser les valeurs chronotopiques d'un espace romanesque bien particulier.

C'est ce que nous nous proposons de faire ici, à propos d'un texte tiré du roman *Nubosidad variable*, de Carmen Martín Gaité. Cette œuvre publiée en 1992 présente en effet un espace fortement lié au temps : une maison située à Madrid. Nous observerons surtout de quelles manières le temps s'inscrit dans la description de cet espace et quelles conceptions du temps peuvent en découler.

Nous avons sélectionné les passages qui nous semblaient les plus significatifs du point de vue de l'espace et du temps. La narratrice s'appelle Sofía, et elle évoque ici une fête à laquelle elle s'est rendue avec son mari :

Gregorio Termes vive en un chalet enorme con piscina que se acaba de construir por Puerta de Hierro ; y a través de los comentarios de algunos asistentes a la fiesta (que se daba también para inaugurar este Escorial Posmoderno)...³

Dès la première phrase, la maison est dépeinte comme un espace exceptionnel, placé sous le signe de l'immensité, de la nouveauté, et, surtout, de l'argent. Sa situation géographique le confirme : à Madrid, Puerta de Hierro est un quartier de la bourgeoisie aisée.

2. Mitterand, Henri, 1990, Zola, *L'histoire et la fiction*, Paris, PUF, chapitre "Chronotopies : la route et la mine", p. 179-198.

3. Martín Gaité, Carmen, 1992, *Nubosidad variable*, Barcelona, Anagrama, p. 77. Toutes les citations sont tirées de cette édition.

Le propriétaire, Gregorio Termes, est un ami du mari de Sofía ; c'est un architecte orgueilleux qui a su s'enrichir et fréquente maintenant les hautes sphères de la société. La narratrice a déjà évoqué ce personnage antipathique dans l'un des chapitres précédents : c'est lui qui a dessiné les plans de sa nouvelle salle de bains, une pièce immense et luxueuse qu'elle a baptisée "El Escorial". On retrouve ici une allusion ironique à ce monument célèbre et à ses proportions grandioses, et cette comparaison construit une image de la maison qui est assez singulière. Elle confère à l'espace un aspect religieux, presque sacré, puisque l'Escorial est un monastère. Bâti au XVI^e siècle, à la demande de Philippe II, c'est aussi un ancien Palais Royal ; or, pour Bakhtine, le château est un espace imprégné par le passé (Bakhtine, 1978, p. 387). Il a non seulement une référence historique, mais aussi une référence sociale : ce sont les notions de pouvoir, de royauté et de noblesse que la comparaison fait apparaître. Gregorio Termes est ainsi présenté comme un monarque, et la fête qu'il a organisée peut renvoyer à celles qui étaient données à la Cour.

Il ne faut cependant pas oublier que dans le texte le nom "Escorial" est associé à l'adjectif "Posmoderno". Mouvement architectural, le post-modernisme est apparu dans les années soixante et se caractérise par la revendication des styles antérieurs, et celle d'une continuité historique. D'un point de vue temporel, l'expression "Escorial Posmoderno" fait donc surgir les notions d'héritage et de prolongement ; pourtant, dans l'espace de la villa, le temps historique ne s'affirme pas comme un développement ininterrompu. En fait, l'idée de continuité historique apportée par l'architecture postmoderne se heurte à une sorte de rupture, une rupture convoquée par la réunion de deux éléments très différents et par l'ironie qui s'en dégage.

Un autre mot du texte cité ci-dessus possède des implications temporelles : c'est le mot "fiesta". Il relève en général du temps cyclique, puisqu'il est rattaché aux notions de célébration et de commémoration. La présence du verbe "inaugurar" peut le relier à la nouveauté, au commencement et à une tradition sociale ; mais en réalité, il n'y a pas d'autre début que la fête, et c'est bien une image du temps cyclique qui s'impose alors.

Sofía fait ensuite la connaissance des personnes présentes à la fête :

...una rubita muy pálida con gesto displicente (...). Yo al principio creí que sería hija del anfitrión, porque era la única que parecía controlar, aunque con mando a distancia, aquella confusa Babel. Pero no. (p. 78)

L'allusion à la tour de Babel implique en quelque sorte une "remontée dans le temps", après l'assimilation de la villa au Palais de l'Escorial, puisqu'il s'agit maintenant d'une époque beaucoup plus lointaine : le temps de référence est le temps biblique, qui se projette dans celui du mythe. Le contraste entre ces deux comparaisons apparaît donc au niveau temporel mais également au niveau architectural aux formes carrées de l'Escorial succède la forme pyramidale de la tour. La Tour de Babel aurait en effet été construite suivant le modèle des ziggourats, édifices typiques de l'architecture mésopotamienne antique. Ces tours très hautes comprenaient différents étages, des terrasses qui devenaient de plus en plus étroites lorsque l'on s'approchait du sommet. Cette image de la Tour de Babel renvoie d'autre part à la notion de confusion des langues, à travers l'adjectivation, "confusa Babel".

L'inscription du temps cyclique dans l'espace, avec l'évocation de cette mythique Tour de Babel, réactive la portée mythologique du mot "anfitrión". Ce mot désigne couramment la personne qui reçoit des invités, mais il a pour origine une figure de la mythologie classique, Amphytrion, célèbre pour ses banquets ; pendant de nombreuses années, il fut considéré comme le père d'Hercule alors que celui-ci était en réalité le fils de Zeus. Une fois actualisée la valeur mythologique de "anfitrión", on peut considérer que sa présence entraîne une temporalisation indirecte de l'espace, d'ordre mythologique. Mais l'idée d'une confusion sur les liens paternels, liée à cette figure, entre aussi en rapport avec le temps générationnel ; cette confusion est en quelque sorte projetée sur Gregorio et Aglae, puisque, durant quelques instants, Sofía pense qu'ils sont père et fille. Cette hypothèse aurait pu conduire à l'émergence d'un temps historique, générationnel, mais elle est fautive, ce qui suscite d'ailleurs une certaine incompréhension chez la narratrice :

La fecha de aparición de la rubita de los pantalones morunos plantea una incógnita... (p. 78)

L'espace de la villa n'est pas lié à une véritable génération ; le substantif "aparición" indique qu'une sorte de génération spontanée est envisageable, créant une rupture dans la chaîne historique de la reproduction.

On retrouve encore une indication temporelle avec "mando a distancia", qui est une marque d'historicité : la maison est en effet présentée comme un objet technique caractéristique de cette fin de siècle.

L'évocation de l'espace est donc doublement temporalisée par un temps historique et par un temps cyclique, plus précisément biblique et mythologique. D'un point de vue chronotopique, on se trouve face à une double situation contradictoire. Si l'on envisage le texte selon une perspective diégétique, on constate que le temps historique domine le temps cyclique : Aglae contrôle cette seconde Babel avec une télécommande. Mais si l'on suit l'ordre narratif, on remarque que, même si le temps historique émerge le premier, il débouche sur le temps cyclique. D'un point de vue temporel, la phrase est donc très ambiguë : c'est une forme de temporalisation indéterminée. L'opposition entre les deux temps est d'ailleurs soulignée par celle qui existe entre "controlar" et "confuso". La conception du temps qui pourrait se dégager de ces images n'est donc pas bien définie. Poursuivons notre analyse :

A sus hijos y a su santa esposa se ve que Gregorio los tiene aparcados en otra casa del barrio de Argüelles donde vivían antes de ser él tan moderno. (p. 78)

Gregorio est ici présenté comme une personne "moderne", un adjectif qui rappelle l'expression "Escorial Posmoderno". Mais modernité et post-modernité sont deux notions distinctes, comme le souligne Edmond Cros :

Le préfixe *post* suggère à la fois un bilan, un héritage et une fracture, autrement dit un champ notionnel structuré autour de la continuité et de la rupture, ce qui n'est pas le cas de la modernité qui transcrivait — ou du moins semblait transcrire — une rupture radicale avec le passé. Car *moderne* n'est pas synonyme de *nouveau* ; le *nouveau* a vocation à devenir *ancien* et suggère un mouvement cyclique ; le *moderne* est essentiellement connoté comme rupture...⁴

⁴ Cros, Edmond, 1996, "Sujet culturel et postmodernité : remarques sur une déhistorisation" dans *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*, Textes réunis par Georges Tyras, Numéro hors-série de *Tigre*, Cerhous, Grenoble, p. 16.

Les diverses manifestations du temps historique ne coïncident pas, puisque c'est un temps de la modernité qui correspond à un espace post-moderne. Mais le fait que le moderne soit lié à l'idée de rupture devient extrêmement intéressant lorsqu'on le met en relation avec l'intrigue : en devenant moderne, Gregorio Termes a en quelque sorte "rompu" avec son ancienne vie, il n'habite plus au même endroit, ni avec les mêmes personnes. Ainsi, malgré la présence de nombreux invités, les personnes censées tenir une place importante dans son existence n'assistent pas à la fête : non plus qu'au paragraphe précédent, le temps des générations n'est inscrit dans l'espace. C'est donc une maison totalement dépourvue de repères familiaux qui est dépeinte par la narratrice. Il est en fait question d'une rupture avec le modèle familial traditionnel, dont les aspects traditionnels sont signifiés par l'emploi du mot "santa".

Cette rupture coïncide, nous venons de le voir, avec un changement d'espace. L'adjectif "otra" convoque les notions de dualité et de différence tout en indiquant qu'il y a deux maisons. Au côté brillant, ostentatoire de la nouvelle villa s'oppose en effet "l'autre maison" et son aspect assez sombre, connoté par le mot "aparcados". C'est d'ailleurs par ce mot que l'espace où vivent la femme et les enfants de Gregorio Termes est pénétré par une valeur temporelle : le verbe "aparcar" est principalement employé à propos des véhicules et de leur stationnement ; par conséquent, il convoque le temps historique. Il offre l'image d'une maison en quelque sorte "déshumanisée", d'un garage même, puisque ses occupants sont assimilés à des voitures. La représentation que l'on peut se faire d'un garage est fréquemment liée à la notion de latéralité : c'est un espace souvent placé "à côté" d'une villa. La maison située à Arguelles serait ainsi un espace latéral, périphérique, face auquel la nouvelle villa apparaîtrait comme un espace central.

Sofia semble cependant plus intriguée par l'identité et les habitudes de la nouvelle fiancée de Gregorio que par le sort qui est réservé à sa femme et ses enfants :

Se llama Aglae y es una diseñadora de modas con mucho futuro. Lo que no sé es si vive fija en el chalet o medio pensionista. (p. 78)

Ici, c'est le problème de l'occupation de l'espace qui est posé de façon ironique. Henri Mitterand distingue trois sortes d'espaces romanesques : l'espace géographique, l'espace de la vie individuelle, et l'espace social, "qui répartit les foules, organise et règle leur travail et leur conduite" (Mitterand, H., 1990). On peut donc penser que, de façon paradoxale, la villa de Gregorio appartient à la troisième catégorie spatiale : avec "medio pensionista", cette maison apparaît en effet comme un établissement scolaire ou un hôtel, mais pas comme un foyer conventionnel.

D'autre part, les mots "fija" et "medio pensionista" convergent pour nous donner l'image d'un espace en rupture avec le temps historique. "Medio pensionista" renvoie à un temps "divisé par deux", et surtout à un temps rythmé par les repas, qui, chaque jour, sont servis à la même heure. L'adjectif "fija", lui, fait référence à ce qui ne bouge pas ; ce n'est donc pas la continuité mais l'immobilité qui est par là envisagée : cette notion de temps immobile fait elle aussi écho à la fixité du cycle.

On retrouve cette idée d'une temporalité cyclique à quelques lignes de là :

Me miro con cierto escandalo cuando le pedí polvos de talco para una mancha de mayonesa que se me había caído en la falda. (...)

- Polvos de talco? *Are you kidding? There are no babies here, oh, thanks.*

(...) preferí desahogarme en la lengua de mis mayores, que la domino mejor.

- Oye, guapa, pero aunque no haya niños chicos. Una casa sin polvos de talco, bicarbonato y un huevo de madera, malos cimientos tiene. (p. 78-79)

Ce qui retient l'attention au premier abord, c'est la façon dont s'exprime Aglae, puisqu'elle parle tour à tour en espagnol et en anglais. Cet élément de confusion des langues rappelle l'image de la Tour de Babel.

Mais d'autres aspects sont à prendre en considération, notamment le fait de mentionner qu'il n'y a pas de jeunes enfants : l'absence de générations est une fois encore soulignée.

On retrouve aussi l'idée d'absence, de manque, dans la dernière phrase. Il serait en effet impossible de trouver du talc, du bicarbonate ou un

œuf à reprendre dans la maison. Il s'agit pourtant d'éléments de base dans la vie quotidienne et familiale, puisqu'ils sont respectivement utilisés dans les domaines de l'hygiène et de la cosmétique, de la cuisine traditionnelle, et de la couture. Ils renvoient à des comportements et à des travaux féminins, et donc au vécu historique. En leur absence la villa ne peut être considérée comme un foyer classique, et elle n'est pas liée à la tradition, qui est une forme de transmission. C'est son côté superficiel qui est mis en évidence : une grande importance est attachée aux apparences, au luxe, mais tout n'est qu'ostentation ; il n'y a pas d'objets véritablement utiles. D'autre part, le mot "cimientos" désigne les fondations d'une maison et, plus généralement, les bases de quelque chose ; la maison serait en fait un espace sans support, sans fondement : un espace sans origine.

Les représentations de l'espace sont souvent temporalisées, et le texte que nous venons d'analyser en est un bon exemple. Dans ce cas précis, l'analyse de la description de la maison et des façons dont le temps y apparaît nous a permis de constater que c'est le temps cyclique qui y acquiert la plus grande importance.

Au début du texte, l'évocation de l'Escorial et de l'architecture post-moderniste pouvait faire penser que l'histoire et la continuité étaient très liées à l'espace. Mais une étude plus approfondie démontre que ce n'est pas le cas. Hormis quelques indices relatifs à des époques précises, la villa semble ne pas avoir de lien solide avec l'historicité. Elle n'a pas de rapport avec les notions de début et de déroulement chronologique, et on a également remarqué une insistance sur l'absence des générations. Tout paraît donc converger pour nous donner l'image d'un espace en rupture avec le temps historique ; c'est le temps cyclique qui est le temps de référence, comme le soulignent, entre autres, les allusions à la fête ou au mode d'occupation de l'espace, ou les décalages temporels imposés par les comparaisons avec l'Escorial ou Babel, qui bouleversent l'ordre chronologique.

La façon dont on voit le temps dans l'espace traduit une représentation idéologique, un vécu individuel, et même social, du temps. Ce vécu temporel se modifie selon les circonstances socio-historiques. Par conséquent, le roman peut nous informer sur le sentiment du temps que possède l'auteur et sur la conception du temps historique de la société dans laquelle il évolue ou a évolué. Pour Carmen Martín Gaité, qui est née en

1925 et a toujours vécu en Espagne, le temps n'est pas perçu de façon linéaire : il n'avance pas, revient toujours à son point de départ ; il s'est en quelque sorte arrêté, il est immobile. Ce sentiment du temps peut paraître assez singulier, mais il est sans doute en partie explicable par la situation politique de l'Espagne à partir de 1936 : le pays a connu le même régime dictatorial et le même dirigeant pendant près de quarante ans...



UN EXEMPLE D'ESPACE TEMPORALISÉ :

VILLA VALENTÍ DANS EL AMANTE BILINGÜE DE JUAN MARSÉ

Claire VIALET

(DEA Etudes Romanes, Université de Provence)

En 1990 Juan Marsé publie pour la première fois *El amante bilingüe*,¹ roman dont l'action se situe à Barcelone. Le personnage principal, Joan Marés — qui naît en 1933 et disparaît en 1986 — est issu du quartier du monte Carmelo, essentiellement peuplé de "charnegos", c'est-à-dire d'Espagnols provenant d'autres régions que la Catalogne. On peut rappeler que leur émigration était motivée par des raisons économiques et que la majorité d'entre eux venait d'Andalousie. Enfant, Marés traîne dans la rue avec sa bande de copains et découvre un jour Villa Valentí dont la richesse contraste fortement avec le milieu qui lui est familier. Plus tard, il fait la connaissance de la fille de la maison, Norma Valentí, et il l'épouse. Après quelques mois passés dans la villa le couple s'installe dans l'immeuble à la mode conçu par Ricardo Bofill : Walden 7. Cet espace sera le théâtre de la trahison de Norma. Après leur séparation, Marés partage son

1. Marsé, Juan, 1990, *El amante bilingüe*, Barcelona, Ed. Planeta.

temps entre le centre de Barcelone où il erre, et Walden 7. Etant toujours éperdument amoureux de sa femme, il tente de la reconquérir en prenant l'apparence d'un "charnego", type d'homme auquel elle est sensible. À partir de là s'entame un processus de dédoublement. Le personnage principal prendra alternativement les identités de Marés et de Faneca. — Or un "véritable" Faneca faisait partie, avant d'aller tenter sa chance ailleurs, du groupe d'amis de Marés. — Le personnage hybride constitué par cette double identité devra passer par la villa pour pouvoir mener à terme sa reconquête. Il apparaît donc que les étapes importantes de la vie du personnage sont associées à des espaces et que la villa a un statut particulier dans cet itinéraire spatial, comparable à une parabole dans la mesure où certains espaces sont le cadre de l'ascension sociale de Marés tandis que d'autres sont le cadre de sa décadence.

Après cette première présentation du roman, et avant d'aborder véritablement l'étude des représentations de la villa, il convient d'expliquer succinctement comment fonctionne le jeu des narrateurs. Deux instances narratives se relaient : une première personne qui n'est autre que Joan Marés, et un narrateur extra-diégétique² qui raconte à la troisième personne. Marés s'exprime par la médiation de l'écriture dans trois cahiers où il évoque ses souvenirs. Cette narration seconde permet de donner des informations sur tout ce qui est antérieur à 1985, date à laquelle nous situons le narrateur extra-diégétique. Cependant il faut remarquer que, même si la fonction de ce dernier n'est pas de rapporter les événements passés, il en a connaissance et le laisse entrevoir ponctuellement comme à la page 212 :

Hace muchos años, cuando era un muchacho solitario y se sentaba con su antifaz negro en las esquinas del barrio a vender tebeos y novelas de segunda mano, Marés soñaba que de mayor escribiría un libro maravilloso...

Ces quelques mises au point étant faites, nous pouvons maintenant centrer notre attention sur la villa. Elle est évoquée à travers deux types de références : celles qui tendent à l'ancrer dans la réalité et contribuent à ce que Henri Mitterrand appelle "l'illusion réaliste"³. Elles participent de la

2. Genette, Gérard, 1972, *Figures 3*, Paris, Seuil, p. 255.

3. Mitterrand, Henri, 1994, *L'illusion réaliste*, Paris, PUF.

recherche "d'effets de réel"⁴ qui répond à la volonté de donner à la fiction les apparences de la réalité. D'autres tendent à l'ancrer dans l'irréalité. C'est à partir de ce constat que nous développerons notre réflexion sur la temporalisation de Villa Valentí. Il semble en effet qu'à l'irréalité soit associé le temps mythique ou figé, et qu'à la réalité soit associé le temps historique.

Intéressons-nous en premier lieu aux éléments descriptifs qui participent de "l'illusion réaliste". L'abondante toponymie en est un : elle permet d'ancrer les espaces privilégiés dans la réalité et de les inclure dans l'ensemble de la ville. Ainsi les abords de Villa Valentí sont assez longuement évoqués dans le troisième cahier :

Durante mucho tiempo, el trayecto habitual de la pandilla deslizándose con el patín había sido monte Carmelo-Sagrada Familia, bajando a tumba abierta por Sardenya ; pero este verano descubrimos la avinguda Mare de Déu de Montserrat dirección Horta. Tiene más curvas y es más emocionante. Poco antes de la calle Cartagena hay una doble curva, y en seguida, a la derecha, arranca la interminable verja de Villa Valentí... (p. 126-127)

La situation de la villa s'appuie sur des références précises. Nous reviendrons ultérieurement sur cette reconstitution du quartier, rigoureuse et fidèle à la réalité et qui constitue un "effet de réel".

Un premier élément de description à proprement parler de la villa apparaît à la page 125 :

En la avinguda Mare de Déu de Montserrat hay una torre modernista de cupulas doradas...

L'adjectif "modernista" ancre la villa dans un mouvement artistique caractéristique d'une certaine époque relativement courte allant de 1880 à 1916. On pourrait définir le modernisme architectural comme une volonté de dévoiler l'histoire de l'architecture nationale et de la réinterpréter dans le contexte contemporain. Le dynamisme de ce mouvement s'est particulièrement fait sentir en Catalogne où il a été de pair avec celui de la "renaixença". Un des grands noms du modernisme catalan apparaît à la page 127 :

4. Barthes, Roland, 1984, *Le bruissement de la langue*, Paris, p. 167-174.

Las cupulas doradas emergen por encima de los árboles, y a un lado, en una depresión del terreno seco y expoliado, sobrevive un viejo templete gaudiniano con máscaras de metal.

C'est ici l'adjectif "gaudiniano" qui nous intéresse particulièrement. Ainsi, les références au modernisme en général et à l'architecte Antonio Gaudí i Cornet en particulier tendent à inclure Villa Valentí dans l'ensemble des espaces représentatifs de cette époque, parmi lesquels nous pouvons citer à titre d'exemple : la casa Milà, la casa Batilo ainsi que les constructions du parc Güell. Certains des éléments descriptifs de la villa constituent donc en même temps des éléments de temporalisation.

Cependant, les diverses indications qui semblent faire de Villa Valentí une réalité objective sont minimisées par les très nombreux procédés qui la déréalisent et la rendent atemporelle.

Ce sont tout d'abord les références à l'univers du conte qui nous mènent à dire que Villa Valentí est un espace atemporel. En effet on remarque une certaine analogie entre la villa et le château de *La Belle au bois dormant*. Ainsi on relève quatre fois l'expression "la fantástica torre" (p. 90, 125, 145). Si "fantastique" s'emploie pour exprimer la surprise, il ne faut pas oublier que son sens premier est "qui est créé par l'imagination", "qui n'existe pas dans la réalité". Il en va de même pour "fabuleux", que nous rencontrons page 17, et dont l'étymologie renvoie à la sphère du langage, et donc à l'irréalité concrète.

- Vivimos unos meses con las dos viejas tías solteronas en Villa Valentí, la fabulosa torre del Guinardo.

Les éléments de comparaison contribuent aussi à faire de Villa Valentí un lieu irréel. Ainsi lorsque Joan se souvient du soir de fête à la villa il écrit :

De pronto se encienden todas las luces de la villa como si fuese un castillo de fuegos artificiales... (p.137)

Le château avec lequel la villa est comparée est une référence enfantine et nous fait entrer dans le monde des contes de fées. Puis Joan évoque les feux d'artifice. Or la pyrotechnie est l'art de l'illusion, surtout pour les enfants. Plus tard, quand Faneca rencontre Norma à la villa il dit :

- Tiene uzté una casa que parece mismamente un palacio...
Fabuloso. (p. 152)

Et c'est précisément parce qu'elle le paraît qu'elle ne l'est pas. L'élément comparatif qu'est le palais, renforcé par l'adjectif "fabuloso" dont nous avons déjà vu les implications, nous fait poursuivre sur la voie de la déréalisation.

Étudions maintenant les références plus systématiques à *La Belle au bois dormant* :

En laAVINGUDA Mare de Déu de Montserrat hay una torre modernista de cúpulas doradas, agazapada tras una fronda de abetos y pinos y separada de la calle por una verja interminable. (p. 125)

et

Poco antes de la calle Cartagena hay una doble curva, y en seguida, a la derecha, arranca la interminable verja de Villa Valentí y corre a lo largo de la acera custodiando el frondoso parque. (p. 127)

La végétation et la grille ont une fonction de protection particulièrement mise en relief par l'emploi du verbe "custodiar". Et au chapitre 8 de la première partie, Faneca précise qu'il s'agit d'une "verja de lanzas" (p. 48). Dans l'imaginaire enfantin, la grille peut représenter un rempart contre de potentiels ennemis. Enfin, un autre détail important, bien qu'il nous éloigne un peu du conte *La Belle au bois dormant*, se trouve page 125 :

En la imponente puerta de hierro labrado forjado campea un dragón alado hollando lirios negros.

Comme dans tous les contes et mythes, le dragon s'érige en gardien d'un trésor ou d'une princesse et il est indispensable de le combattre. C'est une des épreuves par lesquelles doit passer le héros. Quant à la végétation, le seul adjectif "agazapada" appliqué à la villa suffit à montrer sa fonction. Mais nous pouvons remarquer au passage que la végétation dont il s'agit est particulière. En effet, "los abetos y pinos" sont des résineux. La notion de permanence qu'ils connotent contribue donc à situer la villa hors de l'écoulement du temps.

Enfin, arrive le moment où Marés peut entrer dans la villa, et la description qu'il fait de son entrée dans le parc ne peut que nous faire penser au moment où le Prince Charmant parvient à entrer dans le parc du château de la Belle. Il peut entrer car la végétation s'ouvre devant lui.

Un sendero de grava me conduce hasta el corazón rumoroso del parque, donde se abre un gran espacio ajardinado con el estanque de aguas verdosas y la torre con el esbelto porche. (p. 130)

La description se fait de l'extérieur vers l'intérieur, suivant le mouvement du protagoniste.

Par ailleurs la couleur dorée apparaît à plusieurs reprises lorsque sont évoquées les coupes de la villa. Cet apparent détail est très important. Nous avons pu lire à la page 125 :

En la avinguda Mare de Déu de Montserrat hay una torre modernista de cupulas doradas...

Cette couleur est caractéristique des contes de fée où elle a une valeur particulière. Comme le dit Vladimir Propp :

L'or figure si fréquemment, si nettement, sous des formes si variées, que l'on peut à juste titre appeler ce royaume le royaume d'or. Ceci est un trait si typique, si solidement ancré, que la proposition "tout ce qui est lié au trois fois dixième royaume peut avoir la couleur de l'or" peut être inversée : "Tout ce qui a la couleur de l'or révèle par là même son appartenance à l'autre royaume".⁵

Ainsi le fait que Villa Valentí soit décrite comme un espace issu des contes de fée la situe en marge du temps qui passe. Elle semble s'inscrire dans un temps que l'on pourrait qualifier de mythique.

La référence religieuse participe aussi de la déréalisation de la villa. Il faut, pour observer cela, revenir sur certains éléments architecturaux de Villa Valentí. Dans le premier cahier on peut lire :

No he olvidado sus cúpulas doradas al atardecer. (p. 17)

5. Propp, Vladimir, 1983, *Les racines historiques du conte merveilleux*, Paris, Gallimard, p. 376-377.

Ces "cúpulas", que nous venons d'ailleurs d'évoquer de façon indirecte à propos de la couleur dorée, apparaissent quatre autres fois dans le récit. Or, la coupole est un des éléments caractéristiques de l'architecture religieuse car elle symbolise la voûte céleste ; et ce symbole se trouve renforcé par l'aspect doré. On peut associer à la voûte céleste l'au-delà religieux, ce qui n'est pas très éloigné de l'au-delà de la réalité... Et nous retrouvons cette référence dans le troisième cahier :

Estoy hablando de Villa Valentí, el paraíso que me estaba destinado, perdona la pretensión, y en el que tú nacerías cuatro años después. (p. 125)

Marés associe ouvertement la villa à l'espace sacré par excellence, symbole de pureté et de perfection. Une autre évocation de l'au-delà apparaît dans la deuxième partie :

Las luces de la torre brillaban serenas y remotas entre los árboles, como en la otra orilla de la vida. (p. 156)

Le monde terrestre serait sur une rive, et le monde céleste sur une autre. On peut aussi noter que si Villa Valentí est associée au paradis, sa végétation luxuriante peut être associée à celle de l'Eden.

La référence religieuse participe donc d'un processus d'idéalisation de la villa. Son identification avec le paradis implique la notion d'éternité, c'est-à-dire que la villa est un espace atemporel. De plus, il faut garder en mémoire que Marés a lutté presque toute sa vie pour accéder à la villa, de la même manière qu'un croyant lutte toute sa vie pour accéder au paradis.

C'est aussi par des références au spectacle que la villa est située hors du temps historique. En effet, dans le troisième cahier Joan évoque les pratiques théâtrales de Victor Valentí, le propriétaire de la villa, et de ses amis :

No lleva el traje blanco, sino que va vestido como un personaje noble del medioevo, sostiene en la mano un cuaderno escolar abierto y da instrucciones a cuatro muchachas que lucen largos cabellos y largas túnicas. (p. 131)

Cette représentation en costume d'époque semble arrêter le temps, d'autant plus qu'elle se situe "En una época en que la lengua y la cultura de Catalunya están siendo fuertemente represalladas por el franquismo..." (p. 131). Ne pas interrompre les représentations est un moyen de résister aux pressions politiques de l'époque et une manière d'aller à contre-courant.

Cette référence explicite au Moyen Age semble confirmer ce qui jusque là n'était que sous-jacent. Il paraît possible d'inscrire Villa Valentí dans cette époque-là. En effet, nous avons déjà vu que la villa est comparée à un château qui pourrait être médiéval. A cela s'ajoute un détail que nous trouvons page 126 :

Vuelvo a ver a los furiosos muchachos del barrio encaramados a la verja, robando eucaliptos de las ramas bajas agobiadas de hojas otoñales como dagas de cobre.

Les "dagas" renvoient à la fois au conte et au Moyen Age. La mention d'une telle arme n'est d'ailleurs pas sans lien avec les références à l'iconographie de l'art chrétien représentant un Saint tuant un dragon (qui pourrait être celui de la "verja"), ce qui nous renvoie de façon plus précise à la représentation théâtrale de Villa Valentí où il est question de Sant Jordi :

Una licencia poética del señor Valentí introducía en la ficción histórica a Sant Jordi matando a la Araña, y ahí era donde entraba yo, el niño-cangrejo. (p. 132)

Le fait de pouvoir inscrire la villa dans le Moyen Age alors que nous avons vu qu'elle était qualifiée de "modernista" montre que l'on échappe à toute discrimination temporelle. Elle est bel et bien atemporelle puisqu'elle peut être de tous les temps.

Enfin la référence au rêve, dans le sens de désir, joue un rôle non négligeable dans la déréalisation de Villa Valentí. Dès l'enfance, cette dernière constitue un objet de rêve pour Marés et/ou Faneca. Dans le premier cahier Marés évoque son rêve d'enfant :

Desde muy niño soñaba con irme lejos del barrio y de mi casa, del ruido de la Singer que pedaleaba mi madre y de sus rancias canciones zarzueleras, de sus borracheras y de sus astrosos amigos de la farandula. Lo conseguí con Norma. (p. 19)

Apparaît ici le désir de s'éloigner du cadre familial. C'est une illustration du cliché selon lequel le "là-bas" inconnu ne peut être que mieux que le "ici". Épouser Norma permet à Marés de rompre les frontières qui séparent le monde du monte Carmelo et celui de Villa Valentí. L'accès à la villa représente une concrétisation du rêve. Il faut remarquer ici que ce n'est pas vraiment l'espace en lui-même qui est rêvé, mais ce qu'il représente. En revanche le rêve de la page 127, rapporté par Marés dans le troisième cahier, se rapporte véritablement à Villa Valentí :

- Algún día — dijo Faneca en cierta ocasión — entraré en ese parque y me bañaré en el estanque.

- Tú sueñas, chaval — le dije. (p. 127)

Il s'agit d'une sorte de pari enfantin, de défi. Faneca veut transgresser les frontières. Après sa rencontre avec Victor Valentí, Joan Marés pourra assouvir son désir :

Bien lavado y peinado, vestido con mi mejor pantalón y una camisa limpia, a las cinco de la tarde cruzo la verja del jardín y entro en Villa Valentí como quien entra en un sueño. (p.130)

La référence au rêve que fait Marés pour relater ses premiers pas dans la villa met en relief l'imbrication du réel et de l'irréel. Ces quelques lignes font écho à celles qui évoquent le retour de Marés à la villa, des années plus tard :

Siempre soñó en regresar a este parque, pero nunca pudo imaginar que volvería a entrar en él como la primera vez, cuando era un niño : como quien entra en un sueño. (p. 145)

On peut remarquer ici la confusion entre le rêve enfantin, le rêve plus récent, et le présent, synonyme de réalité. Ainsi se constitue la spécificité de Villa Valentí : c'est un espace anachronique, au sens étymologique du terme, c'est-à-dire sans "chronos", sans temps. La villa semble être insensible au cours du temps, et par là même irréelle.

Villa Valentí se caractérise donc par la dualité. Nous avons en effet remarqué au début de cette étude qu'elle était ancrée dans une certaine époque et nous venons de conclure qu'elle était atemporelle et irréelle. Ce double aspect de la villa semble être parfaitement illustré par un élément de sa description que nous trouvons page 127 :

Las cúpulas doradas emergen por encima de los árboles, y a un lado, en una depresión del terreno seco y expoliado, sobrevive un viejo templete gaudiniano con máscaras de metal.

La présence de "un viejo templete n'est pas négligeable. En effet, cet espace semble être le double de la villa. D'une part, le mot "templete" renvoie au domaine du religieux — de même que la description de la villa est caractérisée par des références à l'architecture religieuse —, d'autre part, cet espace est sensible au cours du temps puisqu'il ne fait que survivre et qu'il est vieux — contrairement à la villa qui date de la même époque mais qui n'a pas donné de prise au temps —, enfin l'idée que le "templete" fonctionne comme un double dégradé de la villa est confirmée par le contraste entre les masques de métal et les coupoles dorées. Ainsi donc une partie de Villa Valentí est inscrite dans le temps qui passe tandis que l'autre y est insensible. Et ce que nous observons à propos de la relation de la villa au temps, nous l'observons aussi à propos des éléments qui font d'elle un espace plus ou moins réel. Il suffit pour cela de confronter deux descriptions de la façade :

Fueron muchas las veces que remontando la calle con el patín a hombros, Faneca y yo nos encaramos a la verja para atisbar, por entre las frondas verdes, la fachada pizarrosa de la torre y los enormes tiestos de cerámica alrededor del estanque de aguas muertas. (p. 127)

et

Conforme el murciano fulero se acercaba a la fantástica torre de ladrillo rojo, iluminada y caprichosa con sus tres cúpulas morunas revestidas de cerámica troceada, el sueño se desvanecía. (p. 145)

Nous pouvons d'une part remarquer que la façade est recouverte d'ardoise dans une première version, et faite de petites briques rouges dans

une seconde. D'autre part, il n'est pas courant de voir l'ardoise utilisée en même temps que la céramique. Apparaissent donc sur la façade de la villa les mêmes étranges associations que dans le jardin. En effet, les pins et la céramique renvoient au climat méditerranéen tandis que les sapins et l'ardoise renvoient au climat montagneux. On pourrait donc parler d'ecclésiastique à propos de la villa. La confrontation de ces deux versions nous mène à dire qu'une confusion s'établit entre les images de la mémoire et la réalité du présent. En effet, page 127, ce sont les images gravées dans la mémoire qui constituent la base de la description puisque nous nous situons dans le troisième cahier, tandis qu'à la page 145 c'est le narrateur extra-diégétique qui décrit la villa. Cette contradiction nous mène à dire que même lorsque des éléments réalistes sont présents ils doivent être replacés dans l'ensemble de la description selon une logique interne. On peut donc penser que la villa, telle qu'elle nous est décrite de façon morcelée, est le fruit d'une re-présentation opérée à partir de diverses données réelles. En effet, si l'on va à Barcelone, il est possible de retrouver la situation de la villa indiquée avec précision et réalisme à la page 127, comme nous l'avons déjà vu. On peut effectivement retrouver la grille et le parc ; mais il n'y a pas de dragon sur la porte, pas de coupoles dorées... Cependant, il faut observer le quartier où se trouve la villa. En effet, le fameux parc Güell est non loin ; or, à l'entrée de celui-ci se trouve un dragon de céramique réalisé par Antoni Gaudí ; de plus, de nombreuses maisons se trouvant sur ces hauteurs de Barcelone comportent des éléments de céramique... On peut donc penser que Villa Valentí telle qu'elle est décrite dans *El amante bilingüe* est le fruit de l'imagination de l'auteur. A partir de divers éléments qui lui étaient familiers ou connus il a pensé un nouvel espace. Le lecteur assiste donc à un entremêlement de références réelles, irréelles, passées et présentes, relayées par les deux instances narratives que nous avons déjà évoquées. Ce procédé correspond parfaitement à ce qu'explique Gaston Bachelard. Selon lui l'imagination se définit comme la capacité de produire des images car elle permet d'en finir avec les assimilations entre les images et les souvenirs. L'imagination rompt avec le passé et la réalité et ouvre sur le futur.⁶

Il apparaît donc, à l'issue de cette étude de l'espace que constitue

6. Bachelard, Gaston, 1994, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, p. 17.

Villa Valentí, que ses représentations sont temporalisées de façon récurrente. Or, c'est à partir d'un tel constat que Mikhaïl Bakhtine a développé la notion de "chronotope" (Bakhtine, M. 1978) qui suppose une "corrélation essentielle des rapports spatio-temporels". Selon ce critique, c'est le vécu interne, temporel, qui détermine les représentations de l'espace externe. C'est donc le temps qui modèle l'espace. Aussi semble-t-il justifié de qualifier de chronotopiques les représentations de la villa de ce roman de Juan Marsé. En effet ce n'est pas Villa Valentí en tant qu'espace référentiel qui prime, mais la façon dont elle est perçue et évoquée ; or c'est à travers le double prisme du temps historique et du temps mythique que cela se fait. Il serait intéressant de voir si cette représentation chronotopique de Villa Valentí dans *El amante bilingüe* peut être mise en perspective avec d'autres représentations spatiales du même auteur — comme par exemple le terrain vague, ou l'immeuble Walden 7 de cette même œuvre — et/ou d'autres auteurs de la même époque : celle de la fin des années 80 et du début des années 90.

LA FENÊTRE : CHRONOTOPE DE LA RÊVERIE

Rafaela BRUMWELL

Docteur de l'Université de Provence

1. Assises face à la fenêtre

"Frente a su ventana, está sentada María"

"sentada frente a la ventana, junto al atufante brasero..."

"Estaba sentada en esta misma habitación, desde cuyos ventanales se ve el East River."

La femme assise devant une fenêtre (ou au balcon), ou penchée à celle-ci, dans une attitude rêveuse, est un sujet abondamment traité en peinture ; il constitue également une image récurrente en littérature. Autour de cette attitude féminine d'abandon se greffent des éléments qui mobilisent l'attention de par leur très forte similitude, par proximité ou parallélisme. Or cet ensemble de ressemblances se concrétise en constituant ce que Mikhaïl Bakhtine a nommé un chronotope littéraire, aux éléments précis et caractéristiques dont les liens et mécanismes sont spécifiques ; c'est ce chronotope de la fenêtre que nous nous proposons de définir et de développer ci-après, en nous basant sur l'étude de trois textes où il est présent.

Il s'agit, selon le concept développé par Mikhaïl Bakhtine, de "corrélation essentielle des rapports spatio-temporels" ainsi que de l'expression

de "l'indissolubilité de l'espace et du temps"¹ : on les verra dans la fenêtre, mise en scène par un regard féminin.

Nous aborderons l'étude de ce chronotope littéraire à partir de trois textes d'auteurs féminins espagnols du vingtième siècle : Eulalia Galvarriato, Elena Soriano, Carmen Martín Gaité². Ces textes permettront de mettre en évidence la cristallisation des indices spatiaux et temporels dudit chronotope.

2. La fenêtre comme limite, mais surtout comme possibilité d'ouverture à un espace infini

La fenêtre, comme élément limitant deux espaces, sépare l'espace intérieur et fermé de la maison, de l'espace extérieur et ouvert. Elle délimite, et peut aussi s'ouvrir et se fermer. On peut, grâce à elle, accéder à l'extérieur par les sens — le regard, l'ouïe, le toucher —, mais elle ne constitue pas un lieu de passage et elle ne renvoie pas non plus à un déplacement corporel. Cette caractéristique la différencie du principal autre élément délimitant la maison : la porte. Cette distinction est capitale, car dans l'acte d'imagination qui va s'ensuivre devant la fenêtre, les sens sont en éveil, et le corps participe³ sans qu'il y ait pour autant de déplacement physique.

De l'autre côté de la fenêtre s'ouvre l'espace, un espace de liberté. Le paysage qui se donne à voir sans limites met en mouvement une dimension extra-temporelle, le temps interne du songe et du rêve. Commence alors un voyage dans l'espace et dans le temps bien particulier, celui du

1. Mikhaïl Bakhtine, 1978, *Esthétique et théorie du roman*, p. 237.

2. Les textes de référence sont : Galvarriato, Eulalia, 1943, *Ventana*, dans *Raíces bajo el tiempo*, Barcelona, Destino, 1985, p. 84-88 ; Soriano, Elena, 1951, *Caza menor*, Madrid, Castalia, 1992, p. 341-343 ; Martín Gaité, Carmen, 1982, *Apéndice arbitrario : de su ventana a la mía*, dans *Desde la ventana : enfoque femenino de la literatura española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, p. 123-127. Pour désigner ces trois auteurs il nous arrivera d'abréger leur nom et d'utiliser leurs initiales.

3. Léon Daudet, très intéressé par la rêverie qu'il pratiquait fréquemment, écrivait dans *Le monde des images*, 1919 : "Nous imaginons avec la moëlle, le foie, les reins et les os, aussi bien qu'avec le cerveau. Il n'y a pas d'acte d'imagination somatiquement isolé", cité par R. Frégnier et A. Virel, 1968, *L'imagerie mentale*, Paris, Mont-Blanc, p. 29.

regard féminin à travers la fenêtre. Parcours en boomerang que celui de cet esprit libre qui, comme on le verra, revient au point de départ jusqu'à la rencontre évoquée avec l'enfance et /ou la mère.

Quelle est la vue qui s'offre à travers la fenêtre ? Quelles images évoque-t-elle à ce regard féminin ? Quels indices spatio-temporels se combinent-ils pour déterminer ce chronotope de la fenêtre et avec quels types de relations ?

3. Un voyage vers le lointain et le sens de la profondeur

En tout premier lieu, la vue contient la notion du lointain, elle se donne la possibilité de l'infini. Que ce soit un paysage avec, à l'horizon, les montagnes puis le ciel, tel que le présente le texte choisi d'Eulalia Galvarriato ; ou la voûte céleste pour Andrea dans *Nada* ; ou la mer dans le tableau *Figura en la ventana* de Dali ou dans *Femme à la fenêtre* de Matisse ; ou encore les toits d'une ville, toujours avec la présence du ciel dans *De su ventana a la mía* de Carmen Martín Gaité ou dans le tableau *Room in Brooklyn* d'Edward Hopper, un possible infini ou indéfini caractérise cette vue⁴. Le monde qui s'y offre, ou celui qui va être saisi par le regard, est complètement opposé à celui du temps réel ou temps socialisé, à celui de l'histoire. De l'autre côté, il y a de la lumière, de la joie, du bonheur et de la consolation. Le regard s'extériorise, l'âme et l'esprit s'échappent. Souvent cette envolée s'exprime sous forme de voyage. Les sens en éveil, le sujet traverse cet espace, le pénètre, se l'approprie et s'identifie à lui.

"Frente a ventana, está sentada María. Inmóvil, las manos abandonadas sobre el regazo, los ojos miran sin mirar. ¿Adónde?

Frente a ella, tras de su ventana, brillan, llenos de vida, el verde y el azul. En su huerto han florecido, tímidos aun, del invierno narcisos, pero los ojos de María no han sabido recoger su sonrisa. En el almendro, frente a su ventana, alguna flor, muy poca,

4. Nous nous référons à Andrea, personnage du roman *Nada*, de Carmen Laforet, 1944. Pour les tableaux, il s'agit de *Jeune fille à la fenêtre*, de S. Dali, 1925, Museo español de arte contemporáneo, Madrid. ; *Femme à la fenêtre*, Matisse, 1921-22, Musée de l'Annonciade, St-Tropez ; *Room in Brooklyn*, E. Hopper, 1932, Museum of fine arts, Boston.

dibuja en blanco, ligerísimamente, la gracia fina de sus ramas. Pero María no lo ve. No mira ni narcisos ni almendros. Está mirando más allá. Más allá de la tapia de su huerta, más allá de los prados suaves, más allá de la montaña que limitó su vida pequeña, su vida joven en los años más limpios y claros de su vida. Ese monte que recogió, tantas veces, su mirada saltarina de árbol a peña — tal un afán con alas —, sin olvidar camino, ni hueco, ni contorno. Mirada saltarina, porque los ojos eran ávidos y el corazón tenía fe.

María, inmóvil, con los ojos secos, áridos, mira sin mirar. Más allá de sus flores y su huerto, más allá de su valle. Más allá. Mira a lo hondo de su propia vida hasta volver a encontrarla tímida y dulce de inocencia — como los narcisos que ahora se le ofrecen en vano — y se ve vestida de blanco y de ignorancia, gustando ávida los primeros goces — tan claros —, los primeros, maravillosos descubrimientos del vivir." (*Ventana...*)

Le regard glisse sur les éléments proches pour s'éloigner au fur à mesure, pour aller plus loin : dépasser l'amandier, le jardin, le potager, les douces collines, la montagne, en une quête menant toujours plus loin pour atteindre l'au-delà. Voilà une idée bien spécifique à ce chronotope, comme en témoigne la présence réitérée de "más allá" dans les textes choisis pour ce travail, et que l'on retrouve ci-après dans le texte explicite de Carmen Cartin Gaite :

"Estaba mucho más allá, en ese más allá ilocalizable adonde precisamente ponen proa los ojos de todas las mujeres del mundo cuando miran por una ventana y la convieren en punto de embarque, en andén, en alfombra mática desde donde se hacen invisibles para fugarse." (*De su ventana a la mía*)

L'éloignement, corrélatif de l'infini, se présente donc comme un autre indice spatial fondamental de ce chronotope. Par ailleurs, plus la distance parcourue par le regard est grande, plus l'intimité de la personne est pénétrée et dévoilée. C'est-à-dire, paradoxalement, plus on s'éloigne du point de départ et du point d'arrivée. Nous remarquons également que dans ce chronotope de la fenêtre, deux textes lexico-sémantiques présents dans l'extrait d'Eulalia Galvarriato, celui de l'éloignement et celui de la proximité — ce dernier introduit par l'intermédiaire de la notion de possession — ne s'opposent pas, malgré leurs sens antinomiques, mais se

juxtaposent et se confondent : "Más allá... su huerta ; más allá... su vida pequeña ; más allá... su vida joven ; ese monte... su mirada ; más allá... sus flores, su huerto, su valle" (dans cette dernière succession, on peut apprécier l'élargissement en *crescendo* du champ visuel) ; "más allá... a lo hondo de su propia vida". On atteint finalement ce qui est au plus loin de tout : l'intimité de l'âme.

Le processus déclenché par ce regard porté sur la fenêtre se déroule selon une perspective de profondeur : un champ visuel qui s'agrandit progressivement en début de course, puis commence à se réduire avec la distance pour aboutir finalement à un point. Ici la fenêtre ne va pas sans rappeler la fonction de recadrage de l'image qu'elle a en peinture ou en photographie. Étant donné que notre approche demeure littéraire nous ne développerons pas les spécificités de la fonction de cadre remplie par la fenêtre, mais notons rapidement que même au niveau de l'écriture cette fonction est opératoire. Vision délimitée du monde où selon la perspective d'Alberti le regard de celui qui regarde se confond avec le regard de celui qui montre en un point de fuite central. Les images éveillent d'autres images issues de la conscience onirique, celles de la mémoire et des souvenirs. Les images remplissent l'écran figuratif que devient cette fenêtre et le spectateur du tableau s'y introduit, quittant la perspective centrale pour une perspective intérieure, "sorte de miroir de notre espace intime où ce n'est plus dans l'image mais en nous-mêmes que nous trouvons tout ce que nous y voyons"⁵, car bien que l'espace se donne à voir comme infini (ou indéfini), il y a toujours dans ces textes non point perte mais retrouvailles : une notion primordiale d'union y est inscrite. Dans *Ventana*, de E. G., ce changement de perspective suit l'inversion au sein du couple verbe/sujet. En effet, tant que María est "frente a su ventan", les verbes "brillan" et "han florecido" se présentent avant leurs sujets respectifs, "el verde y el azul" et "los primeros narcisos" ; mais dès que cette situation est inversée, lorsque María se souvient de l'enfant qu'elle était, courant dans les champs, le sujet prend place devant le verbe : "alguna flor... dibuja", "ese monte que recogió...".

Ce qui frappe ici, c'est l'association de l'éloignement avec la proximité, et les notions de distance et de profondeur qui sont interdépen-

⁵ Colmar, Philippe, 1992, *La perspective en jeu*, Paris, Gallimard, p. 85-86.

dantes⁶. Il faut s'arrêter sur cette juxtaposition : "Más allá / a lo hondo de su propia vida", car elle témoigne de l'indissoluble rapport entre la profondeur et l'infini, en exprimant une conception spirituelle et spatiale autour de laquelle s'organise le chronotope.

Ce voyage vers le lointain ouvre les portes du profond, de l'intimité de l'âme. "Le profond est à la fois intime et distant", "La profondeur est une expérience à la fois intime et universelle" écrit encore Louis Vax⁷. Il s'agit bien d'une expérience du profond telle que la définit ce dernier, et l'on voit, dans ces textes, comment il y a un recours à une "expérience géométrique pour accéder à l'expérience vécue".⁸

Ce passage du physique au psychique, d'un espace à un non lieu, d'un temps tripartite à un temps unifié, paraîtrait inconcevable si l'on oubliait que la notion de profondeur a, à son origine, un double aspect :

"La notion de profondeur est à la fois spatiale et axiologique (...) Ainsi naquirent le "monde extérieur" objet de la physique ; et le "monde intérieur" objet de la psychologie ; on en vient vite à oublier leur origine."⁹

Nous aimons tout particulièrement cette image de Carmen Martín Gaité où transparaît toute la poétique de la profondeur dont on parle ici :

"La mujer que leía una carta o que estaba guisando o hablando con una amiga mira de soslayo hacia los cristales, levanta una persiana o un visillo, y de sus ojos entumecidos empiezan a salir enloquecidos, rumbo al horizonte, pájaros en bandada que ningún ornitólogo podrá clasificar, cazar ningún arquero, ni acariciar ningún enamorado y que levantan vuelo al reino inconcreto del que sólo se sabe que está lejos, que no lo ha visto nadie y que acoge a todos los pájaros ateridos y audaces, brindándoles terreno para que hagan su nido en él unos instantes." (*De su ventana a la mía*)

6. Vax, Louis, 1967, *Critique de la profondeur*, Nanacy, Annales de l'Est, Université de Nancy, p. 63.

7. Idem, p. 163 et 93.

8. Idem, p. 114.

9. Idem, p. 39.

Ainsi nous est déjà donnée dans cet extrait la brièveté ("unos instantes") de l'instant de réconfort que procure cet envol.

Le chronotope de la fenêtre se caractérise précisément par le "rêve éveillé"¹⁰ dans lequel la conscience onirique laisse libre cours à une série d'images sensibles. L'état du sujet qui s'abandonne au "rêve éveillé" ou à la rêverie, terme que nous préférons, est celui que l'on rencontre dans ces personnages littéraires féminins : une solitude, un corps décontracté, une ambiance calme et détendue, la conscience en état subvigile¹¹, face à la fenêtre, source d'une élaboration créatrice. L'espace devient inconcret, occupé par un temps unique et plein, entrant dans un rapport essentiel avec l'imaginaire et les sens. Les images et les sens deviennent alors les éléments organisateurs de ce chronotope où "la conscience onirique", comme le précise M. Bakhtine, "du fait qu'elle a rompu le contact avec le réel vécu, élargit d'autant plus son champ qu'elle s'en éloigne pour déboucher, à la limite, sur un univers n'ayant plus aucun des impératifs structuraux du monde réel"¹².

4. Besoin de liberté, retour à la matrice originelle

Ces rêves sont comme "les livres aimés (...) ; ils ignorent la porte de la conscience, se glissent en vous par la fenêtre du songe et se faufilent jusqu'à celle où vous n'allez jamais, la plus profonde, la plus retirée"¹³. Par ces mots, Christian Bobin nous parle, lui aussi, de ces voyages libres et intimes où les yeux sont les fenêtres de l'âme.

10. Daudet, Léon, 1926, *Le rêve éveillé, étude sur la profondeur de l'esprit* ; l'auteur y fait un éloge des bienfaits et de l'utilité de la rêverie. La pratique du "rêve éveillé", reprise par les analystes — Robert Desoille, Pierre Clarck, Alfred Binet, André Arthus, Eugène Caslant, André Virel, C. Happich, etc... — a donné naissance à des formes de rêveries à fins onirothérapeutiques, chacune avec des approches et des techniques différentes, sous des appellations diverses telles que "Imagerie mentale", "Méditation imagée", "rêve éveillé dirigé", "Training autogène". Une approche plus poétique nous en est donnée par Bachelard, Gaston, 1960, *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF.

11. Cf Fretigny et Virel 1968, p. 101. La conscience en état subvigile est une conscience en état de veille reposée, sans que pour autant la vigilance n'ait disparu.

12. Bakhtine, M., 1978, p. 110.

13. Bobin, Christian, 1991, *Terre promise*, dans *Une petite robe en fête*, Paris, Gallimard, p. 54.

Tous ces regards portés au loin, que rencontrent-ils alors ? Quel est le point d'arrivée de tous ces songes : voyages spatio-temporels nés à l'embrasement d'une fenêtre ?

Dans le texte d'Eulalia Galvariato, María revoit l'enfant de quatre ans qu'elle était :

"Mira a lo hondo de su propia vida hasta encontrala tímida y dulce de inocencia — como los narcisos que se la ofrecen ahora en vano — y se ve vestida de blanco y de ignorancia, gustando ávida los primeros goces — tan claros —, los primeros, maravillosos descubrimientos del vivir .

Se ve después con trenzas en el pelo y el corazón saltando."

Ana, dans *Caza menor*, quant à elle, rêve d'être mère. Elle voit, à travers les vitres embuées de la fenêtre face à laquelle elle s'abandonne, l'enfant qu'elle désire :

"En este instante, dada suelta a su secreto anhelo de maternidad (...) y mirada, con los ojos entornados, para contornearlo mayor, a un ser inefable que, más allá de los cristales, en el frío aire externo, flotaba impáridamente desnudo, en su pura forma prístina, y que se parecía, más que a nada, a esos muñequillos articulados, de caucho color rosa, fabricados con prurito de exactitud anatómica..."

Carmen rêve qu'assise à sa fenêtre, elle écrit une lettre à sa mère qui est morte. Dans son rêve, le contact entre la mère et la fille est rétabli. Ses souvenirs d'enfance lui reviennent en mémoire :

"Anoche soñé que le estaba escribiendo una carta muy larga a mi madre (...) como cuando me quería enseñar a coser y me decía que era de paciencia.(...) yo me venía allí con mis cuadernos para hacer los deberes, y desde niña supe que la hora que más le gustaba para fugarse era la del atardecer, esa frontera entre dos luces, cuando ya no se distinguen bien las letras ni el color de los hilos y resulta difícil enhebrar una aguja ; supe que cuando abandonaba sobre el regazo la labor o el libro y empezaba a mirar por ventana, era cuando se iba de viaje."

Femmes assoupies en de douces rêveries, essentiellement féminines¹⁴, dans des voyages intérieurs, approfondissant les zones abyssales en quête d'un lieu non localisé et d'un temps indéterminé, mais déjà rencontrés. La fuite en avant est une fuite "en dedans". Que ce soit un regard porté vers le futur, celui d'Ana, ou le passé (celui de María comme celui de Carmen), ils convergent vers un même point : l'enfant. Enfance remémorée ou enfance souhaitée, la recherche se fait en profondeur dans les tissus intimes de l'âme et du corps. Un acheminement vers les sensations originelles se réalise à travers l'enfant — présent ici par le biais des images du souvenir ou par manifestation d'un désir — et aboutit dans la reviviscence d'une rêverie cosmique.

Unité dans cette rêverie d'enfance qui désigne, comme nous le montrent ces textes, la matrice originelle, l'être avant de naître, avant d'être. Et c'est vers cet enfant qui rappelle la vie en son début, c'est vers lui qu'on se tourne pour qu'il nous y mène. Pour y accéder l'*animus* s'efface progressivement et laisse place à l'*anima*, ou, selon les termes de Bachelard :

"La dialectique du masculin et du féminin se déroule sur un rythme de la profondeur. Elle va du moins profond, toujours moins profond (le masculin) au toujours profond, toujours plus profond (le féminin). Et c'est dans la rêverie, ...que nous trouvons le féminin déployé dans toute son ampleur, reposant dans sa simple tranquillité¹⁵."

Dans cet espace "en dedans" la quête se fait en solitaire. Mais cette solitude n'est pas coupée du monde : elle l'est du monde socialisé, certes, mais pas du monde des êtres vivants, ni même de l'autre monde. Carmen, dans son rêve, n'arrive-t-elle pas à communiquer avec sa mère qui est morte ? María ne communie-t-elle pas avec cette enfant qu'elle fut ? Cette coupure du monde réel pour une ouverture au monde de l'imaginaire et des émotions, — un monde marqué du signe de l'authenticité et du bonheur — met en relief le corps en tant qu'élément sensoriel, lieu de mémoire et lieu de désirs. Les liens sensuels entre le corps et son environnement sont tout particulièrement fonctionnels.

14. Pour G. Bachelard, 1960, p. 81, la rêverie est un des "états féminins de l'âme".

15. Idem, p. 51.

Nous avons déjà mentionné quelle est la vue qui s'offre au regard de l'autre côté de la fenêtre ; soit un espace ouvert à l'horizon dégagé, soit une image diffuse ou brouillée qui fait figure d'écran ; décors où les images oniriques projetées s'accroissent en une participation ascendante des sens dans "une rêverie (qui) devient polysensorielle"¹⁶.

La blancheur des narcisses qui sourient et des premières fleurs d'amandier si délicates, les douces prairies, tout, en ce début de printemps, invite María à participer à ce bonheur naissant. Ce début de printemps va ramener María à d'autres débuts de printemps déjà vécus. Un retour vers l'enfance, activé par la blancheur de ces fleurs naissantes et la fraîcheur de ce paysage, ces visions rappelant celles mêmes d'autrefois en un éternel recommencement, donnant ainsi aux "souvenirs leur atmosphère d'images"¹⁷, au sens de Gaston Bachelard :

"Le souvenir pur n'a pas de date. Il a une saison. C'est la saison qui est la marque fondamentale des souvenirs. Quel soleil ou quel vent faisait-il en ce jour mémorable ? (...) Nos grands souvenirs se logent ainsi dans le zodiaque d'une mémoire cosmique qui n'a pas besoin des précisions de la mémoire sociale pour être psychologiquement fidèle."

La participation graduelle de María à ce spectacle revivifie un souvenir heureux de l'enfance ; souvenir qui prend corps dans une fusion des deux Marías, celle qui regarde et celle qui est regardée, précipitation dans le bonheur à l'éveil d'une chanson jamais oubliée :

"Llega, desde el campo, lejana y dulce una canción. Los brazos de María se han movido imperceptiblemente. Es su canción, la misma : la reconoce desde la raíz, desde sus cuatro años (...). Algo bulle en el pecho, algo sube del pecho hasta los ojos y hace aletear los párpados."

Por las mejillas ya dulcificadas, resbalan lentas, redondas, dos lágrimas." (*Ventana...*)

Quand Carmen rêve que, assise à sa fenêtre, elle écrit à sa mère, elle se remémore des moments partagés avec elle lorsqu'elle était enfant,

16. Idem, p. 139.

17. Idem, p. 100.

Lorsqu'elle se souvient de ce rêve, elle se laisse porter par sa rêverie qui lui ramène des images de sa mère. Dans cette écriture, la lumière restitue "l'atmosphère d'image". À la tombée de la nuit, entre chien et loup ("entre dos luces"), dans cette lumière indécise où les formes deviennent incertaines, la rêverie peut prendre corps. La lumière autorise la communication entre mère et fille, qui se réalise grâce aux messages transmis par les rayons lumineux, "y lo que hacía no era precisamente escribir, sino mover los dedos con gestos precisos para que la luz incidiera de una forma determinada en un espejito como de juguete que tenía en la mano y cuyos reflejos ella recogía desde una ventana que había enfrente, al otro lado del río."

Dans la rêverie d'Ana, la dialectique du chaud et du froid structure le récit. Le sujet, en tant qu'être psychique, se situe dans un environnement régi par une opposition thermique continuelle. Le texte se structure selon le principe des poupées russes ; des images, enchâssées les unes dans les autres, se construisent autour du schème froid/chaud, qui appartient à un système sémiotique opposant les idées d'hostilité d'une part et de réconfort et de bien-être d'autre part. Une maison chaude au cœur d'un hiver froid, les flammes dans la cheminée face à la froidure de la pièce, le désir face à l'ennui, la chaleur et le sentiment de protection de l'enfant entouré de ses parents, l'enfant dans les entrailles de sa mère (idée de gestation), l'enfant indéniablement lié à la mère :

"con el delicioso chatón del ombligo, muestra imborrable de la unión con la entraña materna..."

Les textes d'Eulalia Galvarriato et de Carmen Martín Gaité s'écrivent à partir d'un même réseau sémiologique qui dans ses grandes lignes fonctionne autour de l'opposition dialectique des deux ensembles sémiologiques suivants :

-----> extériorité, hostilité, froid, désolation, séparation, réalité, emprisonnement
 <----- intériorité, nid, accueil, chaleur, bien-être, union, imaginaire, liberté.

Selon le point de vue adopté on note une signification double des notions d'emprisonnement et de liberté. Ainsi, si l'on se réfère à "extérieur" comme correspondant au "dehors" dans l'organisation sociale de

l'espace, il recouvre la notion de liberté, tandis que "intérieur" renverra à la notion d'emprisonnement ; à l'inverse, si par "extérieur" est représentée la société dans son ensemble, et dans "intérieur" l'individu en tant qu'être spirituel, "extérieur" renvoie à l'emprisonnement et "intérieur" à la liberté. C'est dans cette dernière optique que nous nous situons pour constituer ces réseaux sémiotiques.

En effet, on échappe au monde extérieur, froid, contraignant, hostile et triste par la rêverie qui ouvre l'accès à un monde différent, contraire. Les rêveries ramènent à l'enfance, à la "reconnaissance", écrit Bachelard, "de la permanence dans l'âme humaine d'un noyau d'enfance, une enfance immobile mais toujours vivante, hors de l'histoire, cachée aux autres, déguisée en histoire quand elle est racontée, mais qui n'a d'être réel que dans ces instants d'illumination — autant dire de son existence poétique"¹⁸.

Ce noyau d'enfance est un lieu de l'enfance maternelle, intime et secret, un lieu du bonheur, chaleureux et protecteur. Il est présent dans les trois textes : dans *Caza menor* : "entonces sí sería dichosa", "sensación de seguridad", "cunitas", "una cuna maravillosa", "y la felicidad que me invadía" ; dans *De su ventana a la mía* : "código secreto", "secretamente", "levantan vuelo hacia el reino inconcreto... y que acoge a todos los pájaros... brindándoles terrenos para que hagan en él su nido", "aquellos espacios interiores", "era el centro de la casa", "un nido de cristal tan secreto, tan raro y tan perenne" ; dans *Ventana...* : "su vida pequeña, su vida joven en los años más limpios y claros de su vida", "misterio", "calor", "lejania y dulce", "desde la raíz".

Cette enfance désignée par l'union (d'union avec la mère) met en valeur cette union par la présence du lien : lien/cordon, lien/rayon lumineux, lien/écriture. C'est toujours un fil qui relie les êtres entre eux, qui les lie en une unité cosmique :

"Les grands rêveurs d'enfance sont attirés par cet au-delà de la naissance (...) Les idées de l'enfance sont peut-être, dit-il, le lien imperceptible qui nous rattache à des états antérieurs, si du moins ce qui est maintenant notre moi a déjà existé une fois, dans d'autres conditions"¹⁹.

18. G. Bachelard, 1960, p. 85.

19. Idem, p. 96.

La dialectique de la rêverie développe les thèmes suivants, étudiés par G. Bachelard :

- accès à la liberté
- passage dans le merveilleux
- présence d'éléments bienveillants
- idée de voyage aérien, présence d'éléments de l'air (anges, oiseaux, lumière, nourrisson qui flotte dans l'air)
- beauté, état de grâce
- sensation de paix, de bien-être et de bonheur²⁰.

Le principal objet de ces rêveries demeure une quête des origines. On assiste à une transformation qui s'opère lors d'une catharsis libératoire procurée par le rêve éveillé, lorsque celui-ci atteint une "antécédence d'être" :

"Nos rêveries solitaires sont des activités d'une métamnésie. Il semble que nos rêveries vers la rêverie de notre enfance nous font connaître un être préalable à notre être, toute une perspective d'antécédence d'être (...) Cette antécédence d'être se perd dans le lointain du temps, entendons dans le lointain de notre temps intime"²¹.

Tous ces regards perdus se retrouvent dans l'éclosion d'une émotion vive : le bonheur, la sensation bienfaisante d'une plénitude ressentie dans l'unité du corps, de l'âme et de l'esprit.

***De l'espace au temps : temps du réel et temps du songe**

Il s'agit ici du temps de la rêverie, d'un retour à soi, d'un retour aux sources. C'est un temps non événementiel, un espace qui perd ses contours et ses limites. Temps et espace régis tous deux par une association libre d'images : ils sont recréés. Ils ne sont plus logiquement structurés, mais on

20. Idem, p. 84 : "La rêverie vers l'enfance nous rend à la beauté des images premières" ; p. 107 : "Dans nos songes vers l'enfance, l'enfance apparaît (...) comme (...) l'archétype du bonheur simple" ; p. 113 : "La rêverie vers l'enfance, la plus adoucie de nos rêveries, doit nous donner la paix." ; p. 152 : "la rêverie est une conscience du bien-être".

21. Idem, p. 93.

leur reconnaît toutefois un point de convergence caractérisé par l'idée de profondeur. Cette indissociabilité du temps et de l'espace prédomine ici comme le prévoit M. Bakhtine :

"Dans le chronotope de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. Ici, le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet de l'Histoire. Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps. Cette intersection des séries et cette fusion des indices caractérisent, précisément, le chronotope littéraire"²².

Tout au long de notre approche spatiale nous avons donc évoqué le temps ; nous lui consacrons maintenant une attention plus particulière.

Face à la fenêtre, le temps s'arrête. Il y a un hiatus entre le temps arrêté de l'histoire — côté intérieur — et le temps qui va se mettre en mouvement, de l'autre côté de la fenêtre — côté externe. Le temps arrêté de l'action est représenté par ces diverses figures féminines détendues et rêveuses :

"Frente a su ventana está sentada María. Inmóvil, las manos abandonadas sobre el regazo, los ojos miran sin mirar."
(*Ventana...*)

"Abandonada hasta en la postura física al dulce briznar de su fantasía" (*Caza menor*)

"supe que cuando abandonaba sobre el regazo la labor o el libro y empezaba a mirar por la ventana..." (*Apéndice arbitrario*, *De su ventana...*)

Or, ce temps arrêté, désignant le temps de l'action comme un temps mort, est celui de la vie quotidienne ("había suspendido inconscientemente el rítmico picoteo de la aguja sobre la tela del bastidor", dans *Caza menor*), celui du travail, de l'enfermement ("...era cuando se iba de viaje", dans *Apéndice arbitrario*), le temps du réel. Très négativement perçu, ce monde désigne l'obscurité, la solitude, l'oppression ; la peur et l'ignorance.

22. M. Bakhtine, 1978, p. 237-238.

Ainsi, la fenêtre, ouverture vers l'extérieur, invite-t-elle l'esprit à voyager ; ouverture vers l'intérieur, elle laisse pénétrer l'air et la lumière, et illumine les profondeurs de l'âme et de l'inconscient. Il y a dans le déroulement de l'image, dans ce trajet visuel, la mise en marche du temps. Le long voyage alors commencé s'investit d'un temps qui s'écoule, d'un temps vivant. Pour s'échapper du présent, il est nécessaire de s'en éloigner en réalisant un voyage à travers l'espace, qui aura pour effet de déclencher à nouveau le cours du temps, le plus souvent tourné vers le passé, mais aussi parfois vers un futur possible.

Si, chronologiquement, le regard porté à la fenêtre n'a aucune incidence sur l'histoire puisqu'il se présente comme un temps arrêté, il désigne cependant le temps de l'histoire comme temps mort. Le temps du songe, quant à lui, s'immisçant dans l'interstice du temps arrêté est un temps en mouvement, un temps plein. Mais ce temps en mouvement, ne nous méprenons pas, n'est plus un temps à caractère diégétique ou chronologique. Plutôt temps non daté, temps dilaté, temps des images et des émotions, il est plein et vivant dans son immobilité :

"Ce qui fut, ce qui est, ce qui sera, devient en se fondant la présence même de l'être et plus rien, dans l'âme enchantée, ne la distingue d'elle-même, sauf peut-être la sensation infime pure de son existence."²³.

De par sa double fonction de limite et d'ouverture, la fenêtre va cristalliser en elle des manières différentes de vivre le temps. Jean-Pierre Boutinet les définit comme antagonistes :

"Nous sommes continuellement confrontés, aussi bien au niveau psychologique que culturel, à deux façons antagonistes de vivre le temps : un temps allongé, temps dilaté, qui n'en finit pas, temps de la rêverie, de l'extase (...), un temps court et saccadé, temps de la fébrilité, de l'intense activité, des réalisations incessantes, temps d'efficacité mais aussi de l'épuisement"²⁴.

Ces femmes assises à leur fenêtre qui les invite à se rendre dans des contrées lointaines, décontractées physiquement, se mettent en état subvi-

23. G. Bachelard, 1960, p. 165.

24. J.-P. Boutinet, 1990, *Anthropologie du projet*, Paris, PUF, p. 58.

gile et laissent libre cours à leur imagination. L'écran sur lequel vont se dérouler leurs visions est pratiquement toujours constitué par un espace ouvert, vaste ou indéfini, ce qui facilite cette échappée. Pour certaines, ce sont les images du passé qui vont se manifester dans leur rêverie, réalisant par là une anamnèse ; c'est le cas de la narratrice de C. Martín Gaité, qui rêvant de sa mère se remémore des scènes de son enfance :

"yo me venía allí con mis cuadernos para hacer los deberes, y desde niña supe que la hora que más le gustaba para fugarse era la del atardecer..." (Apéndice arbitrario).

Les liens entre le temps et l'espace se définissent précisément dans ce chronotope de la fenêtre. L'ici et maintenant correspondent à un temps mort ou arrêté et à un espace fermé ; l'ailleurs à un temps plein en mouvement (passé ou futur) et à un espace ouvert, vaste et profond. Le mouvement dans l'espace correspond à un mouvement dans le temps et se déroule selon un processus bien défini : éloignement du point de départ, la fenêtre, pour arriver à un point très lointain : l'éloignement se transformant en profondeur, la profondeur en proximité, en intimité. Quelles que soient les images que l'écriture nous livre de ce regard porté à la fenêtre, celui-ci semble toujours se développer selon le schème que nous venons d'indiquer. C'est le cas dans le texte de C. Martín Gaité, avec cette combinaison de l'éloignement et de l'intimité dans ce vol d'oiseaux vers un royaume lointain où ils pourront construire leur nid. Le regard ici est incarné par des oiseaux épris de liberté, s'envolant très loin, vers un non lieu ("más allá"). Toutefois, bien qu'indéterminé et lointain, cet endroit est représenté par un nid, donc un lieu accueillant, douillet et réconfortant. Cette image du nid converge avec l'image de l'enfant, l'image du berceau et de l'enfantement, pour évoquer la matrice maternelle et par là-même un temps et un lieu d'"antécédence d'être".

* Du besoin du rêve, une fenêtre émancipatrice

Le temps de la rêverie, sous son approche transhistorique, désigne dans ces textes le besoin ordinaire d'élargir le présent. Jean-Pierre Boutinet explique cette fonction particulière de l'imaginaire du rêve :

"Il suffit de reconnaître dans cette figure temporelle [le présent] constitutive de l'identité personnelle son caractère fragile et évanescent. D'où le constant effort que font les individus pour élargir leur présent en recourant à l'imaginaire du rêve"²⁵.

Mais surtout ces songes et rêves de personnages féminins sont désignés positivement par leur fonction bénéfique. Ils se présentent comme l'échappatoire unique et indispensable d'une réalité sociale contraignante, étouffante et très négativement connotée qui, re-située dans le cadre historique de production de ces textes — l'après-guerre franquiste — renvoie à la condition de la femme espagnole.

Les spécificités de ce chronotope sont donc déterminées, tout au moins en partie, par une vision du monde exprimée par un personnage féminin évoluant dans un contexte social précis. La fenêtre cristallise l'expression d'une réalité morte et d'un imaginaire vivant, élément de fuite salvateur et régénérateur.

L'image spatio-temporelle de la femme, établie dans ces textes par le chronotope littéraire de la fenêtre, est celle d'un acte d'absence face à une société résolument phallocratique. La présence obligée en un lieu et un temps aliénants imposée par l'organigramme d'une telle société convertit la femme à l'absence.

La fenêtre représente ainsi, nous semble-t-il, un des premiers éléments constitutifs d'une expression de libération de la femme. La rêverie est une première entorse à la règle instaurée, selon laquelle la femme doit toujours être occupée par le travail de la maison ("las labores caseras") ou par des obligations religieuses. Il ne faut pas oublier que pendant longtemps l'acte de penser lui était pratiquement interdit, considéré nocif et pernicieux, à la limite du péché. L'idéal féminin du *Manual de la perfecta casada* de Fray Luis de León²⁶ était encore en vigueur au XIX^e siècle, et c'est lui qui servit de base à la conception de la femme en Espagne après la guerre civile.

25. J.-P. Boutinet, 1990, p. 61.

26. Fray Luis de León écrit dans *La perfecta casada* : "no se descifna [la mujer] ni tenga por onra el ocio, ni por estado el descuido y el sueño, sino ponga fuerza en sus brazos y acostumbre a la vela sus ojos, y saboréese en el trabajar..." (éd. Espasa Calpe, Madrid, 1963, p. 96).

Regarder par la fenêtre, c'est partir pour un voyage imaginaire, indispensable et salutaire. Ces regards, ces départs, correspondent à des besoins absolus. Actes de fuite nécessaires face à la morosité quotidienne et à l'astreinte de la réalité, expression troublante d'un refus du confinement auquel la société les relègue, ils se réalisent selon le schéma de base que nous avons décrit, et qu'ils reproduisent en l'instituant comme norme. Autour de ce chronotope de la fenêtre, nous voyons se regrouper une série de textes qui relèvent tous d'un même génotexte, qui rend compte de la condition féminine dans l'Espagne du milieu du siècle. Cela dit, le chronotope de la fenêtre exprime, d'une certaine façon, ce qui caractérise la condition humaine tout court, la confrontation de l'homme aux astreintes de la réalité sociale.

PHOTOGRAPHIE ET CHRONOTOPE : L'EXÉCUTION DE FRANCISCO SAN ROMÁN, MÉXICO, 1918, VUE PAR AGUSTÍN CASASOLA

Jacques Terrasa
Université de Provence

La photographie est-elle un *chronotope* ? Dans quelle mesure le concept forgé dans les années 30 par Mikhaïl Bakhtine à propos du roman est-il transférable aux images formées sous l'effet de la lumière, par la transformation des cristaux d'halogénure ? Comment cette « corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature » (Bakhtine 1978), fonctionne-t-elle dans une photographie ?

Quelques définitions s'imposent, avant d'essayer de « voir » comment le temps s'inscrit dans l'espace d'une photo. Et interrogeons-nous d'abord sur la pertinence de cette conception largement répandue qui en fait un « analogon » du réel — conception *iconique* fondée sur la similitude qui existe entre l'image et son référent¹. Or, il se trouve que, si nous prenons le cas d'une image ne représentant rien d'autre qu'un halo flou

1. « Une icône est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote simplement en vertu des caractères qu'il possède. » Pierce, Charles S., 1978, *Écrits sur le signe*, Paris, Le Seuil, p. 140 (*Collected papers*, n° 2.247) Au n° 2.276, il ajoute comme condition pour qu'un signe soit *iconique* : « représenter son objet principalement par sa similarité, quel que soit son mode d'être. »