



Approche de l'évolution narrative  
de Carmen Martín Gaité dans *La Reina de las Nieves*

Anne Paoli  
Université d'Avignon

---

El estudio siguiente es el texto de unas conferencias que presenté en algunas Universidades francesas (Lyon, Montpellier, Toulouse) en el marco del programa de la "Agréation interne", que permite a los candidatos, titulares ya de una tesina, o que ya son profesores, acceder al título de catedrático.

Esta oposición presenta cada curso un programa que consta de diversas obras españolas e hispanoamericanas contemporáneas, tanto novelas, como poesía o teatro.

Para el año 2002, se añade a *La Celestina*, *La de Bringas*, *El canto general*, *El llano en llamas*, un aspecto de la literatura española, orientada hacia el universo infantil, con la elección de la obra de Carmen Martín Gaité, *La Reina de las Nieves*, que va ampliando y enriqueciendo dicho tema. Philippe Merlo, catedrático que da clase en la Universidad de Lyon II, propuso dicha obra, acompañada de una importante bibliografía. El presidente del Tribunal de l'Agrégation interne, Michel Moner, Catedrático de las Universidades, (Toulouse le Mirail) muy sensible a las obras contemporáneas y a la temática de la literatura para niños, tomó la decisión final.

Una vez determinado el programa, aparece su publicación en el Boletín Oficial.

## 1. En guise de préambule

**P**arler d'une des œuvres de Carmen Martín Gaité tient pour moi d'une curieuse alchimie où se mêlent bonheur, émotion, difficulté et complexité.

Pour autant, il s'agit de dominer ses propres sentiments, de les dépasser, pour essayer d'apporter, sans pourtant en écarter le plaisir, un certain éclairage à la narration de Carmen Martín Gaité. C'est peut-être une manière de lui rendre hommage que d'aborder sa littérature avec joie, puisqu'elle-même ne pouvait concevoir l'écriture sans plaisir, sans jouissance et soulignait que

« sí, parece cierto que nunca lo escrito sin personal deleite puede llegar a deleitar a nadie.»<sup>1</sup>

Aborder la narration de Carmen Martín Gaité, c'est également s'engager dans un « cuento de nunca acabar », car elle commence à publier en 1954 son premier conte, *El balneario*,<sup>2</sup> et son dernier roman, inachevé, *Los parentescos*,<sup>3</sup> verra le jour en février 2001. Tout ce temps écoulé s'emplira progressivement de contes, de nouvelles, de romans, dont un, *El cuarto de atrás*,<sup>4</sup> à résonance autobiographique. Carmen écrira également de la poésie, des essais, effectuera une thèse doctorale sur un ministre du XVIII<sup>e</sup> siècle, Macanaz, un homme déchu et banni. Mais là ne s'arrête pas son flux littéraire - ni même historique -. Elle laissera des traductions d'œuvres de Primo Levi, de Natalia Ginzburg, de Perrault, Flaubert, Eça de Queiroz. Il faut ajouter deux pièces de théâtre, *La hermana pequeña*<sup>5</sup>, écrite dans les années cinquante, mais publiée et jouée en 1999, *A palo seco*<sup>6</sup>, en 1985, des scénari, pour le cinéma et la télévision, sans oublier plusieurs prologues, de très nombreux articles relevant de la critique littéraire et un « bosquejo autobiográfico », inclus dans *Agua pasada*.<sup>7</sup>

Toute la vie de Carmen est marquée par l'écriture. Elle naît à Salamanque, issue d'un milieu ouvert et cultivé, mais elle ne franchira pas les portes des collèges, tenus par des religieuses :

« Mi padre era poco amigo de la educación impartida por frailes y monjas, y en Salamanca (ciudad de costumbres rígidas y de muchos prejuicios), colegios no religiosos y de cierta calidad no había prácticamente ninguno. Mi hermana y yo en la primera infancia tuvimos varios profesores particulares de dibujo y de idiomas y de cultura general, pero fue sobre todo mi padre quien nos aficionó personalmente al arte, a la historia y a la literatura.»<sup>8</sup>

Carmen évolue ainsi dans un milieu culturel ; elle puise dans l'immense bibliothèque de son père et commence à écrire fort jeune. Galicienne par sa mère, elle passe les étés de son enfance dans le village de San Lorenzo de Piñor, situé à quelques kilomètres d'Orense. Elle explique à ce sujet :

« ... me volví indómita y poco melindrosa, trepé a los árboles y a las peñas, robé fruta, me monté en carros de heno de ruedas chirriantes y tirados por bueyes, me hice amiga de los niños de la aldea, asistí a procesiones y romerías, y - ya un poco mayor - allí aprendí a bailar, tuve mis primeros escarceos amorosos y escribí mis primeros versos.»<sup>9</sup>

Son affection pour cette seconde patrie, son attirance pour cette région, riche de légendes, de mythes et de croyances, demeurent un point d'ancrage dans certaines de ses narrations.

Yo soy por sangre de madre gallega, - *dit-elle* - entonces hay una corriente subterránea, muy poco visible, muy relacionada con las leyendas, la magia ...etc. , que aflora poco porque a mí no me gusta cargar las tintas. Se nota, por ejemplo, en la historia del caballo de Eulalia.»<sup>10</sup>

On peut y ajouter *Las ataduras*<sup>11</sup>, conte situé lui aussi en Galice, mais surtout *La Reina de las Nieves*<sup>12</sup>, où "La Quinta Blanca" et sa propriétaire Casilda s'intègrent parfaitement à la féerie du paysage galicien.

Carmen passera son baccalauréat à l'*Instituto femenino* de Salamanca et sera marquée par deux éminents professeurs, Rafael Lapesa et Salvador Fernández Ramírez. Leur souvenir est présent dans *Nubosidad variable*.<sup>13</sup> Lorsqu'elle entreprend ses études supérieures de Filología Románica, toujours dans sa ville natale, elle rencontre Ignacio Aldecoa, en 1943. En 1948, une fois licenciée, elle s'installe à Madrid. Carmen se fait connaître avec la publication de *El balneario*, pour lequel elle reçoit le Premio Café Gijón, en 1954. Cette œuvre, qu'elle qualifie de « novela breve », est répertoriée parmi les *Cuentos completos*, qu'elle publiera en 1978.

Dans le prologue, l'auteur explique le choix de ce genre narratif, lié à la publication d'une première œuvre.

« ...el ejercicio de la literatura, como el de la mayoría de los oficios, estaba jalonado - *dit-elle, en faisant référence au début des années cinquante* - por graduales etapas de aprendizaje. Y, de la misma manera que un carpintero o un fumista, antes de soñar con llegar a maestro, pasaba por aprendiz y oficial, casi nadie que se sintiera picado por la vocación de letras se atrevía a meterse con una novela, sin haberse templado antes en las lides del cuento. Aprendimos a escribir ensayando un género que tenía entidad por sí mismo, que a muchos nos marcó para siempre y que requería, antes que otras pretensiones, una mirada atenta y unos oídos muy finos para incorporar las conversaciones y escenas de nuestro entorno y registrarlas.»<sup>14</sup>

Mon propos sera d'essayer de porter l'accent sur le processus d'écriture de Carmen Martín Gaité et qui la conduit jusqu'à l'élaboration de *La Reina de las Nieves*. A ce titre, je ferai parfois référence à ses œuvres précédentes, essentiellement les romans, qui s'échelonnent de 1957 à 1992 avec *Nubosidad variable*, publié deux ans avant la fiction qui nous occupe.

Cet éclairage m'invite à présenter la construction du roman et à tenter d'expliquer la fonction des premiers chapitres - le premier plus particulièrement - puis, les cahiers de Leonardo, pour parvenir à la troisième partie, consacrée à Casilda précisément.

Cette approche formelle sera intimement liée au rôle des personnages secondaires, si présents dans toute la narration de Carmen Martín Gaité.

J'aborderai, en dernier lieu, les personnages de Leonardo/Kay et de Casilda/Gerda, toujours dans la perspective de l'évolution romanesque propre à notre auteur.

## 2. Présentation de *La Reina de las Nieves*

Même si Carmen évolue très vite vers le roman, elle n'abandonne pas définitivement le genre premier où elle dit s'être essayée. A cet égard, *La Reina de las Nieves* peut avoir cette double étiquette : de roman, et je reprends là volontiers la définition même de l'auteur :

« es la novela más novela que yo he escrito, porque es la más inventada.»<sup>15</sup>

et de conte, le titre étant en soi parfaitement évocateur. Rappelons, à ce sujet, la première partie de la dédicace de Carmen Martín Gaité : « Para Hans Christian Andersen, sin cuya colaboración este libro nunca se habría escrito. » *La Reina de las Nieves* est une transposition en Espagne, et dans le dernier tiers du XX siècle, du conte pour enfants créé par l'écrivain danois un siècle plus tôt. Si je parle de conte et de roman, je suppose forcément une fiction ; or, l'une des originalités de *La Reina de las Nieves* consiste à utiliser des éléments purement fictionnels, parfois très proches des traditionnels contes de fées, et à

les insérer dans une histoire de notre temps, en créant des personnages totalement intégrés dans l'univers du réel. C'est là un des thèmes de prédilection de Carmen Martín Gaité. Il s'agit de rompre cette barrière virtuelle entre fiction et réalité. Cette frontière est tellement inexistante pour Carmen, qu'elle envisage sans difficulté le dialogue entre protagoniste et lecteur ; un lecteur qui, à son tour pourrait bien devenir narrateur :

« Tú puedes hacer lo mismo que yo - nos susurra el protagonista de la ficción. Para vivir la vida como una novela, basta con que cuentos lo que te pasa o lo que desearías que te pasara.»<sup>16</sup>

Si *La Reina de las Nieves* nous entraîne dans la fiction la plus achevée, le roman traduit, dans une certaine mesure, une des formes d'aboutissement d'une évolution et d'une maturité narratives, dont les racines apparaissent dès 1954 et ne cessent de croître et de se ramifier au fil des quarante années qui conduisent à la publication de cette oeuvre.

### 3. Naissance de *La Reina de las Nieves*

Comment naît ce roman ? En aucune manière je ne me risquerais à percer le mystère de sa création. Mais, je crois que Carmen, avant même que le lecteur ne s'abandonne à sa lecture, nous donne plusieurs indices, ou plusieurs clés, comme elle en a le don et sait en user dans ses narrations, - j'y reviendrai par la suite -.

Certes, le titre est en soi assez clair et rappellera à chacun de nous le conte d'Andersen, ainsi que je soulignais précédemment. En outre, la dédicace double, à laquelle je me suis référée en partie, nous laisse découvrir dans le deuxième volet, de manière voilée, un aspect de la vie, la vraie, de son auteur.

« Y en memoria de mi hija ; por el entusiasmo con que alentaba semejante colaboración. »

Cette phrase, pour énigmatique qu'elle soit, nous renvoie à la « nota preliminar », destinée, elle, à nous éclairer sur plusieurs points :

Il nous faut remonter à 1975 ( sa fille est alors âgée de dix neuf ans) pour trouver les sources et les fondements du roman, ce qui nous permet de le situer dans son époque ; la rupture, puis le long et douloureux silence avant de renouer avec des notes écrites auxquelles Carmen fait pudiquement allusion, nous ramènent à la deuxième partie de sa dédicace. Entre celle-ci et la « nota preliminar », l'auteur a glissé en épigraphe une phrase extraite en substance de *Le bois de la nuit* : « Suéltate del infierno, y tu caída quedará interceptada por el tejado del cielo. » Je voudrais, en pensant à cette phrase citée, vous faire part d'une anecdote. Cette citation de Djuna Barnes avait attiré mon attention. J'ai voulu demander à Carmen Martín Gaité si, dans son esprit, elle avait valeur de symbole, en regard de son protagoniste Leonardo. Voici sa réponse :

« Yo no tengo una geometría de símbolos; esta frase la puse por corazón, porque me parecía maravillosa y también porque Leonardo se va soltando del infierno.»<sup>17</sup>

La disparition de sa fille plongera Carmen dans un abîme, comme son personnage Leonardo ; elle en ressortira, guidée par l'écriture, en publiant *Nubosidad variable*, en 1992. Mais, les notes, prises dès 1975, puis étayées de 1979 à 1984, contiennent des éléments, des thèmes que l'auteur a déjà abordés de différentes façons, depuis sa première publication : l'enfance et le besoin presque vital de s'y référer, d'où l'importance accordée à la mémoire ; mais également, la nécessité, souvent liée à la difficulté qu'elle engendre, de s'intégrer au monde du réel, ce qui explique l'absence de barrière entre réalité et fiction, que j'évoquais auparavant. Accepter l'univers du réel, c'est apprendre à se définir, et cette quête de soi passe par la reconstitution de sa propre jeunesse, de son adolescence, de son enfance.

La littérature est en ce sens un outil indispensable pour mieux aborder le réel : un apparent paradoxe qui fait partie intégrante de la vie de Carmen Martín Gaité, au point d'abreuver tous ses romans de références littéraires par la bouche des protagonistes qu'elle crée. Mais, il ne faut y voir, et surtout n'y lire aucune artificialité ni pédanterie, ou encore ennui. Ce serait bien méconnaître l'auteur. Elle explique à ce titre :

« ¿Esmaltar el propio texto con citas de autores ? No hace falta. De sobra sabe uno lo que le debe a cada cual, y le da las gracias en sus oraciones a esos préstamos que le han fecundado. » (C.N.A, p. 304.)

Cette union entre littérature et vie est telle que, spontanément les protagonistes, à l'image de leur créatrice, se nourrissent eux aussi de littérature. Plus encore, certains ne peuvent s'en départir et deviennent eux-même des auteurs. Rappelons que *La Reina de las Nieves* est initialement un conte d'Andersen, que Leonardo est surnommé par son père « l'étranger » et qu'il prend des notes sur des cahiers, que Casilda est écrivain.

Pour sa part, le protagoniste doit donc s'efforcer de mettre de l'ordre dans ses idées, ses souvenirs en ressentant le besoin d'écrire, d'écrire pour soi, pour reconstituer sa vie et pour retransmettre son histoire à une écoute amie.

Mais, avant d'analyser cet aspect, voyons la construction de l'œuvre pour parvenir à mieux comprendre l'importance de la littérature et de l'écriture.

#### 4. Construction du roman / Rôle des personnages secondaires

Le roman est composé de trois parties, elles-mêmes divisées en chapitres titrés, un procédé déjà utilisé dans les précédentes œuvres, comme *Nubosidad variable* ou *El cuarto de atrás*, et que poursuivra Carmen avec *Lo raro es vivir*<sup>18</sup> et *Irse de casa*<sup>19</sup>, pour ne citer qu'eux.

Mon propos n'est pas d'analyser les titres, mais l'auteur y attache suffisamment d'importance pour aiguïser - comme elle en a le talent et le désir - la curiosité du lecteur, tout en condensant le contenu du chapitre. Je prendrai seulement, à titre d'exemple, « Celda con luz de luna », (première partie, deuxième chapitre,) ou « Averías del alma » (deuxième partie, onzième chapitre). On retrouve là métaphores, langage poétique et parfois colloquial : il faut créer à la fois l'effet de surprise et l'enchantement.

*La Reina de las Nieves* offre une composition parfaitement équilibrée, sous forme de triptyque, puisque la première et la troisième parties sont constituées, à part égales, de quatre chapitres, écrits par un narrateur omniscient. Elles laissent la plus large part à la narration qu'effectue Leonardo lui-même, élaborée à partir de cahiers de notes, comme le précise le sous-titre ; j'y reviendrais par la suite.

La lecture des premiers chapitres permet au lecteur d'anticiper, d'être sans cesse en avance, en quelque sorte, sur l'histoire du protagoniste, même s'il ignore encore de qui il s'agit, et la construction du roman est complexe dans la mesure où s'entrecroisent diverses époques, apparemment sans lien entre elles, la plus lointaine remontant à une cinquantaine d'années avant le début de la fiction, le présent de l'écriture, qui correspond à la décision de Leonardo de reconstituer sa propre histoire. Ce point de départ est daté : un 28 octobre - on ignore cependant l'année, mais Carmen Martín Gaité nous a précisé, en note, que l'on se situait « a finales de los setenta » (R.N, p.12.)

#### **4.a Première partie**

La première partie est une préfiguration du désir de Leonardo d'entreprendre des recherches sur son passé. Tous les éléments, même énigmatiques, apparaissent au fil des quatre chapitres. Certes, ils demandent au lecteur un effort pour parvenir à rassembler ces éléments, en fin de compte, fédérateurs, mais, à dessein éparpillés, semés dans le texte, pour troubler, mais aussi ravir .

##### **4.a.1 Fonctions du premier chapitre**

Lors de sa présentation, je soulignais que le roman était une transposition du conte de fées d'Andersen. Sans faire un résumé de l'histoire, je voudrais rappeler quelques points :

Le jeune Leonardo passe son enfance auprès de sa grand-mère paternelle, doña Inés Guitián, dans une immense bâtisse, la "Quinta Blanca", aux abords de la côte galicienne. Il voit peu son père, souvent parti aux États Unis en compagnie de son épouse, Gertrudis, une femme qui montre fort peu d'intérêt pour son fils et garde toute la froideur de la Reine des Neiges.

Pour oublier une réalité qui lui est pénible et énigmatique, Leonardo s'adonne à la lecture de contes et à l'écoute de récits enchanteurs que lui offre sa grand-mère. Une grand-mère que, par ailleurs, il sent réticente et réservée lorsqu'il veut en savoir davantage sur sa mère, si froidement absente.

Le roman s'ouvre sur la mort d'un personnage, Rosa Figueroa, et le lecteur découvre assez vite qu'il fait partie de ces personnages dits « secondaires », ou, pour reprendre la définition de Carmen Martín Gaité, de « personaje accesorio »<sup>20</sup> Ce premier chapitre me semble capital. A la première lecture, on se sent intrigué, fasciné et, peut-être, quelque peu dérouté. Rosa Figueroa, qui disparaît à l'issue des premières pages, va laisser, à l'insu du lecteur, une succession d'indices qui seront repris tout au long de l'histoire. Cette technique très élaborée se trouve déjà en germes dans le premier roman : « Ayer vino Gertu » ouvre *Entre visillos*<sup>21</sup>. En outre, cette phrase est extraite du journal intime - autre forme de prise de notes - de Natalia, la protagoniste, Gertu étant son amie. Ce processus ne fera qu'évoluer et s'étoffer au fil de la narration de Carmen Martín Gaité. Dans *Retahílas*<sup>22</sup> (1974), les premières pages se focaliseront sur un jeune garçon, habitant de Louredo, et destiné à guider le nouvel arrivant - notre protagoniste - vers la demeure de sa bisaïeule. Puis, il disparaît.

Dans le premier chapitre de *La Reina de las Nieves*, la première phrase évoque une inconnue ; elle n'a pas d'identité. « Casi todas las tardes, a la caída del sol, la señora de la Quinta Blanca salía a dar un paseo hasta el faro. » (R.N, p. 15.) et le titre est trompeur puisqu'il identifie un personnage secondaire. Tout ce qui suit restitue ce qui en fait sera le fil de l'histoire qu'il nous reste à découvrir. L'impression donc que laisse cette première approche dans l'esprit du lecteur avoisine le trouble et le désir d'aller plus loin. Tout est savamment dosé chez cet auteur qui joue avec la curiosité du lecteur et considère qu'il faut « conservar despierto al oyente... lograr que no decaiga su curiosidad a medida que se despliega el argumento aderezado y manipulado para su placer y entretenimiento . » (C.N.A, p. 111.)

Cet effet de surprise, souvent ménagé par un personnage secondaire, s'associe à la notion de lieu et d'espace. Il importe, en effet, au narrateur de donner, dès le début du récit, des règles précises. Le lecteur doit pouvoir dès les premières pages ou les premières lignes ( pour chaque chapitre annonçant un élément nouveau ) situer géographiquement et spatialement les personnages, l'histoire, de manière à lui faciliter l'accès à la fiction et à lui permettre de gommer la frontière avec sa propre réalité. Cette importance accordée à la localisation n'est pas nouvelle chez Carmen ; elle ne naît pas avec *La Reina de las Nieves*. On retrouve déjà dans *Retahílas* la description détaillée de la maison où les deux narrateurs-interlocuteurs-protagonistes vont se retrouver, cette vieille propriété de l'aïeule d'Eulalia, située à Louredo, en Galice. Mais, on peut remonter à *Ritmo lento*<sup>23</sup> (1962) pour trouver une description très minutieuse de la maison où David Fuente, le protagoniste, se réfugie ; la maison de son enfance est donc lieu de mémoire. Ces deux rappels m'amènent à souligner que, parmi les points primordiaux de la spatialisation chez Carmen Martín Gaité, la maison en est un par excellence. Et, si j'évoquais celles de Louredo ou de Ciudad Lineal, je ne puis écarter celle qu'habita notre auteur de 1953 jusqu'à sa disparition l'été 2000, si amplement décrite dans *El cuarto de atrás* ; et, sans aller plus loin encore, on s'arrêtera sur celle qui nous occupe, La "Quinta Blanca", presque en opposition dans le roman avec la maison madrilène, offerte à Eugenio par son beau-père, et comme une injure à la demeure de la grand-mère, puis de Casilda, pour être un symbole de richesse de



Gertrudis, la supposée mère du protagoniste. (Ce thème de la maison, dépositaire des racines, de la mémoire enfouie que l'on cherche à exhumer, n'est pas propre à Carmen Martín Gaité ; je citerai seulement Josefina Aldecoa ou Ana María Matute, sans aller plus avant, pour ne passer dépasser le cadre imparti.)

J'évoquais le terme de « règles » en parlant de la notion de situation dans l'espace. Carmen expliquait déjà cette notion dans *El cuento de nunca acabar*, en rappelant que :

« Lo más importante para el hombre es el sentido de la orientación. Necesita a cada momento mirar dónde está, dónde pisa, conocer el inmediato terreno que lo limita para luego poder mirar alrededor, más lejos, sin perder el equilibrio. » (C.N.A, p.31.)

Et elle donnait l'exemple suivant :

« Muchas veces, cuando alguien intenta ponerse a escribir y no puede, está tropezando con un obstáculo, al parecer indefinible, pero que acaba localizándose siempre ahí : en la imposibilidad de partir hacia lo alto sin parar mientes en los detalles del lugar concreto que le rodea y condiciona. No es otro el tropezadero que aborta muchos escritos dejados para luego : negarse a dar cuenta del suelo que se pisa, desatender los puntos cardinales. » (C.N.A, p. 31.) « Es fundamental el escenario que principia y hace revivir las narraciones » (C.N.A, p. 326.)

explique-t-elle dans ce qu'elle intitule la « geografía narrativa. » (C.N.A, p.326.) Ce principe fondamental portera naturellement ses fruits dans *Nubosidad variable*, lorsque Mariana entreprend une relation épistolaire avec son amie d'enfance Sofía, non sans lui avoir, dès sa première lettre, présenté sa conception de l'écriture :

« Lo primero de todo, ponerse en postura cómoda y elegir un rincón grato, ya sea local cerrado o aire libre. Luego, dar noticia un poco detallada de ese lugar, igual que se describe previamente el escenario donde va a desarrollarse un texto teatral. » (N.V, p. 20.)

(On se rappellera à ce titre, l'attitude de Leonardo lorsqu'il décide de rassembler ses idées, d'ordonner ses pensées pour les rédiger.) Lors de la présentation de la traduction française de *La Reina de las Nieves*, Carmen Martín Gaité avait elle-même dit à ce propos:

« La première période de « prefiguración », la première chose que je vois, c'est un lieu ; je ne sais pas encore très bien ce qui se passera dans ce lieu, ni ce que va faire un personnage dans ce lieu.»<sup>24</sup>

Cette première « vision » est à l'origine du roman ; elle le restera, transposée dans l'écriture, liant ainsi le lecteur au narrateur-protagoniste par une sorte de transposition ou de transparence entre l'être fictionnel et l'être réel.

L'importance accordée aux lieux et à l'effet de surprise, souvent véhiculé par les personnages secondaires, ne joue pleinement sa fonction que dans la mesure où ces éléments sont destinés à amener le lecteur à se délecter, à « deleitarse », dirait Carmen, dans la progressive découverte de l'histoire, mais aussi dans l'approche implicite ou explicite qu'il effectue des protagonistes.

Dans cette perspective, le premier chapitre offre une série de jalons qui, s'ils semblent désordonnés et dépourvus de liens entre eux, laissent apparaître la silhouette de certains personnages, flous, mystérieux, attirants ou inquiétants. Non seulement la « señora de la Quinta Blanca... que no tenía hijos » (R.N, p. 16.) , mais aussi « el hijo único de doña Inés Guitián », dont on saura approximativement l'âge à l'issue du premier chapitre : « más cerca de los treinta que de los veinte. » (R.N, p. 13.) ou encore Gertrudis, « un pedazo de hielo » (R.N, p. 19.) Ces personnages sont évoqués sans que le lecteur puisse encore distinguer le degré d'intensité qui les lie à sa créatrice. On ignore également les secrets qui les unit, ou au contraire, les éloigne, les dissocie. Il va donc s'agir de rassembler des fils, « atar cabos », pour reprendre une expression de l'auteur.

Le premier chapitre nous situe environ six mois avant la sortie de prison de Leonardo - on ignore encore qui il est et, en toute logique, qu'il se trouve là -, époque à laquelle il décide d'entreprendre sa quête de soi. C'est sans doute à ce moment là que Eugenio et Casilda, parents de Leonardo se retrouveront pour la dernière fois, à la "Quinta Blanca", maison galicienne. Rosa Figueroa mourra peu après, non sans avoir rempli son rôle, en ayant mystérieusement évoqué les personnages précédemment cités, tout en les mêlant à sa propre famille, dévoilant au détour de son récit les noms de son époux, Ramón, et de sa petite-fille, la Tola. Tous trois disparaîtront à l'issue de ce premier chapitre, qui fait figure de fenêtre ouverte sur ... « una celda con luz de luna ». Mais le lecteur reste confondu et n'a d'autre solution que de poursuivre sa lecture pour dérouler l'écheveau d'histoires entremêlées.

#### 4.a.2 Deuxième chapitre : « *Celda con luz de luna* »

Le deuxième chapitre nous plonge dans un univers sans aucun lien avec le précédent : une cellule d'une prison, sans doute celle de Carabanchel, déduisons-nous avec l'aide apportée par Carmen Martín Gaité en note préliminaire ; nous sommes au mois de septembre, mais le lecteur ne perçoit pas forcément que ce sont les six mois écoulés depuis l'épisode galicien. Le procédé d'écriture et de mise en place des éléments est sensiblement le même qu'au premier chapitre. Julián Espósito occupe la presque totalité du chapitre et si lui aussi, comme Rosa Figueroa, est considéré comme un personnage secondaire, son rôle est prépondérant car il anticipe sur l'histoire du personnage principal, Leonardo, en donnant au lecteur des éléments que le protagoniste lui-même n'est pas encore en mesure d'appréhender, mais qui, par la suite, seront intégrés dans sa démarche identitaire. Ainsi, Julián nous explique que Leonardo, surnommé de manière dérisoire et méprisante « El filo » par les autres prisonniers est perçu comme un homosexuel orgueilleux, rêveur, proche de la folie : un être différent, dont l'étrange conception de la liberté passe par le prisme de la poésie, des songes et des contes de fées. Julián, influençable et

faible, trahira son compagnon en dénonçant sa pseudo-folie au gardien, avant de recouvrer sa liberté. Il disparaît alors définitivement, peu après avoir révélé l'identité de notre protagoniste.

#### 4.a.3 Troisième chapitre : « La isla de las gaviotas »

C'est ce même mois de septembre qui ouvre le troisième chapitre et nous renvoie à la "Quinta Blanca". Le personnage de « la señora », s'il reste bien énigmatique et troublant, répond cette fois-ci au prénom de Casilda, mais de manière implicite, puisque le lecteur le découvre grâce à la relecture d'une lettre supposée entre les mains de sa destinataire : une lettre dans laquelle sont mentionnés des personnages que le lecteur a découverts lors des précédents chapitres : Trud, Leonardo. La signature de la lettre, en revanche, est explicite : Eugenio, mais, à cet instant le lecteur est-il en mesure de faire le lien avec les initiales brodées sur le mouchoir que « el hijo de doña Inés Guitián » avait offert à Rosa Figueroa ? Nous restons volontairement dans l'incertitude qui alimente la fiction. Les précisions temporelles : « reparar treinta años de errores » (R.N, p.47.) et l'anticipation du voyage à Chicago des supposés époux Eugenio et Gertrudis (R.N, p.46) laissent entrevoir une histoire à plusieurs volets et préfigurent un retour vers une époque reculée, révolue. Mais, le mystère s'obscurcit et la curiosité du lecteur s'en trouve aiguisée avec l'inclusion d'un troisième personnage secondaire, dont la fonction est tout aussi importante que celle de ses deux prédécesseurs. Antonio Moura, le vieil instituteur représente la mémoire lointaine, mais indispensable pour la construction de la fiction. Le vieillard est en avance, non seulement sur son lecteur, mais également sur le deuxième personnage principal : Casilda. La conversation qu'il établit avec cette dame si touchante d'élégance surannée, de raffinement et de grâce, le renvoie presque immédiatement à une histoire vécue qui l'émeut d'autant plus que Casilda en est la protagoniste. Mais le lecteur ne perçoit que la part de mystère qui, curieusement lie ces deux personnages, inconnus l'un pour l'autre, peu auparavant. Et, Antonio Moura va réveiller une histoire vraie qui, cependant, tient davantage de la fiction que de la réalité : une histoire dont les prémisses se situent quelque cinquante ans plus tôt, lorsque, le gardien du phare, Fabián - autre personnage secondaire, dont le rôle est lui aussi fondamental - ami d'Antonio, perd sa fille en couches et reste seul avec sa petite fille Sila, venue de la mer « la trajo el mar » (R.N, p.54.) La captivante autant qu'étrange conversation s'achève avec le chapitre. Le deuxième et dernier contact avec Antonio Moura s'effectuera seulement à l'ouverture de la dernière partie du roman, à l'annonce de sa mort : « Al viejo Antonio Moura se lo encontraron muerto dentro de su barca... » (R.N, p.263.)

#### 4.a .4 Quatrième chapitre : « La chica pelirroja »

Le quatrième et dernier chapitre de la première partie nous relie au deuxième, en nous apportant quelques éléments manquants : le chapitre 2 s'achevait sur une ouverture et une libération, mais non celle du personnage principal. La première ligne du quatrième chapitre : « Cuando Leonardo Villalba salió de la cárcel... » (R.N, p.58.) nous donne donc le résultat d'une action dont on ignore le processus, le cheminement, mais qui nous oriente à nouveau vers un autre

personnage secondaire, même si le lecteur l'ignore encore. On observera que le titre lui est consacré, sans pour autant dévoiler son identité .

Ángela, ainsi nommée quelques lignes avant la fin du chapitre (R.N, p.65.), joue elle aussi un rôle prépondérant puisqu'aussi bien elle permet au lecteur de comprendre le motif de l'incarcération de Leonardo - sept mois - . Elle nous renvoie également à un passé plus lointain, dans ses allusions à leur séjour à Tanger, mais surtout, elle fait imperceptiblement le lien avec Julián Espósito en rappelant à Leonardo sa propension à rêver et sa manière presque obsessionnelle de s'attacher à un personnage de contes de fées, La Reine des Neiges. Leonardo nous apparaît bien comme un être touchant, étrange, hors normes, énigmatique et complexe. Il n'est peut-être pas forcément sympathique, ce qui peut induire en erreur le lecteur qui cherche à le situer dans le roman. Par ailleurs, cet aspect du personnage est à rapprocher de Kay, rendu insensible par l'esquille de miroir logée dans son œil.

A nouveau, il est peut-être hasardeux de dire que le lecteur est susceptible, à ce moment précis, de sa découverte, de rattacher les propos de Ángela à ceux de Rosa Figueroa, qui lors du premier chapitre, évoquait avec nostalgie l'époque où elle gardait pendant les vacances un petit garçon et s'efforçait de satisfaire son goût prononcé pour les contes, particulièrement ceux venus du froid : « y tantos cuentos como le conté, Virgen mía, que nunca se cansaba la criatura aquella de oír cuentos, y luego siempre quería saber si lo que acababa de oír había pasado de verdad y en qué país y cuándo. » (R.N, p.18.) L'enfant, petit-fils de doña Inés Guitián, n'en oubliait pas pour autant sa grand-mère « Le pedía a su abuela que le contara cuentos de ese sitio, y otros los inventaba él. » (R.N, p.20.)

Mais Carmen Martín Gaité a, pour sa part, su glisser les indices qui progressivement vont nous amener à la reconstitution du passé de Leonardo.

#### **4.b Deuxième partie**

La deuxième partie, sous titrée (*De los cuadernos de Leonardo*), composée de 15 chapitres, nous ramène au temps présent et au début de la fiction, ou plus exactement, au moment où Leonardo, sorti de prison et ayant appris la mort de ses parents, va s'installer dans leur demeure madrilène pour y entreprendre sa quête de soi. Le narrateur omniscient s'efface alors, ou prête sa voix à Leonardo qui expliquera sa démarche, ses doutes, ses attermoissements, sa confusion, également ses rêves et ses hallucinations, mais surtout sa rencontre littéraire fondamentale avec les oeuvres de Casilda Iriarte, puis sa prise de contact auditive avec elle. Si le sous-titre rend plus explicite le contenu de la deuxième partie dans son aspect formel, avant même que l'on s'engage dans la lecture, on s'aperçoit très vite que l'écriture sous-tend la démarche de Leonardo et qu'elle fait parfois douloureusement partie intégrante du personnage : « hoy he estado revisando cuadernos de los últimos años, y me ha parecido pasar la mano por las cicatrices de mi conflicto frente a la escritura » (R.N, p.71.), avoue-t-il dès le premier chapitre de sa narration.

Je voudrais, à propos de ces « cuadernos » apporter quelques précisions. Carmen a commencé très jeune à prendre des notes sur tout ce qu'elle entendait, voyait, lisait, et qui lui semblait digne d'intérêt. Ayant vécu à Madrid dès 1953, il lui arrivait souvent de sortir « para tomar calle », se plaisait-elle à dire. Lorsqu'en 1983, elle écrit *El cuento de nunca acabar*, elle relate, dans le cinquième chapitre, si justement intitulé « Mis cuadernos de todo », une anecdote que l'on ne peut écarter de sa conception même de la narration.

Cette habitude de noter sur des cahiers ou des carnets des expressions, des situations, des sensations, issues du monde qui l'entourait, sera ainsi facilement transposée dans ses œuvres. Si elle explique qu'elle doit, hormis l'épisode de sa fille (cf : *El cuento de nunca acabar*) cette coutume à ses longues recherches effectuées sur Macanaz, entre 1963 et 1969, on ne peut cependant oublier que, précisément, dès 1962, David, le protagoniste de *Ritmo lento*, se perd dans des fiches qu'il s'évertue à établir à partir de coupures de presse, pour essayer de trouver un emploi. Cette notion de prise de notes sera élaborée et enrichie jusqu'à aboutir à un résultat concret : la création d'une œuvre faite par le protagoniste lui-même; le premier exemple véritablement frappant reste *El cuarto de atrás*, écrit en 1978 et qui lui a valu la définition d'ouvrage de métافiction, au plus grand étonnement de son auteur, à cette époque là. Carmen ne s'arrêtera pas en si bon chemin, puisque l'on retrouve ce processus de la prise de notes, constitutif de l'élaboration d'un roman, aussi bien dans *Nubosidad variable*, que dans *La Reina de las Nieves*, et, sous une autre forme, non dénuée d'humour : *Lo raro es vivir*, où la protagoniste, Águeda prépare une thèse doctorale et... s'investit dans des notes de travail. Je reprendrais plus loin cet aspect là.

Mais, revenons à *La Reina de las Nieves*.

Les quinze chapitres qui constituent donc cette deuxième partie sont soumis au rythme de la recherche de Leonardo ; ils sont ainsi le reflet de ses réactions lors de ses successives découvertes et traduisent la démarche analytique qu'il est amené à faire lorsque des éléments nouveaux le transportent involontairement vers un passé encore obscur, où il sent pourtant confusément qu'il est lui-même une partie de ce mystère. Mais, au long de son parcours, semé d'embûches comme dans le conte d'Andersen, il croise divers personnages, dont la fonction est tout aussi importante que celle de Rosa Figueroa, Julián Espósito ou Antonio Moura, apparus lors des précédents chapitres.

Le premier d'entre eux, Mauricio Brito, est sans aucun doute le plus mystérieux et le plus fascinant et je dirais que sa fonction est « à tiroirs », puisqu'il jouera son rôle le plus important - un morceau du puzzle, et non des moindres - au cours de la troisième partie du roman. En effet, son apparition, et j'emploie à dessein ce terme, ne dissocie pas la réalité du rêve. Le lecteur apprend qu'il fut employé auprès des parents de Leonardo comme domestique ; il connaît donc parfaitement la maison madrilène dans laquelle se réfugie le protagoniste, et va lui apporter quelques précisions. Mauricio Brito semble providentiel ; il va même jusqu'à soigner ce nouveau propriétaire égaré et désorienté. Le domestique disparaîtra peu après, laissant Leonardo sombrer

dans un songe qui lui restitue son enfance et les moments privilégiés en compagnie de sa grand-mère. Mauricio Brito, à l'insu du lecteur, joue, dans son apparition fantomatique, un rôle essentiel, puisqu'il sera l'unique lien vivant ayant un contact entre Leonardo et sa mère. Il deviendra donc, non seulement l'interlocuteur idéal de Casilda, sa patronne, à l'heure décisive des confidences que celle-ci lui offre, mais également le seul témoin oculaire capable de rassurer, d'apaiser sa maîtresse, « su señora », et de l'inciter à aller au bout de sa démarche : accueillir Leonardo à la "Quinta Blanca". N'oublions pas cependant que, cette fois-ci, le lecteur suit le protagoniste dans sa quête : il perçoit donc le rôle de ce personnage « secondaire » à travers les réactions de Leonardo ; à cet instant de la fiction, le mystère demeure présent et Mauricio Brito semble, malgré ses explications sur la maison madrilène, sur certains objets, davantage brouiller les pistes que les clarifier. L'effet de surprise recherché et calculé par Carmen Martín Gaité prendra toute sa dimension dans le dernier chapitre, par l'intermédiaire de la voix que Leonardo entend au téléphone. Les différents degrés de suspense et les effets de surprise sont ainsi savamment distillés puisque le protagoniste, dans la deuxième partie, s'abîme dans un songe au moment de la disparition du domestique ; lorsqu'il pense avoir percé le mystère et qu'il croit se réveiller en entrant enfin dans la réalité, cette voix, qui ne est lui donc pas étrangère et qu'il entend à nouveau au téléphone, le déstabilise totalement : réalité, rêve, hallucination ? Carmen Martín Gaité veut conserver presque jusqu'au dernières pages la part de mystère et de fiction.

Tandis que s'efface momentanément Mauricio Brito, Leonardo partage son temps entre le sommeil, le rêve, le cauchemar et l'état de veille dans la recherche effrénée de documents susceptibles de déchirer les zones d'ombres qui ont obscurci son passé. Le lecteur assiste alors à une sorte de ballet, de va et vient entre la reconstitution de ses souvenirs d'enfance, où s'intercalent Gertrudis, sa mère, doña Inés Guitián, sa grand-mère paternelle, et la découverte de nouveaux éléments qui, infailliblement vont le conduire à Casilda. Dans cette soif ardente de recherche et ce désir violent d'explication, deux personnages viennent à son secours.

Tout d'abord, Don Octavio, le notaire (ch.8 « *El entierro de la abuela* » et ch.9 « *La extraña inquilina* ») ; en rappelant à Leonardo son acte insensé et sa trahison à l'égard de sa grand-mère lorsqu'il se sépare de son héritage, don Octavio lui donne la possibilité de combler certaines lacunes de sa mémoire : « Es posible que no te acuerdes de cuando viniste aquí, a este mismo despacho, para otorgarle - a son père - un poder y que él se encargara de todo. » (R.N, p.161.) « la voz de don Octavio es persuasiva. Hace rato que más parece la de un psiquiatra que la de un notario. » (R.N, p.161.) Le notaire paraît à point nommé, au moment où Leonardo doute de ses actes, où sa mémoire défaille et, imperceptiblement, il va l'orienter vers la seule voie de recherche possible ; il l'invite à écarter les scories, les aspects délicats d'un mystère encore non élucidé ; mais, ce faisant, don Octavio aiguille Leonardo ; en agissant un peu comme sa grand-mère, c'est-à-dire, non pas forcément en ne lui donnant que les bons éléments, mais en l'écartant des mauvais : « Pero tu madre, qué tiene que ver... por favor no mezcles las cosas. » (R.N, p.163.) Et Leonardo retiendra l'observation et l'analysera : « ha nombrado a mi madre con cierta

alteración, seguro que sabe cosas de ella que yo ignoro. » (R.N, p.163.) Et lorsque incidemment le notaire glisse dans la conversation que la nouvelle propriétaire de la "Quinta Blanca" vient d'écrire un essai, il offre un nouvel élément de recherche à Leonardo (R.N, p.168.) Son rôle consiste donc à raviver la mémoire enfouie de Leonardo, à l'aider dans son analyse et à lui offrir la matière nécessaire pour poursuivre sa quête. Une fois accomplie sa mission, il peut à son tour disparaître.

L'intervention de Mónica, au treizième chapitre « *El equipaje de Mónica* », pourrait presque se résumer à cette remarque qu'elle adresse à Leonardo : « Parece como si cayeras del cielo. » (R.N, p.213.) ; une remarque que le lecteur, amusé, aura tôt fait de situer à la place exacte qui lui correspond ; car, c'est bien Mónica qui est tombée du ciel et qui va, elle aussi, offrir involontairement peut-être - mais la question du hasard demeure toujours présente - un fragment du puzzle que tente de reconstituer Leonardo ; ce fragment est identifié et porte le titre parfaitement symbolique de *Ensayo sobre el vértigo* . C'est là un des jeux narratifs de prédilection de Carmen Martín Gaité. A l'instant où elle apporte les indices nécessaires pour étayer l'analyse du jeune homme, lui permettant ainsi d'approcher la réalité, elle manie le paradoxe en présentant un ouvrage digne du plus grand sérieux, émanant du registre philosophique, qui aborde un sujet touchant à l'irréel, à la perte de repères. C'est effectivement ce que ressent Leonardo, en découvrant chez Mónica cette œuvre de Casilda Iriarte : la fiction semble se démultiplier : Mónica devient un personnage irréel, vraiment tombé du ciel et, tandis que le jeune homme essaie de reconstituer son histoire, une histoire vraie, chaque nouveau fragment de puzzle qu'il découvre l'enfoncé dans une vérité qui ressemble à la plus incroyable des fictions.

Je faisais précédemment allusion au va et vient, au ballet, auquel se livre la pensée de Leonardo. Si don Octavio et Mónica l'entraînent vers l'inconnu et le futur, en quelque sorte, la grand-mère disparue le rattache, en toute logique, à ses souvenirs d'enfance. Doña Inés Guitián, évoquée à plusieurs reprises dans le roman (première partie, ch.1, deuxième partie, ch.3,8, troisième partie, ch.3) , est liée de manière indissociable à la maison, la "Quinta Blanca", et aux contes de fées. Elle constitue, tout en gardant au delà de sa mort une part de mystère, un refuge, un modèle de protection pour l'enfant. Le petit Leonardo, sans en comprendre la raison, ne trouve pas sa place dans l'univers du réel. Sa mère, Gertrudis, glaciale et distante, ignore le sens du mot tendresse ; son père, Eugenio, cherche dans la fuite à dissimuler sa culpabilité inavouable ; il reste donc à l'enfant à se créer son propre univers - on pense ici à Ana María Matute -. Les contes de fées, le pouvoir et la magie des mots vont lui donner la possibilité de s'adapter face à l'incompréhensible, à l'insaisissable. Doña Inés, pour sa part, va jouer son rôle de conteuse et activer l'imaginaire de son petit-fils, en entrant avec plaisir et humour dans son jeu. Très vite elle percevra le besoin de Leonardo d'écouter sans cesse la même histoire, devenue un rituel que la grand-mère ne rompt pas. Leonardo se nourrit de cette complicité, de cette affection, inexistante chez Gertrudis ; et le conte qu'il choisit ne laisse rien au hasard. Doña Inés l'a parfaitement compris, mais, si elle détient la vérité, elle se gardera de la dévoiler, précisément pour ne pas rompre le sortilège, l'enchantement qui habite Leonardo et le préserve d'une souffrance plus grande que l'incompréhension, et qui reste à venir. Ce qui n'empêche pas

Leonardo de pressentir cette distance, cette réserve qu'il respecte : « Otras veces dejaba de mirar a Gerda para fijarme en los labios de la abuela que se movían contándome el cuento, y me daba por pensar que tal vez ella, al callarme tantas historias familiares como tenía que recordar, sintiese la misma mezcla de desgarro e impotencia que experimentaba yo allí mudo, compadeciendo a Gerda y sin poderla ayudar, total para qué. » (ch.4. « El rapto de Kay », R.N, p.107.)

Voilà pourquoi elle répond de manière énigmatique à l'enfant apeuré, à l'idée de subir un jour le même sort que son ami Kay : « Lo del cristalito (R.N, p.100.101.) « Tardará, tardará, ya me habré muerto yo. » (R.N, p.103.) Si Doña Inés emporte avec elle la mystère de la Reine des Neiges, c'est pour poursuivre son rôle et préserver, après sa mort, la sensibilité de Leonardo, ce que le jeune homme ne percevra pas immédiatement. « Ahí se empieza a formar la cicatriz. Tuve la impresión de estar asistiendo a algo ya acontecido, distante, y que, una vez cumplido su ciclo, antes de desgajarse totalmente de mí, dejaba como un aura de espejismo. » (R.N, p.152.) pourtant, la triste rancœur qu'il exprime à l'égard de sa grand-mère, la frustration qu'il éprouve entraînent le jeune homme vers l'accomplissement de la prédiction de doña Inés. « ya me habré muerto yo. » Fiction et réalité se fondent, et Leonardo, tout en évoquant ce « miedo del futuro » qui l'envahit et l'étreint, une fois disparue, évanouie l'ombre protectrice de sa grand-mère, sombre dans la froideur et l'insensibilité redoutée. « y aquel cristalito se me estaba colando hasta el corazón, bajaba vertiginosamente a helarme las lágrimas, la nostalgia y la memoria. » (R.N, p.153.) : Leonardo est Kay : « Aie, ça m'a piqué au cœur ! et j'ai quelque chose dans l'œil...Je crois que c'est parti. Le jeune Kay avait aussi reçu un grain jusque dans le cœur, et son cœur allait bientôt devenir comme un bloc de glace.»<sup>25</sup>

Si la grand-mère peut être qualifiée de personnage secondaire, elle occupe une place toute particulière dans le roman. Je dirais que c'est un personnage de choix, un être à part, car il est à l'origine de la fiction. Doña Inés enrichit l'esprit inventif de son petit-fils. Si elle ne choisit pas le conte de *La Reine des Neiges*, elle y voit pourtant une claire transposition de l'histoire de Leonardo et, dans la crainte que lui-même ne découvre un jour la vérité, elle intensifie le mystère et gomme la frontière réalité-fiction. Par ailleurs, en se substituant à l'amour manquant de sa mère, elle crée un lien inaltérable qui, indéfectiblement, ramènera Leonardo aux sources, à son enfance, jusqu'à inclure l'aspect géographique, puisque la demeure de la "Quinta Blanca" devient mythique.

Enfin, doña Inés laisse une empreinte, non seulement dans la mémoire de Leonardo, mais également dans celle des habitants de son village, où elle avait une certaine aura, tout comme Casilda, à présent. (juste retour ou prolongement des choses.) Casilda qui, elle aussi, fera étrangement allusion à cette dame qu'elle s'est refusée à connaître, dans sa jeunesse, et envers qui elle fait amende honorable, par la suite, peut-être parce qu'elle donnait à Leonardo ce que sa propre mère ne pouvait lui offrir. « la verdad es que la acabé queriendo, Mauricio, pero tuvieron que pasar años, muchos años. » ( R.N, troisième partie, ch.3 « Confidencias », p.289-290.)



La transition avec le personnage de Eugenio, nous est offerte par Leonardo au cours d'une scène rétrospective ; il est alors âgé d'une dizaine d'années : en interrogeant son père sur l'importance qu'il accordait à l'argent, seul pôle d'intérêt pour lui, aux dires de doña Inés, Eugenio répond à son fils : « A mí, la abuela nunca me ha conocido, ¡qué sabe ella de mí ! » (R.N, ch.V. « La flor de lis », p.111.) Cette réaction inattendue a pour effet de troubler le garçonnet, partagé entre le refus de briser l'image modèle de sa grand-mère et le réconfort en découvrant qu'il n'est pas le seul incompris : « también él, como yo, se sentía incomprendido por su madre. » (p.111.) Eugenio entretient une relation étrange et privilégiée avec son fils. Il l'incite au mystère, au secret, ce qui n'est pas pour déplaire à l'enfant, tout en se fondant sur le réel : le coffre-fort existe bel et bien, mais son ouverture tient davantage de la fiction que de la réalité et relève d'une suite éventuelle au conte du *Chat Botté* (R.N, p.114-116.) Eugenio suscite ainsi l'imaginaire de son fils. Cet instant, ancré dans la mémoire de Leonardo, demeure un souvenir d'exception, si je puis dire, car Eugenio ne parviendra jamais à instaurer un lien intime durable avec son fils. Mais, en même temps il semble allier deux êtres fragiles, ballotés par le destin : « de repente, el olor a tabaco de pipa que estaba encendiendo nos hermanaba y aislaba del resto del mundo, como a dos naufragos calentándose las manos ante una hoguera raquílica y provisional. » (R.N, ch.5, « La flor de lis », p.111.) Si plus tard, leur goût pour la littérature les rassemble, invitant Eugenio à témoigner auprès de son fils de son affection et de sa chaleur, la foieurd'une épouse qui n'est pas mère viendra presque toujours s'interposer entre père et fils jusqu'à la rupture définitive, car la présence de Leonardo est une insulte à la stérilité et à la souffrance permanente de Gertrudis qu'aucun psychiatre ne parvient à apaiser. (R.N, p.46.47.)

#### **4.c. Troisième partie**

Je voudrais, pour en terminer avec la construction romanesque et le rôle des personnages secondaires, donner un aperçu de la dernière partie du roman. La voix omnisciente réapparaît ; il reste à mettre en place les éléments du puzzle que Leonardo a progressivement découverts. Il faut pour cela y ajouter les fragments que possède Casilda, dont la plus grande part est intimement liée à Eugenio, le père de Leonardo.

J'évoquais, au début de cette approche, l'image du triptyque, associée à la construction du roman. Elle me semble s'appliquer aussi aux trois membres de cette famille que les circonstances, la faiblesse de l'un, l'amour de la liberté de l'autre ont désunis, provoquant le mal être inexplicable du troisième. Si l'on revient au premier chapitre, on retrouve cités Eugenio, Casilda et l'enfant (dont on ignore encore le nom, mystère oblige.) De Eugenio, le lecteur n'entrevoit, à ce moment là, qu'une scène située temporellement, les derniers mois avant sa mort. Casilda, lors de ses confidences ( R.N, ch.3, « Confidencias » p.283.) évoquera longuement, face à l'écoute précieuse de Mauricio, l'histoire étrange de son destin lié à Eugenio et à la liberté. Après l'évocation faite par son fils, ( R.N, deuxième partie, ch.5 « La flor de lis », p.111.) Eugenio nous apparaît comme un être délicat, sensible, mais veule et lâche. Il est attiré par la grâce, la souplesse et l'agilité de la jeune Sila : des qualités physiques qui sont le miroir de ses désirs, de sa passion pour l'aventure, la liberté, la soif de vivre. Mais

Eugenio est pétri de contradictions. Passionnément amoureux de Sila, « la dame de la mer », il reste prisonnier des normes de la société et ne peut franchir le mur des conventions sociales. « Eugenio siempre fue dos. ... Pero él se va con miedo, controlando la hora del regreso. » (R.N, ch.3, p.289.) Il se voudrait libre, mais n'est pas capable de s'en donner les moyens, à la différence de Sila, ce qui l'amène à l'admirer davantage encore, rendant la jeune fille presque inaccessible, tout comme le deviendra son fils. Il dira à ce propos : « pertenecéis a una raza distinta. A ese grupo de seres privilegiados y superiores para quienes la soledad supone liberación y no condena. » (R.N, ch.3, « La isla de las gaviotas », p.47.) Pourtant, Eugenio, très jeune, décèle les dons d'écriture de Sila (*El periplo* en sera l'exemple ) Il l'exhortera plus tard à écrire leur histoire, mais, une fois de plus, il se heurte à ses propres contradictions. Écrire leur histoire suppose admettre la naissance de Leonardo, leur fils, et la publication de l'application de la sentence : « Tuve un hijo en España, al que dejé de ver nada más parir. Ese era el pacto. » (R.N, p.299.300.) Eugenio, à travers le regard et le sentiment de Casilda, demeure un être déchiré, meurtri, dominé par sa lâcheté, mais, en même temps empreint d'une certaine forme de générosité et de tolérance à l'égard d'une femme éprise de liberté. « me lo ha dicho Eugenio mil veces - explique Casilda à Mauricio - a ver si alguna vez te enteras de lo que es estar pendiente de alguien, y no poder dormir cuando él no puede... » (R.N, p.307.)

Dans cette dernière partie, Mauricio Brito occupe une place prépondérante. Le fantôme de son personnage, perçu comme tel par Leonardo au cours de sa narration, recouvre sa corporéité. Il n'a de domestique que le titre ; il est surtout le confident, l'allié de Casilda dans la détresse qu'elle exprime. (On pourrait s'attarder sur le jeu de Carmen à mettre dans la bouche de cet homme noir la marque du respect lorsqu'il appelle Casilda « mi señora » et la complicité qu'il démontre, l'affection qu'il lui témoigne, dans le tutoiement qu'il emploie : « Pobre señora. Anda, prueba a llorar, te sentirás mejor. Llorar un poquito, ¿quieres ? » (R.N, ch.3, « Confidencias », p.303.) Certes, Mauricio fut et reste un serviteur modèle, qui a suivi sans mot dire sa patronne dans ses voyages et séjours au Brésil, mais au delà de la fonction qui lui est attribuée, une intimité et une compréhension précieuses le lient à Casilda.

Si dans la deuxième partie il apportait les éléments nécessaires à la trame du roman, dans ces derniers chapitres (3 et 4) il devient l'interlocuteur idéal, indispensable à Casilda pour transmettre les derniers fragments de son histoire. On n'oubliera pas que c'est dans « Confidencias », le bien-nommé chapitre, que Casilda révèle l'existence de son enfant. A cet égard, Mauricio Brito devient en quelque sorte l'application de la théorie narrative que développe Carmen Martín Gaité depuis 1974 : une histoire reste lettre morte si elle n'est pas transmise, reçue, écoutée :

« sólo nacerá el interés hacia una historia cuando se cuente bien, y sólo se contará bien cuando se imagine el gesto de quien va a escucharla al calor del entusiasmo comunicativo y no desde la mazmorra del despecho. » ( C.N.A, p.138.)

explique-t-elle dans *El cuento de nunca acabar*. Or, c'est exactement ce que fait Mauricio, dont l'écoute vivante, ressentie, vécue, est pour Casilda une invitation à poursuivre son récit ; La sentant fragile, à l'approche de confidences délicates, il répond à la confiance et à l'amitié que lui témoigne « sa patronne », par des conseils presque paternels, prenant soin d'elle comme il le ferait pour une enfant : « Mira, señora, perdona que te interrumpa .... porque el que escucha no pertenece al reino de las sombras ni de los muertos. » (R.N, p.281-282.)

Mauricio va plus loin en incitant Casilda à écrire son histoire : autre application de la théorie narrative de Carmen Martín Gaité : « Lo que no me explico, señora, es por qué no te pones a escribir todas esas historias... No hay derecho a que sólo las esté oyendo yo. » (R.N, p.292.)

Tous ces personnages cités ne sont rien moins que secondaires - et j'ai laissé, peut-être comme le petit Leonardo, Gertrudis dans l'ombre et le froid -. Leonardo, lui-même nous en donne leur définition, au détour de sa narration, comme une clé, un indice pour appréhender notre lecture : « Y en los cuentos de la abuela aparecían también esta clase de personajes secundarios pero fundamentales que luego he reencontrado tantas veces en las novelas y en el cine. Son testigos que no dan muestras de actividad, que disimulan que están mirando, pero pueden estar enterándose de las cosas mejor de lo que parece. » (R.N, deuxième partie, ch.2, « La llegada, p.78.) Ils convergent vers un seul but : donner l'impression au lecteur que Leonardo prend seul la décision « de sortir de l'enfer » (expression empruntée à Carmen Martín Gaité) d'une part, que la liberté, d'autre part, n'est qu'un leurre pour Casilda, sans la reconnaissance de son fils.

Je vais donc essayer d'analyser la démarche des deux personnages principaux pour atteindre ce but.

## 5. La démarche des personnages principaux

Lorsque disparaît Rosa Figueroa, la paysanne galicienne - presque à l'instar des messagers grecs - laisse place à une histoire passée. Sa présentation de personnages énigmatiques, animés de sentiments divers, proches peut-être de ceux vécus un jour ou l'autre par le lecteur, sous-entend une intrigue à démonter.

Si le jeune Leonardo, dont l'identité n'apparaît qu'à la dernière page du deuxième chapitre, annoncée par Julián Espósito, un autre personnage secondaire : « Se llama Leo, Leonardo Villalba. » (R.N, p. 43.), il n'a, pour l'heure, aucun lien avec la protagoniste Casilda, que les villageois appellent, à leur tour, « la señora de la Quinta Blanca. » Ces deux personnages qui tiennent les fils de l'histoire, à parts inégales, certes, vont, chacun à sa manière, s'efforcer de combler un vide, de reconstituer ou de retrouver leur véritable identité, autrement dit, de se définir pour effacer un mal être, dont le lecteur ignore la ou les causes, une fois lu le premier chapitre.

La démarche que les deux protagonistes entreprennent les conduit à se découvrir, à se rencontrer. L'histoire, la leur, commence véritablement à l'instant où leurs regards se croisent. De ce regard jaillit l'émotion vive, dont Leonardo recouvre le sens, tandis que la mère retrouve l'enfant qu'elle avait été contrainte d'abandonner. On se rappellera l'aveu de Casilda: «Tuve un hijo en España, al que dejé de ver nada más parirlo, ése era el pacto. » (R.N, troisième partie, ch.3, « Confidencias », p.299-300.) Dès lors, leur rencontre donne tout son sens à leur vie. Certes, le chemin dans lequel s'engage Leonardo est bien plus complexe et bien plus obscur que celui de Casilda, car il possède fort peu d'éléments, il ignore où il va et ne s'explique pas les raisons de son trouble, de son inadaptabilité ; il sera cependant guidé, aidé dans sa recherche de la vérité, dans sa quête de soi. Là encore, est-ce un hasard ? On pense ici à Alejandro, interlocuteur averti de Carmen qui, dans *El cuarto de atrás* affirmait :

« No hay nada que no esté trastornado por el azar.»<sup>26</sup>

La question sera à nouveau posée. Le lecteur ne sera donc pas étonné de la place réservée à la narration de Leonardo puisqu'il présente lui-même sa démarche.

## 5.a Leonardo

### 5. a-1 État de crise

Notre première prise de contact directe - si je puis m'exprimer ainsi - naît alors qu'il se trouve en prison. C'est donc une situation particulièrement castratrice puisqu'elle prive l'être de son droit le plus fondamental : la liberté. Même si le personnage séjourne peu de temps dans une des geôles de Carabanchel, il nous est présenté dans ce que j'ai défini comme « un état de crise. » A cet égard, tous les personnages de Carmen Martín Gaité, masculins comme féminins, apparaissent victimes d'un malaise, et éprouvent, plus ou moins vaillamment la nécessité de le surmonter. Presque tous y parviendront, avec plus ou moins de bonheur. De sorte que Leonardo ne déroge pas à cette règle. En outre, sa sortie de prison le laisse quelque peu hébété, détaché du monde du réel.

« - vamos, ¿Qué haces ahí parado ? - lui demande Ángela, la jeune fille venue le chercher -

- No sé. No tengo ganas de pensar. » (R.N, première partie, ch.4, « La chica pelirroja », p. 58-59.)

Et le lecteur aura déjà perçu sa propension à rêver, à créer son propre univers pour oublier la laideur qui l'entoure :

« La cárcel no abriga más tiempo que el de tus sueños - *disait-il à son compagnon de cellule.* - por eso no tiene forma y es tan blanca. ...porque no existe. Es el blanco de la nieve, de la luna, el blanco de la nada, nos hemos muerto ya y estamos recordando lo que pasaba antes, contemplándolo a través de un cristal sin sentir nada, como desde la

ventana del castillo de hielo, adonde arrastró a Kay la Reina de las Nieves, ¡dios mío, qué cuento aquel ! » (R.N, première partie, ch.2, « Celda con luz de luna », p. 40.)

Ainsi, Leonardo se dévoile comme étant un personnage complexe : il semble se préserver de toute souffrance engendrée par la privation de la liberté, par sa capacité à construire son univers, peuplé de féerie, de rêves, de magie ; d'éléments qui, infailliblement le renvoient à l'enfance : les contes de fées. Sa prédilection pour l'un d'eux, *La Reine des Neiges*, se manifeste dès le deuxième chapitre. Par ailleurs, sa sortie de prison, qui pourrait signifier une issue heureuse et la fin d'un état de crise le conduit - autre forme de hasard ? - à la découverte d'un fait irrémédiable, facteur décisif dans la démarche qu'il se décide à entreprendre. La mort de ses parents, dont la nouvelle lui est si ordinairement, si vulgairement divulguée, le plonge dans une analyse de soi. C'est, d'une certaine manière, un deuxième état de crise qui l'incite à tenter de résoudre ce malaise qui l'habite.

#### 5.a-2 Importance de la prise de notes

La décision que prend Leonardo le renvoie à sa passion pour l'écriture, à son goût prononcé pour les mots. S'il reconnaît que la connaissance de lui-même passe par la nécessité de l'écriture, il se rappelle en effet avoir déjà pris des notes dans sa prime jeunesse, au cours de ses errances, de ses voyages à l'étranger, symboles d'une fuite alors inexplicée mais impérieuse.

« Hoy he estado revisando mis cuadernos de los últimos años, y me ha parecido pasar la mano por las cicatrices de mi conflicto frente a la escritura. » (R.N, deuxième partie, ch.1 « Propósitos de orden », p.71.) « Repasando esos comienzos de novela, donde el muchacho convertido en hombre regresa al castillo de irás y no volverás para pedir cuentas a su padre de todo lo que siempre estuvo oscuro, he llegado de pronto a una frase que, como tantas mías, va dirigida a quien la pensaba mientras la estaba escribiendo a un « tú » perdido. » (R.N, p. 72.)

Nous retrouvons là le thème de la prise de notes, à la fois palliatif, refuge, nécessité et plaisir dont se nourrit le protagoniste, pour fuir une réalité monotone, insipide, ordinaire, énigmatique ou douloureuse ; ce qui n'exclut pas pour autant, le contact, parfois complexe avec l'écriture.

Si j'ai déjà abordé cet aspect dans la présentation de *La Reina de las Nieves*, je voudrais y revenir de manière plus précise. J'ai expliqué que Carmen avait très jeune pris l'habitude d'écrire sur des cahiers des notes qui deviendraient source de narration. Cette coutume fait partie d'elle-même à un point tel que ses personnages, très vite, connaîtront cette même passion, ce même engouement et besoin ; et ce, dans la mesure où - autre sujet de prédilection chez Carmen - fiction et réalité se fondent. La barrière entre ces deux univers n'existe pas.

Dans *Entre visillos*, Nati prend des notes dans son journal intime ; elle y consigne les menus faits de sa vie quotidienne, les plus anodins, mais

également ceux qui la touchent ; car, précisément, elle ne veut les livrer à personne d'autre, si ce n'est cet autre « je » que représente son journal. Si l'on franchit donc cette barrière, que je qualifierai de « fictive » entre roman et réalité, c'est au lecteur qu'est adressé ce journal.

L'exemple est des plus marquants avec *El cuarto de atrás* puisque, tandis que Carmen livre à son interlocuteur rêvé, imaginé ou réel, son projet et son désir d'écrire un essai qu'elle intitulerait peut-être *Usos amorosos de la posguerra española* - et qui verra effectivement le jour en 1987<sup>27</sup> -, tandis qu'elle explique à Alejandro qu'elle a déjà pris des notes pour réaliser cet ouvrage, se construit, à son insu, un autre ouvrage, un roman autobiographique, qui prendra bel et bien forme lorsque s'achève la nuit. Il répondra au nom de *El cuarto de atrás*.

« - Hábleme del libro, ¿quiere ? - lui demande Alejandro -. - No es que no quiera, es que no sé por dónde empezar, tengo tanto lío con ese libro... bueno, no es un libro todavía, qué más quisiera... » - *Et plus loin* : « - ¿Me deja ver ese cuaderno ? - Bueno, pero no va a entender nada, son apuntes. - ¿Es el que empezó a escribir el día del entierro de Franco ? - El mismo. - ¿De verdad ?, menos mal, todo acaba apareciendo. Se lo tiendo, me gusta verlo en sus manos, es una garantía. Lo abre por la primera página ; - « Usos amorosos de la posguerra » - lee en voz alta -. ¿Se va a llamar así? »<sup>28</sup> La construction de soi marquée par le passage obligé et le plaisir ressenti de l'écriture trouve sa pleine mesure avec *Nubosidad variable*, car les deux protagonistes, Mariana et Sofía, usent de ce moyen pour reconstituer leur passé, leur histoire, et pour s'accepter elles-mêmes. Mariana se consacre au genre épistolaire, considérant l'acte d'écriture comme sa planche de salut, tandis que Sofía, n'oublie pas les conseils de son professeur don Pedro Larroque - clin d'oeil aux éminents professeurs qu'a connus Carmen - :

« No deje nunca el caza mariposas. Es uno de los entretenimientos más sanos: atrapar palabras y jugar con ellas. » (N.V, p. 114.)

Elle rédige avec une ardeur intense ses devoirs, tous destinés à Mariana, en réponse à sa proposition, ou plutôt, « su petición de socorro » :

« Fue cuando te pedí que por favor escribieras, que te pusieras a escribir sobre lo que te diera la gana, pero en seguida, esa misma noche al llegar a casa, no podía dejarte desaparecer sin que me lo prometieras.... Me miraste deslumbrada : « ¿Un ejercicio de redacción ? » « Sí, eso, un ejercicio de redacción. » (N.V, p. 32.)

L'écriture est devenue vitale ; elle sauvegarde les deux amies de leur propre perte, de l'abîme dans lequel elles s'oubliaient progressivement :

« Y supe ...que tenía que ponerme a escribir : ése era el único refugio posible. » (N.V, p. 161.)

dira Sofía , alors que, dans le même temps Mariana avoue :

«No tengo más refugio que el de la escritura. » (N.V, p. 139.)

Nous ne sommes pas loin de la constatation de Leonardo : « Se acabaron los pretextos. Ahora voy a empezar. » (R.N, deuxième partie, ch.1, « Propósitos de orden, p. 73.) Ainsi, l'acte d'écriture, sous quelque forme qu'il soit, devient partie intégrante des personnages de Carmen Martín Gaité, comme écrire l'est pour l'auteur elle-même; peut-être est-ce aussi sa conception même de l'existence : la fiction transmise par le miroir de l'écriture nous renvoie une autre image de la vie, plus acceptable.

Leonardo, comme les précédents personnages, va puiser dans ses notes, puis dans sa rédaction, l'essence même de son existence. Mais, en relisant ses écrits d'étudiant en mal de vivre, il prend conscience que sa quête ne peut aboutir s'il ne s'inclut pas lui-même dans sa narration et s'il n'écrit pas de manière ordonnée, c'est-à-dire, en essayant de classer les éléments clés, les indices qui peuvent le conduire à la définition de soi.

### 5.a-3. Prénance des souvenirs

Une fois sorti de prison et installé dans la demeure madrilène de ses parents, Leonardo ressent une sorte de décalage par rapport à ses écrits, rédigés sept ans auparavant. Dès lors, il ne peut concevoir la narration sans l'aide de ses souvenirs d'enfance, sans la reconstitution des moments privilégiés où sa grand-mère, dans la propriété galicienne inlassablement lui racontait l'histoire de Kay, prisonnier de la Reine des Neiges, privé de toute forme d'émotion, devenu insensible après le rapt de cette dame venue du froid qui, en l'embrassant, a gelé son âme. Étrange similitude avec Leonardo qui, à la disparition de sa grand-mère lui crie vainement devant sa tombe : « ¡Te lo llevas todo ! » (R.N, deuxième partie, ch.8, « El entierro de la abuela », p. 152.) et va, lui aussi, bientôt perdre toute faculté de s'émouvoir :

« Ya aquel cristalito se me estaba calando hasta el corazón, bajaba vertiginosamente a helarme las lágrimas, la nostalgia y la memoria . Quedaba condenado a jugar eternamente al juego de la Razón fría, combinando pedacitos de hielo sobre una superficie blanca, desconocida e infinita. » (R.N, p. 159.)

Malgré les efforts qu'il déploie pour ordonner sa narration, en se fixant des règles semblables à celles qu'il se donnerait pour l'élaboration d'un roman : « Empezaré contando cómo fue la llegada. Las buenas novelas... suelen empezar con una llegada. » (R.N, deuxième partie, ch.1, « Propósitos de orden, p. 73.), il ne peut prétendre classer chronologiquement ses souvenirs, une matière qu'il voudrait vivante.

Si, presque instinctivement, Leonardo perçoit que l'objet de sa quête trouve son origine dans ses souvenirs d'enfance, il sait aussi que sa démarche, dans l'univers du réel - dirai-je-, va se heurter irrémédiablement aux caprices de sa mémoire. « La memoria es tornadiza », lisons-nous dans *Nubosidad variable*, et Mariana rappelle que :

« los recuerdos están repartidos por habitaciones que el pensamiento visita cuando se le antoja, a un ritmo imprevisible, ajeno a nuestras

riendas. Pensar es ir saltando de una en otra, y a esta aventura, si os veis embarcados en ella, no le pidáis razones cronológicas. » (N.V, p. 195.)

La place prépondérante donnée aux souvenirs apparaît déjà dans *Retahílas*, puisque nos deux narrateurs-interlocuteurs s'échangent et s'offrent mutuellement les moments privilégiés de leur enfance et de leur jeunesse, comme un lien, un élément fédérateur, propice à leurs retrouvailles et à leur entente. Eulalia remarquera alors à juste titre combien la mémoire fait fi de toute chronologie : « lo malo es el orden, yo no sé lo que te llevo contado - *confie-t-elle à son neveu Germán* - ni lo que me queda por contar.»<sup>29</sup> Mais, la mémoire, pour être sélective, capricieuse et désordonnée, n'en est pas moins réparatrice face à la douleur, à la solitude, à la fuite du temps :

« esto de los recuerdos que saltan así de pronto es un regalo, es como volverse a encontrar un objeto perdido que en el reencuentro parece que brilla más que cuando lo tenías y no te dabas cuenta. »

On retrouve là la pensée de Carmen Martín Gaité développée dans son roman autobiographique, où tous les souvenirs passent par le prisme des associations d'idées, sans que l'auteur-narratrice-protagoniste ne cherche une réelle logique, tel le fonctionnement d'une « mémoire involontaire »:

« Los recuerdos que pueden darnos alguna sorpresa - *dit-elle* - viven agazapados en el cuarto de atrás, siempre salen de allí, y sólo cuando quieren, no sirve hostigarlos. » (C.A, p. 91.)

Cette démarche proustienne est également celle qu'entreprend Leonardo, mais plusieurs facteurs lui apportent une aide précieuse : littérature, rêves, hallucinations sous l'emprise de la drogue, tous ces éléments ne sont pas étrangers à la progression de sa recherche.

#### 5.a-4 Facteurs de cristallisation de la mémoire

##### 4.1 Rêves, imaginaire et littérature

Plusieurs rêves vont habiter Leonardo lors de son séjour dans la demeure de ses parents. Chacun le renvoie à son enfance ou à son adolescence, avec pour leitmotiv le conte d'Andersen ; fiction et songes se mêlent. (Il s'agit des chapitres 1 à 4 de la deuxième partie.) A mi-chemin entre le songe et le cauchemar, Leonardo reconstruit sa vie passée avec sa grand-mère, doña Inés ; et lorsque sa mère Gertrudis apparaît, la vision est indéfectiblement liée à celle de la Reine des Neiges, qu'enfant il se refusait à dessiner.

La reconstitution ou la re-création, par l'intermédiaire du rêve, de ses souvenirs d'enfance nous conduit irrémédiablement à une superposition des deux univers : fiction et réalité. Leonardo ne peut se départir de l'histoire de Kay, le héros du conte d'Andersen. Il s'identifie entièrement au personnage. Pour lui, « el cristalito de hielo » ne fait pas partie d'un conte, tout comme Kay, Gerda et la Reine des Neiges ; il appartient bien au monde du réel et si, dans un premier temps, le jeune Leonardo se rebelle car il n'accepte pas le sort réservé



à son ami, il se sent peu à peu envahi par le destin de son compagnon qu'il superpose au sien ; il craint alors de subir le même sort.

« Era la abuela quien me había dicho que esas mudanzas repentinas que se operan misteriosamente en algunas personas y les hielan las lágrimas, la ilusión y el cariño son como picaduras de insecto durante el sueño, que son cosas que pasan y qué se le va a hacer, ningún malo tiene la culpa de haberse vuelto malo. » (R.N, deuxième partie, ch.4, « El rapto de Kay », p. 100-101.) *Et plus loin* : « -¿Sabes a qué edad se me meterá a mí en el ojo el cristalito de hielo ? Di. - *demande-t-il à sa grand-mère.* - Me pasaba la mano por el pelo, me levantaba la cabeza cogiéndome por la barbilla y jugaba a poner un gesto de bruja que a mí me divertía y me inquietaba al mismo tiempo, con el índice de la mano derecha marcando círculos lentos por el aire. - Tardará, tardará, ya me habré muerto yo. » (*ibid*, p. 103.)

Cette faculté à dévier la réalité et à transposer la fiction dans l'univers du réel ne doit pas nous étonner lorsque l'on sait que Carmen, enfant, pour oublier les privations et les difficultés matérielles qu'imposait l'après-guerre, « la escasez », avait créé avec son amie d'enfance, son propre refuge : Bergai, une île ainsi appelée grâce à l'association d'une syllabe de chaque nom de famille des fillettes.

« Bergai fue mi primer refugio. Pero lo inventé con una amiga. » (C.A, p.183.) « -¿Bergai ? Nunca he oído ese nombre.- *s'étonne l'interlocuteur*- - No me extraña, no viene en los mapas. A Bergai se llegaba por el aire. Bastaba con mirar a la ventana, invocar el lugar con los ojos cerrados y se producía la levitación. " Siempre que notes que no te quieren mucho - me dijo mi amiga -, o que no entiendes algo, te vienes a Bergai. Yo te estaré esperando allí. " » (C.A, p. 180.)

Carmen Martín Gaité expliquera de manière très détaillée l'importance que revêt pour les enfants l'univers de la fiction dans lequel ils s'intègrent parfaitement, créant leur imaginaire dans *El cuento de nunca acabar*.<sup>30</sup> L'exactitude et la pertinence de ses observations passent aisément de la théorie à la pratique, si je puis dire ; les souvenirs que Carmen Martín Gaité conserve alimenteront ses fictions. On assiste ainsi dans *Nubosidad variable*, roman qu'elle dédie à sa fille, à une relation privilégiée entre Sofía et sa fille aînée Encarna, dont le passe-temps favori consiste à s'inventer des histoires auxquelles elle croit. Sofía entre dans son jeu avec une parfaite spontanéité ; en outre, en acceptant l'univers fictionnel de sa fille comme une réalité tangible, elle retourne à sa propre source, oublie son angoisse existentielle et reconstitue des bribes de son enfance. Nous ne sommes pas loin de la démarche de Leonardo.

« - Hay unos hombres pequeños que se posan en las copas de los árboles - dijo, - *il s'agit d'Encarna* - mirando recelosamente hacia arriba - . Te lo cuento sólo a ti. Es un secreto. ¿Verdad que no se lo vas a decir a nadie ? - No, no, estate tranquila. - Es muy bonito tener secretos, ¿verdad? - Sí, muy bonito. Pero, dime, ¿los has visto tú? - Nadie los ve, porque sólo vienen cuando se ha ido el sol y empieza a estar oscuro. ...

Me miró. Yo guardaba silencio. Hice un gesto alentándola a seguir. Los niños saben muy bien cuándo alguien los está creyendo. Mi infancia no estaba tan lejos como para haber olvidado eso. » (N.V, p. 288.)

#### 4.2 L'écriture

L'imagination et les rêves ne sont pas les seuls facteurs constitutifs de la quête qu'entreprend Leonardo. Certes, la mort de sa grand-mère l'a rendu insensible. A la lecture de sa dernière lettre, dont il prend connaissance trois mois après sa disparition, il a réalisé que le mystère de ses parents restait entier. Il est alors devenu comme Kay, dénué de sentiments, incapable de s'émouvoir. Mais, Leonardo prend conscience que l'écriture, l'écriture sur soi, peut l'aider à reconstituer sa propre histoire. Désormais, il ne fuit plus la réalité, mais l'intègre à sa fiction. Les éléments nouveaux qu'il découvre dans la maison madrilène, le secret que son père a enfermé dans le coffre-fort, les lettres et la photo de la mystérieuse Sila l'intriguent. Il ressent alors le besoin de rédiger, pour retrouver une certaine sérénité, pour mettre de l'ordre dans son esprit, en essayant de débrouiller les fils d'une histoire qui lui échappe encore, mais dont il se sent implicitement le protagoniste.

« De momento, estoy asombrado de mi perseverancia y de sus beneficiosos efectos. Escribir así, sin prisa, y con una cierta pretensión de estilo - *dit-il* - como lo vengo haciendo, ha aplacado mi angustia y se ha convertido en una ocupación que no persigue un fin, porque lo lleva dentro de sí misma. » (R.N, deuxième partie, ch.5, « La flor de lis », p. 117.)

On remarquera l'évolution dans la narration de Carmen Martín Gaité, puisqu'aussi bien Eulalia, dans *Retahílas*, concevait l'oralité, l'échange verbal comme symbole de vie : « vivir es disponer de la palabra », dit-elle, mais se sentait incapable de coucher sur le papier sa conversation :

« Fíjate el esfuerzo que supondría escribir esto mismo que te estoy diciendo - *explique-t-elle à son neveu* - qué pereza ponerse y las vacilaciones y si será correcto así o mejor será de esta otra manera, si habrá repeticiones o si las comas, para sacar un folio o folio y medio hay veces que sudamos tinta china.»<sup>31</sup>

Mais, dans *El cuarto de atrás*, l'écriture venait mystérieusement au secours de la narratrice, puisqu'à la fin de la nuit, la conversation engagée avec l'énigmatique interlocuteur, pour oublier l'angoisse et la solitude, laissait sa trace ; l'oralité s'était faite écriture, roman autobiographique. Avec *Nubosidad variable* et *La Reina de las Nieves*, l'écriture ne s'instaure pas à l'insu du personnage ; elle fait partie de son existence ; elle joue même un rôle fondamental car elle est source de vie ; elle permet aux protagonistes de s'accepter, de mieux s'intégrer dans le monde du réel. Avec *La Reina de las Nieves*, elle puise ses éléments vitaux dans l'enfance, par le secours de la mémoire et donne aux protagonistes la possibilité de s'engager sereinement dans le futur.

Pour Leonardo, cependant, l'écriture va s'associer à un autre élément : la lecture d'un essai qu'il découvre, par hasard ? Mais, l'est-ce vraiment ? A nouveau la question nous vient à l'esprit et l'on pense à la réflexion de Casilda : « Las cosas acaban encontrando su sitio más tarde o más temprano, aunque a veces llevan un periplo raro hasta que se acomodan. Pero nada ocurre por azar. » (R.N, troisième partie, ch.1, « Plus ultra », p. 268.) *Ensayo sobre el vértigo*, écrit par une certaine Casilda Iriarte, l'intrigue à double titre, puisque son auteur se trouve être l'actuelle propriétaire de la "Quinta Blanca" ; or, il cherche désespérément à racheter cette demeure qui fut celle de son enfance, après s'en être promptement débarrassé, cinq ans plus tôt dans un accès de colère.

La lecture de cet ouvrage va le destabiliser totalement. Il croyait, grâce à l'écriture entreprise de son passé, de sa propre histoire, avoir acquis ce fragile équilibre qui lui permettait de s'intégrer enfin à la réalité ; la découverte de *Ensayo sobre el vértigo* le fait basculer dans une sorte de vide hallucinatoire. Plusieurs éléments se superposent en effet :

-tout d'abord, la sensation de retrouver le même style, la même grâce, la même aisance que celles qui illustrent le manuscrit *El periplo*, découvert, au cours de ses investigations, dans le coffre-fort de son père, et maintenu si longtemps secret.

- puis, cette intime conviction d'avoir écrit lui-même cet essai, d'en être l'auteur. Leonardo dira à ce propos que c'est là plus qu'une identification .

« ¿Cuándo he escrito esto yo ? ¿Cómo no me acordaba de haberlo escrito? De ahí posiblemente, el afán por mirarlo copiado con mi letra, a ver si hago memoria. » (R.N, deuxième partie, ch.14,« Ráfagas de vértigo », p. 225.)

On arrive donc avec *La Reina de las Nieves* au-delà de ce que Carmen Martín Gaité avait envisagé avec *El cuarto de atrás*, où le roman du même nom se construit mystérieusement, une nuit, au détour d'une conversation. Cela va également au-delà de *Nubosidad variable*, où Mariana et Sofía décident mutuellement de rédiger l'histoire de leur passé, en mettant à nu leur jeunesse, en éclairant enfin des zones d'ombre de leur existence. Dans le cas de Leonardo, la fiction que vit le personnage dépasse sa propre réalité. C'est-à-dire qu'au moment où il se sent enfin libéré de son imaginaire, construit durant toute son enfance et nourri par sa grand-mère, puis, dans son adolescence, pour fuir une réalité troublante et énigmatique, c'est à ce moment précis que la fiction le rattrape.

Restent alors à rassembler les morceaux d'un puzzle dont le plus petit fragment pourrait bien prendre la forme d'une larme, celle de l'émotion retrouvée ; l'esquille de verre que Leonardo, transfuge de Kay, avait reçu dans l'œil, le jetant dans l'abîme de l'indifférence - un abîme appelé aussi enfer, ce qui pour Carmen en est une forme , si l'on se rappelle l'épigraphe - ne demande qu'à se liquéfier. Il suffit que l'étrange Casilda Iriarte, qui a semé ses indices au

long de la fiction, tel le petit Poucet, se fonde avec l'image de Gerda, venue offrir son amour et son secours au jeune Kay.

Il est temps alors d'aborder quelque peu le personnage triple de Casilda-Silveria-Sila : une triple identité pour une protagoniste-narratrice-écrivain... et également une mère qui tend le fil de l'amour à son enfant pour qu'il puisse retrouver le goût et le sens de l'existence. A cet égard, *La Reina de las Nieves* est, pour reprendre la définition qu'en donne Carmen Martín Gaité :

« un canto al deseo de esclarecimiento, de salir de un pozo, de salir de una situación, que parecía cerrada, mediante la inteligencia y mediante la memoria... es lo que cuenta. En el cuento de Andersen hay un niño al que le han lavado el cerebro y lo han metido en hielo y está como tonto y eso sólo se puede cambiar mediante una búsqueda afanosa de la verdad, del amor.»<sup>32</sup>

### 5.b Casilda ou la reconstitution du puzzle de la mémoire

Le personnage apparaît par touches successives. Il est évoqué dans la première partie de l'œuvre, au premier chapitre, comme une figure étrange, énigmatique, distante et réservée, mais non dépourvue de charme et de distinction. Je disais, à l'ouverture de cette approche que le premier chapitre était fondamental. Une première lecture effectuée, si l'on se réfère à nouveau aux bribes d'histoire que raconte Rosa Figueroa, on prend conscience de l'importance donnée à la mer, au phare, à la "Quinta Blanca", au lieu décrit, qui entoure cette mystérieuse « señora ».

L'enfance et l'adolescence de cette femme sont enracinées dans ce cadre, mais, en même temps, on y respire en elle le désir d'évasion, l'envie de liberté qui ont incité la jeune Sila - car c'était elle, prénom donné par Eugenio, fils de doña Inés Guitián et père de Leonardo, à celle qu'il aura toujours aimée - à s'échapper vers d'autres horizons. Le désir de fuite, l'amour de la liberté, du voyage, la soif de connaissance, la quête de ses origines - et l'histoire s'accomplit de nouveau avec son fils - sont des thèmes précurseurs dans les premières œuvres de Carmen Martín Gaité. *Las ataduras*, l'un de ses premiers contes, écrit en 1959, nous y renvoie. La jeune Alina, éprise d'évasion, d'aventure, d'indépendance, reçoit pourtant avec émotion et sagesse la leçon de vie de son grand-père ; elle en retiendra les paroles:

« Nunca está uno libre. El que no está atado a algo, no vive.»<sup>33</sup>

Ces phrases sembleraient presque prémonitoires de *La Reina de las Nieves*. C'est en effet ce que finira par avouer Casilda, dans la dernière partie du roman, à son fidèle serviteur-confident, Mauricio Brito :

« Total, que no soy libre. Me he pasado treinta años llamándolo a través del mar - *dira-t-elle, en faisant allusion à son fils* - igual que llamaba a mi madre, y a veces venía y otras se volvía a ir, escribiendo para él, soñando con él. » (R.N, troisième partie, ch.3, « Confidencias », p. 307.)

Mais, avant d'avouer son mal être, Carmen Martín Gaité a glissé dans la première partie du roman des fragments de sa vie, (les morceaux de puzzle auxquels j'ai plusieurs fois allusion), certes, à l'insu du lecteur.

Si je me suis un peu attardée sur le personnage de Antonio Moura, c'est qu'il avait à son écoute une interlocutrice à la fois passionnée, attentive et troublée par l'étrange récit. « La señora de la Quinta Blanca » participe à ce récit de manière énigmatique pour le lecteur: « pregúntele usted al mar por la nieta del farero. ... Gracias por su preciosa historia, Antonio Moura... Otro día me la tiene que seguir. » dit-elle à l'instituteur ; et le lecteur interprète mal les larmes du vieillard : « ¿Para qué ? mujer, contestó con un amago de sonrisa. Pero estaba llorando. » (R.N, ch.3, p.57.) A cet instant précis, l'histoire de Sila est presque achevée; mais le lecteur l'ignore. Sila-Silveria-Casilda est revenue aux sources, sur le lieu de son enfance, après avoir mené et relaté son *périple*, et être capable de raconter ses angoisses existentielles.

Et le lecteur, à son tour, la retrouve dans la dernière partie du roman. La voix omnisciente n'est ici qu'un prétexte, nous rappelant que c'est Leonardo qui mène sa quête. Néanmoins, Casilda se raconte et se dévoile enfin, grâce à la présence sans faille de l'indispensable interlocuteur. Elle offre ainsi la suite d'une histoire révélée par la mémoire de Antonio Moura, l'histoire de Sila qui n'est autre que la sienne, comme l'avait compris le vieil instituteur, à l'instant où il laissait la jeune fille, éprise de rêves et d'aventures, se perdre dans son voyage... ou sa fuite. L'interlocutrice Casilda devient pour Mauricio la conteuse, comme doña Inés le fut pour Leonardo. Ainsi, lorsqu'elle livre son récit à son confident, elle apporte les éléments manquants du puzzle que Leonardo a presque reconstitué sur son enfance. Il y a alors dans le jeu qui s'instaure entre Casilda et son domestique des résonances de *El cuarto de atrás*. Casilda, comme Carmen possède en effet cet ineffable don de conteuse et son histoire a tous les traits de la fiction la plus achevée !

Casilda explique alors son attirance incontrôlée pour l'aventure, son désir de vivre libre et son refus d'appréhender le réel. « Yo desde muy niña me acostumbré a vivir en la quimera y a convertir en otras cosas lo que pasaba. » (R.N, p.283.) On pourrait peut-être lier cette propension à vivre dans l'imaginaire et cette soif de liberté, d'absolu, à ses propres attaches familiales : un grand-père, gardien de phare, entouré d'une vie sans limites, ne rendant de comptes à personne, mais tellement responsable du destin des autres (comme le sera Casilda envers son fils), un père marin, avec l'horizon pour frontière, une mère disparue à sa naissance et qui lui manquera toujours. Casilda cherchera presque vainement à retrouver ses impalpables liens, indispensables à la définition de soi.

Lorsqu'elle s'éprend de Eugenio, elle tente, vainement aussi, de lui faire partager sa passion pour la vie sans contrainte ; elle se heurte alors à un jeune homme étriqué, peureux. Sa conception de la liberté commence par delà les murs du jardin de la "Quinta Blanca", là où précisément Eugenio voudrait la conduire : « tú no sabes lo que es el jardín - lui dit-il - Me encogía de hombros. No podía yo... confesarle mi miedo sin precisar la causa... verás es como una

especie de miedo a dejar de ser libre, por ahí va la cosa, a empezar a volverme como tú. » (R.N, p.287.)

Casilda passera donc la majeure partie de son existence à se prouver qu'elle était libre, libre de ses choix, même si en définitive elle défendait un leurre. On trouve déjà cette notion ambiguë, paradoxale, du désir de liberté lié à celui d'une fuite de la réalité non acceptée chez Eulalia, la protagoniste de *Retahílas*. Casilda va pourtant revenir, elle aussi, pour reconstituer ses souvenirs, et l'achat de la "Quinta Blanca" marque non seulement une forme de lassitude, d'aveu, face à une conquête qui ressemble davantage à une fuite et à une défaite qu'à une affirmation de soi, mais surtout une volonté de combler le temps perdu, de retrouver les traces de souvenirs dont elle a été écartée : l'enfance de Leonardo auprès de sa grand-mère (la découverte, dans la tour, du conte *La reine des Neiges* devient symbolique). Il y a donc une démarche volontaire de Casilda, qui vient compléter celle de son fils. Et l'essai qu'elle rédige, *Ensayos sobre el vértigo*, traduit, d'une part, l'émotion ressentie en achetant la demeure familiale ; son histoire vécue, son titre de propriétaire d'une maison qu'elle a toujours voulu fuir ressemble étrangement à une fiction, propre à lui donner le vertige. D'autre part, elle sème là, comme le petit Poucet, un fabuleux indice qui va éclairer le chemin dans lequel s'est engagé Leonardo.

Si donc Casilda nous apparaissait jusqu'alors sûre d'elle, passionnée, elle aussi menait sa propre quête, double, de surcroît : d'abord à la recherche de son père, puis de son fils. « He pasado treinta años llamándolo a través del mar. » (R.N, p.307.)

Face à son interlocuteur, et prête d'atteindre son but comme Leonardo le sien, Casilda nous apparaît fragilisée, habitée par le doute et la peur. Il est désormais trop tard pour renoncer à ce qu'elle a finalement toujours cherché. Par ailleurs, souhaite-t-elle vraiment ce renoncement ? Retrouver Leonardo signifie retrouver la paix. Certes, elle a toujours été responsable de ses choix et les a toujours assumés. Mais, son désir de liberté assouvi, après l'abandon forcé et accepté de son fils, est devenu une arme à double tranchant ; il lui a fallu n'y voir que l'accomplissement d'un souhait : ne dépendre que d'elle-même, vivre sans entrave, pour mieux dissimuler, pour ne pas s'avouer sa profonde solitude. « Creí que iba a poder resistirlo..., pero no puedo. » (R.N, p.303.)

C'est pourtant l'échange, la rencontre entre Casilda et Leonardo qui redonnent à chacun d'eux le goût de vivre, le sens de l'émotion, dans une claire transposition des retrouvailles de Gerda et Kay.

Voici donc évoqués des thèmes chers à Carmen Martín Gaité, auxquels je faisais allusion en commençant cette approche. Le plaisir du conte devient une nécessité, un besoin vital, car il s'agit de renouer avec le fil de son existence. Plus encore, ce fil renvoie à sa propre descendance et donc participe d'une projection de sa vie future et de celle de Leonardo, sans que pour autant il ne puisse se départir de la reconstitution de son passé, quête fondamentale pour donner un sens à son existence.

Il faut cependant aller plus loin : non seulement raconter, mais écrire également. Casilda avait choisi de le faire par roman interposé, pour celui qui ne sera jamais son époux ; elle lui laissera l'histoire de Sila, c'est-à-dire la sienne, avec *El Periplo* ; elle poursuit sa quête, par essai interposé également, cette fois-ci pour son fils. Ici, la protagoniste-narratrice-écrivain rejoint l'auteur qui l'a créée, tout comme Leonardo, lorsqu'il se met à écrire. On se retrouve donc en présence d'une fiction dans la fiction, avec pour calque le conte d'Andersen - autre fiction -. Mais, le roman de Carmen prend une autre dimension ; le conte de fées s'adresse aux enfants, celui de Carmen Martín Gaité est une leçon d'amour donnée aux adultes.

## 6. Conclusion

Cette approche de *La Reina de las Nieves* nous aura peut-être permis de constater combien transparait dans le roman l'évolution narrative de Carmen Martín Gaité, tout en étant fédératrice de thèmes récurrents dans l'œuvre.

Leonardo comme Casilda, chacun à sa manière, cherche à donner un sens à son existence. cette quête passe forcément par la reconstitution du passé, la mémoire étant l'outil indispensable, même si elle est sélective, si elle déforme, enjolive le souvenir. Cette démarche que mènent conjointement les deux protagonistes, bien que, pour des raisons évidentes, à des degrés divers, conduit chacun d'eux vers l'acte d'écriture.

Pour Leonardo, rédiger ses souvenirs d'enfance revient à prolonger la fiction ; c'est perpétuer la mémoire de sa grand-mère à travers les contes, et, tout particulièrement, celui d'Andersen. C'est également prendre de la distance vis-à-vis de son histoire favorite, *La Reina de las Nieves*, sans pour autant renier le destin du petit Kay, qui fut également le sien ; mais, c'est enfin sortir de l'enfer de l'indifférence et accepter l'univers du réel ; mieux, y trouver sa place.

Casilda, pour sa part, écrit pour se libérer de cette fuite en avant qui l'habite depuis plus de trente ans, à la fois contrainte et désir. Sa narration est « una tabla de salvación », comme l'aurait dit Mariana, dans *Nubosidad variable*. Non seulement pour elle, mais pour Leonardo. Elle est le lien vital qui permet la rencontre entre une mère et son fils. A cet égard, et l'on remarque ici l'évolution littéraire de Carmen Martín Gaité, les écrits de Casilda deviennent une sorte de miroir dans lequel Leonardo peut se lire. En effet, le protagoniste ne concevait sa propre narration sans une écoute, sans un lecteur :

« Necesitaría otro lector agregado, eso es lo que me pasa, ni más ni menos, una persona que me leyera. » (R.N, deuxième partie, ch.11, « Averías del alma », p. 179.)

constate-t-il. Or, lorsque Leonardo découvre les écrits de Casilda Iriarte, il réalise que ce lecteur, cet interlocuteur parfait, idéal - présent déjà dans *El cuarto de atrás* - existe vraiment, et qu'il est également narrateur et écrivain. Il épouse à un point tel les idées et le style de Leonardo qu'il semble être son

double, un autre soi-même, son miroir, en quelque sorte. Et qui, mieux que sa mère pourrait exprimer cet autre soi-même ? Non celle fictive, mais bien celle dont la corporéité, la vraisemblance, l'entraînent paradoxalement dans la fiction au moment même où elle devient palpable, visuelle.

Désormais l'histoire est ouverte ; la rencontre établie, la ressemblance physique donne la touche finale à cette fiction que Carmen Martín Gaité avait qualifiée de « más románticas » parmi tous ses romans :

« bastará con que te vea - *explique Mauricio Brito à Casilda* -. Te olvidas de que yo lo conozco.

- ¿Tanto nos parecemos ? ..... - Como dos gotas de agua. » (R.N, troisième partie, ch.3, « Confidencias », p. 308.)

Une fin heureuse, comme les aimait la grand-mère, à qui Leonardo rend hommage, en retrouvant le goût des larmes de bonheur et d'émotion : « Sonreí recordando lo mucho que le gustaba las novelas con final feliz. » (R.N, ch.II, « La puerta de Alcalá », p.176.)

*La Reina de las Nieves* répond à la définition que donne Carmen Martín Gaité de la littérature : « es un desafío a la lógica » (C.A). C'est également ce qu'exprime Casilda lors de la première conversation établie avec son fils Leonardo :

« Las únicas cuestiones que me interesan - dice - son las que no pertenecen al terreno de la lógica. » (R.N, deuxième partie, chap. 15, « Conexión con la Quinta Blanca », p.251.)

## Bibliographie

1. Martín Gaité Carmen, « la búsqueda de interlocutor », in *La Búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, 1973, Barcelona, Destino, 1982. Article publié pour la première fois dans *Revista de Occidente*, septembre de 1966.
2. Martín Gaité Carmen, *El balneario*, Madrid, Alianza, 1978.
3. Martín Gaité Carmen, *Los parentescos*, Barcelona, Anagrama, 2001.
4. Martín Gaité Carmen, *El cuarto de atrás*, Barcelona, destino, 1978
5. Martín Gaité Carmen, *La hermana pequeña*, Barcelona, Anagrama, 1999.
6. Martín Gaité Carmen, *A palo seco*, in *Cuentos completos*, Barcelona, Anagrama, 1994.
7. Martín Gaité, *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993.



8. Martín Gaité Carmen, *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, p. 13.
9. Lipman Brown Joan, *Secrets from The Back Room : The Fiction of Carmen Martín Gaité*, Romance Monograph, Inc, University, Missisipi, 1978, núm; 46, 206 pp. , cité par María de los Ángeles Lluch Villalba *Los cuentos de Carmen Martín Gaité*, Barcelona, Eunsu, 2000, p.28.
10. Calvi Marí Vittoria , *Dialogo e conversazione nella narrativa di Carmen Martín Gaité*, Milán, Archipiélago, 1990, p.171.
11. Martín Gaité Carmen, *Las ataduras*, in *Cuentos completos, op. cit.*
12. Martín Gaité Carmen, *Las Reina de Las Nieves*, Barcelona, Anagrama, 1994. Les citations suivantes extraites de ce roman seront reportoriées de la manière suivante : (R.N, p....)
13. Martín Gaité Carmen, *Nubosidad variable*, Barcelona, Anagrama, 1992. (les citations suivantes seront reportoriées ainsi : ( N.V, p.....)
14. Martín Gaité Carmen, « prólogo », *Cuentos completos, op.cit*, p.7.
15. Cantavella Juan, *Semblanzas y Entrevistas*, Madrid, PPC, 1995, p.53-54.
16. Martín Gaité Carmen, *El cuento de nunca acabar*, 1983, Barcelona, Destino, 1985, p.75. Les citations suivantes seront reportoriées ainsi : (C.NA, p....)
17. Martín Gaité Carmen, *Entretien inédit*, Madrid, 25.09.1996.
18. Martín Gaité Carmen, *Lo raro es vivir*, Barcelona, Anagrama, 1996.
19. Martín Gaité Carmen, *Irse de casa*, Barcelona, Anagrama, 1998.
20. Paoli Anne, *Personnages en quête de leur identité dans l'œuvre romanesque de Carmen Martín Gaité*, Publication de l'Université de Provence, 2000, p.463.
21. Martín Gaité Carmen, *Entre visillos*, Barcelona, destino, 1958.
22. Martín Gaité Carmen, *Retahílas*, 1974, Barcelona, destino, 1989. (édition à laquelle je me référerai.)
23. Martín Gaité Carmen, *Ritmo lento*, 1963, Barcelona, destino.
24. Martín Gaité Carmen, « la Reina de las Nieves », Conférence présentée à La maison des écrivains, Paris, 18.03.1997.
25. Andersen Hans Christian, *La Reine des neiges*, traduction de P.G.La Chesnais, Evreux, 1994, Folio junior, p.18

- <sup>26</sup>. Martín Gaité Carmen, *El cuarto de atrás*, op.cit, p.103.
- <sup>27</sup>. Martín Gaité Carmen, *Usos amorosos de la posguerra*, Barcelona, Anagrama, 1987.
- <sup>28</sup>. Martín Gaité Carmen, *El cuarto de atrás*, op.cit, 128, 197-198.
- <sup>29</sup>. Martín Gaité Carmen, *Retahílas*, op.cit, p.114.
- <sup>30</sup>. Martín Gaité Carmen, *El cuento de nunca acabar*, op.cit, pps.95-96.
- <sup>31</sup>. Martín Gaité Carmen, *Retahílas*, op.cit, p.99.
- <sup>32</sup>. Cantavella (Juan), *Semblanzas y entrevistas*, op. cit, p. 81.
- <sup>33</sup>. Carmen Martín Gaité, *Las ataduras*, 1959, Barcelona, Bruguera, 1983, p. 55.

© Anne Paoli 2002

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)



**editorial del cardo**